

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Doctorado en Artes

Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano

¡Farafarachín!...

o el arte de los cabezazos:

Descascarando el tiempo, el espacio y otros

estratos simbólicos traslapados de las

maskaradas y cimarronas costarricenses

Doctoranda:

Lilliana Alicia Chacón Solís

Director de tesis:

Dr. Daniel Belinche.

La Plata, 30 de setiembre, 2015

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	5
AGRADECIMIENTOS	6
EPÍGRAFES	8
INTRODUCCIÓN: EL ARTE DE LOS CABEZAZOS	9
CONTEXTUALIZACIÓN	10
ESTADO DEL ARTE	17
1. Payasos y máscaras	18
1.1. Construcción de máscaras	18
1.2. Origen de los payasos.....	18
1.3. Descripción e interpretación de las prácticas populares festivas con máscaras en Costa Rica.	20
2. Cimarronas.	34
2.1. Origen de la cimarrona	34
2.2. Evolución de la cimarrona	39
JUSTIFICACIÓN Y FUNDAMENTACIÓN	43
PREGUNTAS, OBJETIVOS E HIPÓTESIS	50
MARCO DE REFERENCIA CONCEPTUAL	54
MATERIALES Y MÉTODOS	59
Tipo de estudio y diseño	59
Fuentes de información.....	60
Sistema de matrices de datos	62
Unidades de análisis.....	63
Dimensiones de análisis	63
Categorías de las dimensiones de análisis	63
Indicadores	64
Instrumentos	73
Muestras	73
Plan de tratamiento de datos	73
DELIMITACIÓN DEL TEMA	74
DESARROLLO	75
PRIMER CAPÍTULO: EL ARTE DE LOS CABEZAZOS	76
1. Arte	77
2. Arte popular	80
3. Arte popular peformático público.....	84
4. Arte popular peformático público y participativo	91

SEGUNDO CAPÍTULO: CONTINUIDADES, DIFERENCIAS Y RUPTURAS EN LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS COSTARRICENSES	97
1. Las mascaradas y cimarronas desde adentro: el antes y el ahora	98
1.1. Observando y participando.....	98
El recorrido por el pueblo	98
A la salida de la misa.....	106
1.2. Conversando con la gente.....	109
1. Organización y <i>performance</i>	111
2. Payasos	132
3. Mascareros	137
4. Cimarronas	149
5. Músicos.....	154
6. Bailarines de payasos	158
2. Continuidades ancestrales	163
2.1. Dicotomías simbólicas.....	168
2.2. Estrategias mundanizantes	196
3. Rupturas	212
3.1. Tratamientos espectacularizantes.....	214
3.2. Tratamientos obstacularizantes.....	219
3.3. Tratamientos fosilizantes.....	221
TERCER CAPÍTULO: LA METAFORIZACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO	224
1. El espacio y el tiempo desde Bajtín, Foucault y Didi-Huberman.....	225
1.1. El espacio desde los conceptos de carnaval (Bajtín) y heterotopía (Foucault). ..	225
1.2. El espacio desde el concepto de cronotopo de Bajtín.	232
1.3. El tiempo desde las nociones de heterocronía (Foucault), y anacronía y síntoma (Didi-Huberman).	236
1.4. Estratos espacio-temporales traslapados	241
2. El tiempo y el espacio de las mascaradas y cimarronas desde la teoría contemporánea de la metáfora.....	245
2.1. Nociones pertinentes	245
2.2. Metáforas espaciales en las mascaradas y cimarronas.....	257
2.3. Metáforas temporales en las mascaradas y cimarronas.....	262
CUARTO CAPÍTULO: LA MAQUINARIA QUE MUEVE EL EFECTO COHESOR DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS COSTARRICENSES	269
1. El paradigma de la cognición corporeizada	270
2. Las mascaradas y cimarronas como vehículo de la intencionalidad compartida	272
3. La simulación corporeizada en las mascaradas y cimarronas	274
4. <i>Entrainment</i> en las mascaradas y cimarronas	275

5. Transferencia energética, semántica colaborativa y resonancias corporeizadas en las mascaradas y cimarronas.....	277
6. El efecto faro en las mascaradas y cimarronas	278
CONCLUSIONES.....	282
INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS Y OTROS ANEXOS	
.....	300
ENTREVISTAS.....	301
OBSERVACIONES	305
OTROS ANEXOS.....	310
LISTA DE REFERENCIAS.....	311
Fuentes bibliográficas	311
Fuentes visuales	316

DEDICATORIA

A Neya

AGRADECIMIENTOS

Gracias infinitas a la Universidad de Costa Rica por la beca otorgada para cursar el Doctorado en Arte de la Universidad Nacional de La Plata, en Argentina.

A Mascaradas Tradicionales de Escazú, Mascarada Hermanos Fuentes, Mascarada y cimarrona Los Brujos, Cimarrona Espíritu Tico, Cimarrona La Centenaria, Gerardo Montoya Arias, Guido González Delgado, Marvin Chamorro Trejos (padre), Marvin Chamorro (hijo), Michael Jiménez Flores, Raúl Fuentes Padilla, Mónica Fuentes Corrales y Mauricio Jiménez Díaz. A los bailarines de payasos Luis Osvaldo Marín Herrera, Jonathan Delgado Solís, Brandon Solís Moreira, Harling Mejía Obando, Javier Valverde Delgado, Arnoldo Anthony Luna Sáenz, Luis David Álvarez Delgado y Christopher Pérez López: gracias por permitirme ingresar a su mundo.

A las compañeras del Sistema de Bibliotecas, Documentación e Información de la Universidad de Costa Rica, Mag. Patricia Sánchez López y Priscilla Cruz: gracias por auxiliarme a la distancia con la digitalización de textos.

A Amalia León, Silvia González y Sergio Carrera, del Proceso de Cultura de la Municipalidad de Escazú: gracias por la información facilitada y su amable atención.

A Mayela Solano Quirós y Guillermo Cubero, del Museo de Cultura Popular de la Universidad Nacional de Costa Rica, por las entrevistas e información proporcionada.

A mi tutor, Dr. Daniel Belinche: gracias por el acompañamiento.

A la Dra. Roxana Cecilia Ynoub: gracias por su guía y sugerencias en cuanto a la estructuración de la tesis.

A los profesores y profesoras del posgrado: Dra. Marta Zátanyi, Dra. Isabel Cecilia Martínez, Dr. Favio Shifres, Dr. Eduardo Russo, Dr. Mario Oporto, y nuevamente, Dr. Daniel Belinche: gracias. De sus cursos obtuve gran provecho, y me permitieron crecer personal y profesionalmente.

A Elena, de la Secretaría de Posgrados de la UNLP, por las gestiones, trámites, informaciones y aclaraciones. Siempre me auxilió con gran amabilidad, eficiencia y una bella sonrisa.

A Neya, el Alejo y toda la cabuyada: gracias por el tiempo, el espacio y el amor.

EPÍGRAFES

“Las imágenes fracasan únicamente cuando ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede y con lo que se las puede relacionar en el mundo”.

(Hans Belting, *Antropología de la imagen*, 2007).

“Es necesario crear nuevas vecindades entre las cosas y las ideas que correspondan a su auténtica naturaleza; es necesario acercar y combinar todo lo que ha sido separado y alejado de manera falsa (...) A base de esa nueva vecindad de las cosas debe ser revelada la nueva imagen del mundo, penetrada de necesidad interior real” (Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 1989).

INTRODUCCIÓN: EL ARTE DE LOS CABEZAZOS

CONTEXTUALIZACIÓN

En Costa Rica, las mascaradas (imagen 1), también conocidas como payasos, cabezudos, muñecos o mantudos, son figuras construidas a partir de grandes cabezas de fibra de vidrio o papel maché, sostenidas por una estructura metálica o de madera la cual se cubre con ropas coloridas. Estas figuras son manipuladas en varias festividades populares en las que sus portadores las hacen bailar al ritmo de la cimarrona¹.



Imagen 1. Mascarero Gerardo Montoya en su taller de máscaras. El Curio, San Antonio de Escazú, enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

¹ Se recomienda observar los videos enlistados en el sub-apartado de “Fuentes visuales” de la Lista de referencias, en la página 315

Los payasos² corretean a los vecinos de la comunidad, les propinan cabezazos, vejigazos o intentan golpearlos con sus largas manos de trapo, las cuales cuelgan y giran descontroladamente en su frenético baile (imagen 2).



Imagen 2. Un payaso propinando cabezazos a uno de los vecinos concurrentes a la bienvenida al padre Raschid Vargas Umaña a la parroquia de San Antonio de Escazú, 17 de enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

La cimarrona, por su parte, es la agrupación musical compuesta por instrumentos de viento y de percusión (imágenes 3 y 4), que toca un repertorio de música conocida por el pueblo, ya sea porque las cimarronas lo interpretan constantemente, o porque adaptan los éxitos del momento a su configuración instrumental.

² En el contexto de este trabajo, el término “payaso” siempre alude a la figura que participa en las mascaradas con cimarronas, de gran cabeza de fibra de vidrio o papel maché, sostenida por una estructura, vestida con largos y coloridos trapos bajo los cuales se cubre la persona que la manipula.



Imagen 3. Cimarrona La Centenaria. Santa Ana. Enero, 2015. De izquierda a derecha, los hermanos José Alberto Jiménez (contrabajo de 80 años de antigüedad) y Juan Jiménez Rojas (clarinete en Si b); Mauricio Jiménez Díaz (hijo de José Alberto Jiménez y director del ensamble), y sus hijos Daniel Jiménez Vargas y Andrés Jiménez Vargas. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.



Imagen 4. Cimarrona Los Brujos esperando la salida de misa para acompañar a los payasos. Bienvenida al padre Rashid Vargas Umaña a la parroquia de San Antonio de Escazú. Enero, 2015. De izquierda a derecha: Mauricio Corrales, Andrés Chamorro, Jesús Guzmán, Michael Rojas y Marvin Chamorro. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

A pesar de que los medios de comunicación y la opinión común costarricenses insisten en que las cimarronas y mascaradas son una tradición “muy nuestra”³, en realidad es una práctica extendida a lo largo de Latinoamérica, aunque no se le conozca con el mismo nombre. En las diferentes regiones, las mascaradas adquieren diversos matices en cuanto a su construcción, función y forma de apropiación por parte del pueblo, pero a pesar de dichas diferencias, la práctica cultural posee un origen similar que se extiende y bifurca en dos universos: por un lado, el europeo medieval, y por otro, el universo híbrido resultante del choque cultural entre la mitología de los pueblos originarios durante la conquista y colonización española, y las tradiciones festivas de los colonos. Como explica Chang (2007):

Poco sabemos de las máscaras que se utilizaron en nuestro país durante el período colonial, porque no contamos con ejemplares de esa época. Sin embargo, como sucedió con otros pueblos de nuestro continente, las reminiscencias de las culturas precolombinas se mezclaron con patrones culturales propios de los conquistadores y misioneros españoles y con los de otros pueblos, cuyo resultado fue un producto híbrido en rasgos formales o de contenido (p. 29).

En el caso del choque cultural en el territorio costarricense, Solórzano Fonseca (1992) explica que durante la primera mitad siglo XVI, hubo encuentros sumamente violentos entre los aborígenes y los españoles. En el Caribe Sur, la resistencia indígena acabó con los intentos de asentamiento hispánico. En el Pacífico Norte, los españoles lograron el dominio en la Península de Nicoya, quedando integrada al núcleo de León y Granada de Nicaragua. Entre 1520 y 1560, los españoles no mostraron interés en colonizar el interior de la Provincia de Costa Rica. Fue en la década de 1560 cuando la Audiencia de Guatemala nombró a Juan de Cavallón, Gobernador de Nicaragua, a conquistar el interior, lográndolo en 1561, al fundar el primer asentamiento interior en la ciudad de Garcimuñoz (luego llamada Cartago). Pasaron 15 años de cruentas guerras en las que las poblaciones autóctonas lucharon y huyeron a las montañas.

Estas comunidades nativas ya poseían sus propios ritos relacionados con el uso de máscaras. La ceremonia de los diablitos, en la cultura boruca costarricense, es un ejemplo:

³ Repretel multimedia (2009). <http://www.youtube.com/watch?v=SOi73UmoNVU>

sobre sus ropas se ponen a manera de bata, un saco de gangoche y una máscara de madera de baba o de cedro. La figura es de la imaginación personal de quien confecciona la máscara. Los mismos diablos los construyen, adornándolos con cejas y bigotes. Antes de ponerse la máscara, se cubren la cabeza y el cuello con un pañuelo campesino (Vargas Pérez, 2005, p. 140)

Esta tradición evidencia especificidades surgidas a partir de la mezcla étnica y cultural de tradiciones europeas e indígenas. Ante la invasión europea, los mitos y ritos precolombinos fueron resignificados. Por ejemplo, Vargas Benavides (2007), al analizar las máscaras elaboradas en la reserva indígena boruca para la fiesta de los diablitos, explica que antes de la llegada de los españoles, estas tenían usos funerarios, pero luego pasan a formar parte de “un ritual donde se enfrenta el Toro, que representa al español, contra los diablitos o la comunidad indígena Boruca”. La muerte del Toro significa “el renacer de la comunidad que celebra con satisfacción el vencimiento del sujeto extranjero”. Pero el proceso de reactualización y resignificación continúa:

El enemigo español en la actualidad pasa a ser el extranjero, aquel que está fuera de su comunidad. Es la misma hegemonía estatal que quiere eliminar parte de sus tradiciones al tratar de construir represas hidroeléctricas, es el gran enemigo denominado globalización que continúa imponiéndose ante los débiles, es el adinerado que desea apoderarse de sus reservas (p. 212)

Al respecto de dichos procesos de resignificación, Belting (2007) interpreta la historia de la colonización como una guerra de imágenes. Dos culturas chocaron, y las imágenes que representaban la identidad colectiva de cada grupo sufrieron transformaciones. La imposición de imágenes europeas sobre las imágenes de los nativos afectó su comprensión del mundo. Surgieron imágenes nuevas para poder dar sentido a las transformaciones del nuevo cosmos: “todas las imágenes convocan continuamente a imágenes nuevas y distintas, dado que las imágenes sólo pueden ser respuestas ligadas con la época, y ya no podrán satisfacer los interrogantes de la siguiente generación” (p. 69).

Alejándose de las reservas indígenas y con un enfoque en las localidades urbanas donde el componente nativo sufrió un marcado destierro, los personajes de las mascaradas modelaron (y continúan haciéndolo), una conjunción de universos espacio-temporales. La herencia religiosa (de santos

y diablos) y política (de nobles y plebeyos) en España convive con figuras mitológicas de genealogía indígena, como por ejemplo, el de La Cegua. Esos personajes funcionan como mojones temporales del imaginario social, los cuales no se sustituyen unos a otros, sino que se acumulan, conviven, se traslapan y resignifican. Los mitos originales cambian, y así cambia el ritual de la mascarada.

Al respecto, Colombres (1988, p. 201) enuncia:

Si el mito se revela incapaz de absorber las nuevas situaciones y contradicciones será olvidado, se convertirá, ahora sí, en ficción, en arcaísmo. Su eficacia y vitalidad dependerán entonces de su aptitud para reflejar valores actuales y ensamblarnos con los antiguos, en una continuidad sin grietas que dé la ilusión de un círculo perfecto, que no permita filtrarse al horror ni a la desesperanza.

Para ejemplificar la persistencia de esta práctica cultural en otros países de Centro y Suramérica, nombramos a la vecina Nicaragua, al norte de Costa Rica, cuyas mascaradas se distinguen por “la Gigantona” y el “Enano Cabezón”, quienes bailan al ritmo de la música ejecutada por los tamboreros, y se hacen acompañar de los faroleros. Sobresale el papel del coplero, quien por lo general es parte del conjunto instrumental, y se encarga de improvisar saludos o burlas hacia los espectadores, práctica aparentemente desaparecida en el Valle Central de Costa Rica.

Siguiendo hacia el norte, en la ciudad hondureña de Yuscarán, a 68 kilómetros de Tegucigalpa, encontramos el “Baile de los gigantes”, donde las “mojigangas” (gigantes), los enanos y los diablitos desfilan y bailan en los festejos populares.

En El Salvador encontramos las Gigantonas de Jocoro, quienes se acompañan de los diablillos y de los viejos de agosto.

En Guatemala, a las mascaradas se les conoce como gigantes y cabezudos. Entre los personajes cuentan animales como el perico, la culebra y el toro. La agrupación musical se compone de una marimba, un contrabajo y una batería.

En Argentina y en Uruguay los cabezudos también desfilan en las festividades cívicas, con la diferencia de que los del segundo país no poseen manos.

A pesar de que el término “cimarrona” técnicamente se refiere al conjunto musical tal como se conoce en Costa Rica, y la palabra “mascarada” denota a los “payasos”, es muy común hablar de “cimarrona” para referirse a la conjunción de ambos elementos, pues son complementarios, y porque los mantudos raramente aparecen sin el acompañamiento musical. Para efectos de esta investigación, reconocemos la importancia de marcar la diferencia entre ambos términos, y al mismo tiempo, consideramos necesario no dejar por fuera ninguno de los dos. Por este motivo, desde este punto en adelante se empleará la fórmula “mascarada y cimarrona costarricense”, para enfatizar la interdependencia de los dos componentes de esta compleja práctica artística y cultural.

ESTADO DEL ARTE

Tras una exhaustiva investigación bibliográfica, los textos dedicados al tema de las mascaradas y cimarronas costarricenses fueron categorizados según el análisis de su contenido, y como resultado se obtuvo el siguiente ordenamiento.

Por un lado se discutirán los escritos relacionados con las mascaradas y por otro, los vinculados con las cimarronas. Entre los primeros, se observan temáticas que intentan responder las siguientes preguntas:

- ¿cómo se construye una máscara de payaso?
- ¿dónde se dan los payasos por primera vez en Costa Rica?
- ¿en qué consisten los eventos en los que participa una mascarada costarricense?, ¿qué interpretación podemos dar a las mascaradas costarricenses?
- ¿en qué consisten los eventos en los que participa una máscara indígena costarricense?, ¿qué interpretación simbólica podemos dar a las máscaras indígenas?

Además, entre las fuentes destaca un trabajo de investigación por su profundidad y por compartir ciertos objetivos con el presente estudio, como por ejemplo, el de abocarse a una interpretación social y simbólica del objeto de estudio. Por su importancia y agudeza, tal obra recibirá un tratamiento especial.

En cuanto al tema de las cimarronas, los textos consultados sirven para responder tres interrogantes:

- ¿cómo surgen?
- ¿cómo evolucionó la actividad musical en Barva de Heredia?
- ¿qué nuevas funciones sociales está adoptando este tipo de agrupación musical en Palmares de Alajuela (y tal vez en el resto del país)?

A continuación se ahondará en los aportes de cada uno de estos textos y se comentará de qué manera la presente investigación se diferencia de tales trabajos y, por consiguiente, complementa y enriquece la reflexión académica y el conocimiento actual sobre la práctica cultural y artística que nos ocupa.

1. Payasos y máscaras

1.1. Construcción de máscaras

Una de las áreas relacionadas con las máscaras costarricenses sobre la que más se escribe es su técnica y proceso de construcción. En esa línea se ubican los trabajos de Montero Pérez, (1995), Briceño Guerrero y Osorio Torrico (2000), Martínez Solano y Solano Laclé (2011), Ugalde Mezsa (s.f.) y los esfuerzos de la Universidad de Costa Rica mediante el Proyecto de Trabajo Comunal Universitario no. 486 de la Vicerrectoría de Acción Social, y del Museo de Cultura Popular de la Universidad Nacional de Costa Rica. No obstante, se desconocen trabajos que describan el proceso de construcción de las máscaras indígenas costarricenses.

Como se podrá observar a lo largo del presente estudio, ningún apartado está dedicado a dicho tema, por lo que se sugiere consultar directamente las fuentes mencionadas para indagar sobre la elaboración de máscaras al estilo costarricense.

1.2. Origen de los payasos

Con ayuda de Claudio Quirós y Vania Solano Laclé (2007), los hermanos Avelino y Guillermo Martínez narran la historia de las mascaradas en Cartago, y de cómo don Lito Valerín fue quien inició y reactivó la tradición, heredando luego el oficio a su hijo Jesús Valerín, quien le vendió a don Pedro Freer algunas máscaras. Los hermanos Martínez le compraron a la esposa de don Jesús Valerín unos gigantes, y en esa visita encontraron moldes para hacer máscaras, tras de lo cual ellos mismos retoman la tradición de la construcción de cabezudos. En la segunda parte del artículo se hace referencia a la importante injerencia que la familia Martínez tuvo en la activación de las mascaradas en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX. En la última sección de este trabajo se describen los personajes retratados en la colección de la familia Martínez, en donde figuran payasos de la autoría de los hermanos, así como de los Valerín.

En general, este es un esfuerzo de tipo histórico y biográfico sobre el origen de la práctica, sobre su reactivación y además contiene una descripción de los personajes retratados. Como ya se anotó, el presente estudio no procura abarcar la historia de las mascaradas, ni explicar su origen, por lo

cual, la recopilación realizada por Quirós y Solano se apartan de nuestro enfoque de estudio.

Por otro lado tenemos dos trabajos de Calderón Gómez: el primero, de 1992, ofrece evidencia del origen colonial de las “diabladas” o mascaradas; el segundo (1997) investiga el desarrollo del teatro en la sociedad cartaginesa. El autor se refiere a las condiciones socio-históricas que dan origen a las mascaradas y cimarronas, y explica su uso inicial en relación como el teatro catequizador empleado para la conversión de los indígenas durante la colonización española, sobre todo en la celebración del Corpus Christi. Las Diabladas, en sus orígenes, tenían como tema central la lucha entre el Arcángel San Miguel y el Diablo Mayor, pero en ello también intervenían otros personajes como el alma, los pecados capitales, y otros diablos, entre otros.

Calderón Gómez enfatiza sobre la importancia de la reducción esclavista de la Puebla de los Pardos (descendientes de indios y negros) en la evolución de las mascaradas en Cartago, pues la leyenda de la aparición de la Virgen de los Ángeles en dicha localidad (lo cual data de 1635, pero se oficializa a mediados de ese siglo), origina una serie de festividades pagano-religiosas en las que converge una diversidad étnica que enriquece dicha práctica cultural (españoles, mestizos, indígenas, africanos bantúes y los descendientes de indios y negros, llamados pardos).

Ambas investigaciones son muy detalladas en cuanto al origen y la evolución no solo de las mascaradas, sino de las manifestaciones festivas y teatrales costarricenses, aunque enfocadas específicamente en la zona cartaginesa. Como ya se indicó, nuestro estudio no pretende abarcar la historia de las mascaradas, ni explicar su origen, por lo cual, se sugiere al lector interesado en ese tema remitirse directamente a dichas obras.

1.3. Descripción e interpretación de las prácticas populares festivas con máscaras en Costa Rica.

1.3.1. Prácticas populares festivas con mascaradas y cimarronas

Algunos autores contemporáneos se interesaron esporádicamente por tratar el tema de las mascaradas costarricenses en su relación con las fiestas populares. Como ejemplo de una alusión más bien secundaria del asunto es la realizada por el periodista costarricense Mario Alberto Jiménez, quien en la década de los años sesenta, en un afán por develar a todas luces la “pérdida de la identidad” del costarricense evidenciada en su costumbre de copiar todo lo de “afuera”, menciona:

En las “fiestas” había una nota de franca mascarada, pero sólo una nota: los llamados “disfraces” o “mantudos”. Eran estos una cuadrilla de individuos de humilde condición que se alquilaban profesionalmente para recorrer las calles caracterizando figuras tradicionales y siempre las mismas: el Diablo, a veces acompañado de la señora diablo, porque nada obliga a Lucifer a ser célibe como Dios. El Viejo de la Vejiga, la Muerte, el Torito con comparsas de torerillos, unos cuantos cabezones y atrás cerrando el grupo, el imprescindible matrimonio de gigantes. Marchaban y danzaban los disfraces entre la algazara de cohetes y músicas de pasos dobles (1962, p. 241).

Rescatamos la enumeración que Jiménez realiza de los personajes retratados por las mascaradas a mediados del siglo XXI. Actualmente, el Viejo de la vejiga no es tan común, ni lo son los torerillos que acompañan al Toro Guaco, el cual sí es posible observar aún en algunas comunidades, al igual que el Diablo, la Muerte, los gigantes, los enanos y la música de pasodoble interpretada por la cimarrona.

En 1977, Alexis Ramírez Vega aclara el origen y el significado de la palabra “mojiganga”. Al respecto, explica: “los *mantudos* corresponden a lo que en el siglo 17 era llamado como mojiganga o *boxiganga*, que significa: fiesta a la que asisten sus invitados ataviados ridículamente” (2013, p. 328). Esta referencia es importante porque aún hoy en otros países de Centroamérica se utiliza el término “mojiganga” para referirse a lo que en Costa Rica se conoce como “mantudos” o “payasos”.

En 1993, el especialista en arte y cultura costarricense Luis Ferrero Acosta clasifica las mascaradas tradicionales costarricenses en cuatro tipos: gigantes, cabezudos (por la desproporción evidente entre el tamaño de la gran

cabeza con respecto al cuerpo que la porta), máscaras o caretas (que cubren solo la parte del rostro), y los aparatos (como el caso del Toro Guaco o de la Yegüita Nicoyana), (2001, p. 108). Consideramos que la clasificación de Ferrero es atinada y se adecua a la práctica actual.

Pasando de los autores que han descrito parcialmente y de manera secundaria algunas características de las mascaradas, ahora nos detenemos en los autores que abocaron su interés hacia su contextualización e interpretación. En orden cronológico, hablaremos primero de Alejandro Tosatti Franza (1990 y 1991), luego de Giselle Chang Vargas (2007), y por último, de Salas Núñez y Fallas Salazar (2012).

Interesado en las manifestaciones espectaculares tradicionales y sus vinculaciones con el teatro, Tosatti (1990) traza una línea que conecta las mascaradas de Costa Rica con la tradición teatral occidental de la Grecia clásica. Así, por un lado identifica en la práctica popular costarricense ciertos elementos relacionados con el teatro (máscaras, música y copleros), y por otro, elementos característicos de los ritos humanos, como el "principio de no identificación entre actor y personaje" y la "independencia temporal de una organización calendárica de la vida social para la representación" (1990, p. 13).

El autor explica que la dinámica de las mascaradas no es la de la identificación, sino la del juego. La persona que usa la máscara no está interpretando un personaje como lo haría un actor de teatro, sino que juega con ella acogiéndose a "la existencia de reglas fijas a las cuales todos tienen que someterse", de forma que la acción es real, no ficticia (1990, p. 13), como ocurre en las celebraciones rituales alrededor del mundo.

También aborda el alcance psicológico del uso de la máscara en la persona que la utiliza, permitiéndole "un efecto de 'liberación' de emociones y prácticas no aceptadas socialmente en la cotidianidad", sentimiento que también comparten otros participantes del evento, sin necesidad de cubrir su rostro o cuerpo (1990, p. 13).

En cuanto a la calendaridad, el autor observa que la práctica cultural de las mascaradas está estrechamente ligada a un tiempo especial o "no-cotidiano" y a un espacio (calles y barrios). Con esto, Tosatti casi explora la

metaforización del tiempo y del espacio a la que la presente investigación destinará gran parte, pero el autor prefiere dejarlo para un trabajo futuro:

...nos parece que la mascarada ha sido y en algunas ocasiones sigue siendo todavía un evento mimético de gran significación para el conjunto del grupo social. Podemos así, en uno de sus niveles, verla como metáfora de la comunidad y su relación con el Cosmos. Pero no sólo es metáfora, sino que en cuanto "juego", es la representación simbolizada y activa de una situación de "peligro" en la que se ve involucrado un sector significativo de la comunidad misma y que llega a asumir en cuanto tal para los jóvenes niños de la comunidad, una importancia fundamental. Pero, en esta ocasión, no vamos a profundizar esta línea de pensamiento, a tratar su riqueza e importancia. En otra ocasión será importante indagar sobre los contenidos simbólicos y la mascarada como forma de representación de la realidad (1990, p. 20).

En lugar de encuadrar el concepto de mascarada en una rígida grilla, el autor desea aprender de esta "manifestación espectacular tradicional" (como prefiere llamarla) y así ampliar los horizontes del teatro en Costa Rica.

A lo largo del texto, Tosatti aprovecha para desmenuzar al detalle los componentes de dicha práctica, y así se refiere ampliamente a: la máscara, la procesión, la música, la danza, el texto de los desaparecidos (o casi desaparecidos) copleros, el enfrentamiento de fuerzas (aspecto agonístico), y los alimentos y bebidas.

En otro de sus trabajos (1991), en el cual describe las mascaradas tradicionales del Valle Central de Costa Rica durante el pasado (sin especificar con exactitud la fecha), Tosatti no solo explica en qué consiste una mascarada, sino que compone coloridamente una narración (aunque empleando el tiempo pasado) que recoge los más pequeños detalles de la fiesta, de manera que el evento toma vida en la imaginación del lector:

Cada pueblo poseía su Santo Patrono y en ocasión de la concurrencia anual de la fecha de dicho Santo, se organizaban y realizaban las Fiestas Patronales. En ellas, a la par de las actividades de carácter religioso, solía organizarse una feria comercial llamada "Turno", cuyos aspectos fundamentales los constituían la proliferación de comidas y bebidas, los bailes, la música de la "cimarrona" local, cuando la había, los juegos, la participación y colaboración colectiva.

En muchos pueblos (...), además, se realizan alegres pasacalles de la comunidad y de los visitantes. A estos se les llama comúnmente "Desfiles" o "salidas" de "Payasos" o de "Mantudos".

Así, en la celebración de las Fiestas patronales, se acostumbraba ver a los muchachos enmascarados correr por las calles asustando a la chiquillada con máscaras, vejigas, medias rellenas y

chilillos, al son de la alegre cimarrona constituyendo un contrapunto pintoresco a las procesiones religiosas (1991, p. 6).

Describe el juego de los mantudos, habla sobre los tipos de máscaras, su proceso de construcción, sobre las intenciones perseguidas por los mascareros al elaborarlas, sobre los pueblos de artesanos (destacando Barva de Heredia, Cartago y Escazú), sobre la cimarrona, y también elabora un índice ilustrativo de máscaras construidas con técnicas tradicionales por los artesanos Amado Arias (Escazú) y Guillermo Freer (Cartago).

En cuanto al grado de involucramiento de la comunidad, observa factores como la edad y el género, mencionando que son los más jóvenes los que más intervienen, que las mujeres son más pasivas, y que cuanto más adulta es la persona, su participación quedaría más relegada al mero acompañamiento a los más pequeños.

El autor se ocupa de explicar el origen de las mascaradas, anclándolo en los turnos y las cofradías de la época colonial, específicamente en la Puebla de Cartago, como lo explica con mayor detalle Calderón Gómez (1997). Pero no deja de lado el sincretismo evidenciado en las máscaras del Valle Central al conjuntarse las tradiciones indígenas con las españolas. Por ejemplo, al comentar sobre el uso de las máscaras en Boruca, explica:

De particular importancia es el sincretismo que se realizó entre prácticas y rituales festivos amerindios y católicos, traído desde Europa (...) La máscara carnavalesca ibérica se sobrepuso a la máscara ritual amerindia, y fusionadas coexistieron durante largos años acompañando al ritual católico en nuestras comunidades más asentadas sobre un substrato amerindio (Tosatti, 1991, p. 6).

Clasifica las máscaras en antropomorfas y zoomorfas, pero también subraya nuevos tipos de personajes provenientes de los medios de comunicación (Tosatti, 1991, p. 11), inquietud compartida por el presente estudio. Siguiendo con la descripción de las figuras retratadas por los payasos, da cuenta de algunos que hoy son difíciles de encontrar, o cuya tradición está más enraizada en la zona de Cartago, como El granuja, La Copetona, y El Macho-ratón. Este último es una estructura “para ser llevada amarrada de la cintura y con apariencia de «Yegüita»”. La Copetona, explica el autor, tiene similitud con la máscara nicaragüense llamada el “Pepe” y también se apoya

sobre la cintura, dando la impresión de que el que la manipula está montado en el cuerpo del payaso (Tosatti, 1991, p. 8).

Interesantemente, el autor observa en 1991 que la práctica de las mascaradas costarricenses se encuentra en un proceso de desaparición:

Las prácticas de enmascaramiento, antiguamente más difundidas en las zonas de tradición colonial, han ido perdiendo fuerza poco a poco (...) En las mismas fiestas que se celebran en honor de la Patrona de Costa Rica se puede observar que los mantudos han sido eliminados” (p. 8).

Para el momento actual, 24 años después de que el autor escribiera su texto, más bien somos testigos de una efervescente reactivación de esta forma popular de arte, y la apropiación que grupos etarios jóvenes están haciendo de ella.

Otros actores comúnmente vistos en el pasado, pero no tanto en la actualidad, son los copleros:

...personajes de la comunidad quienes acompañan las máscaras y los músicos y que se dedican a improvisar pequeños sonetos de sabor típicamente popular. No en todas las comunidades los hay. Más bien tienden a desaparecer y es raro poder observar alguno acompañando a las máscaras (...) Bailando en frente de la cimarrona, acompañan las máscaras y en determinado momento, dejan oír sus coplas ingeniosas, alternándose entre sí y con la cimarrona (1991, p. 14).

También recupera el concepto de los “dedicados”, miembros de la comunidad o familias de la comunidad que asienten en ofrecer un refrigerio a los participantes de las mascaradas y cimarronas, de manera que durante el recorrido, los participantes hacen pausas en sus casas para tomar algo o simplemente descansar (Tosatti, 1991, p. 10). Estas pausas marcan mojones en la comunidad, pues indican que tal o cual persona o familia tiene una participación aún más activa en el pueblo y, por ende, los vecinos los miran con especial interés o curiosidad. Por un lado, esas personas realizan un aporte especial al evento y, por otro, ganan visibilidad e importancia para el resto de la comunidad.

En cuanto al acompañamiento musical, el autor describe las cimarronas como “chirimías de indios”, término utilizado en el pasado, pero gracias a la descripción de Tosatti, podemos observar un cambio rotundo en la definición y evolución de este tipo de agrupaciones musicales. Por ejemplo, el autor se refiere a los músicos de la cimarrona como personas que

...trabajan más por inspiración que por erudición. De hecho a menudo sus integrantes no poseen educación musical formal y no están en condiciones de leer partituras (...) Tocaban de oído y su música es tradicional en cuanto corresponde a un proceso de transmisión y selección que se opera “naturalmente”. Esta es una agrupación que representa lo mejor de la tradición oral en el campo de la música.

A menudo sus músicos son pensionados y se han desempeñado anteriormente como integrantes de alguna de las bandas municipales. Sus integrantes son a veces más eruditos y cuando constituyen una verdadera versión reducida de una banda, toman el nombre de *filarmónica* (1991, p. 13).

Sin embargo, en la actualidad son cada vez menos las cimarronas compuestas por personas mayores y cada vez es más común que estos músicos tengan educación musical formal, de manera que el uso peyorativo del término “cimarrona” y la preferencia por la palabra “filarmónica” para denotar conjuntos de “mejor calidad” es cada vez menos común.

En relación con el repertorio de las cimarronas, explica: “en los desfiles, se acostumbra poner el énfasis en músicas alegres, piezas que se conocen con el nombre de *parranderas*. Bajo el término de *parranderas* se reúnen muchas clases diferentes de composiciones; jotas, danzas, contradanzas, *tambitos*, pasodobles, corridos, y otros más” (Tosatti, 1991, p. 14). El autor no menciona la incorporación de ritmos caribeños como merengue, cumbia y swing tico, o la adaptación de melodías “de moda” en la radio en la televisión que son rápidamente tomadas por las cimarronas para deleitar a su público con los éxitos del momento, ya sea cuando acompañan a una mascarada o cuando trabajan solas en cualquier evento privado, desde un bautizo hasta un funeral.

Tosatti también toca aspectos económicos sobre el mercado de las máscaras y detalles de su producción por parte de los mascareros, pero son evidentes las diferencias entre sus conclusiones sobre la situación en 1991 con respecto al contexto actual. El autor asegura: “Son muy pocas las máscaras producidas para la venta (...) Cada fabricante cubre así las necesidades y los pedidos de un sector geográfico muy amplio” (1991, p. 12). Al contrario, hoy puede decirse que cada sector geográfico es atendido por un amplio número de artesanos o dueños de mascaradas. Pero es muy importante notar que a diferencia con otras máscaras de la neoartesanía costarricense (sobre todo en algunas poblaciones indígenas), los mascareros

no construyen máscaras en serie; este aún no se ha convertido en un producto industrializado en el sentido de que se fabriquen muchas reproducciones a partir de un mismo molde. Por más que se trate de una figura tradicional o de un monstruo moderno, o si el estilo es realista o no guarda proporciones naturales, cada personaje elaborado es único, una creación personal del artesano, y busca generar un impacto novedoso y diferente en los vecinos. De ahí que esta sea una práctica artística popular viva, aún no fetichizada, y en constante transformación. Dicha transformación no es sancionada por Tosatti, sino interpretada como un proceso cultural con alto potencial simbólico: “Con el pasar de los años las máscaras se han transformado, pero aún permanecen como metáfora y representación que una comunidad hace de la imagen que sus miembros tienen de sí mismos, de sus dramas fundamentales, de su ubicación en el mundo (1991, p. 7).

Finalmente, y en estrecha conexión con el interés del presente estudio por abordar los conceptos de tiempo y espacio, está la interpretación simbólica desarrollada por Tosatti en cuanto a dos aspectos de las mascaradas costarricenses: la espacialidad y la ciclicidad. En cuanto a lo espacial, el autor subraya que las mascaradas intentan recorrer todo el pueblo, como delimitándolo:

Iban recorriendo las calles de la comunidad visitando sus diferentes sectores o barrios. Cada día que se realizaba el recorrido, este era diferente. Se llegaba así a cubrir, a lo largo del período de la fiesta una parte considerable de la extensión de la comunidad, y hasta se podía decir que a veces se llegaba a dar en esta forma una imagen aproximada de la extensión territorial de la misma. El recorrido tenía forma circular: arrancaba y terminaba en el mismo sitio (...) cerca del centro de la comunidad: la Iglesia y el Parque Central (1991, p. 9).

En cuanto a la ciclicidad, el autor la hace evidente en dos detalles de la celebración: primero, en el hecho de que los payasos y la cimarrona salgan y lleguen al mismo lugar, y segundo, en que el artesano repara las máscaras una y otra vez, al final de un evento, para que estas vuelvan a presentarse en la siguiente oportunidad, de manera que los personajes retratados constantemente mueren y vuelven a la vida. Tosatti, como experto de las artes performáticas, es consciente de la interrelación entre estas, lo ritual y lo mítico. Como se verá más adelante, la ciclicidad del tiempo es una de las

características de los mitos que se conservan en muchos de los rituales alrededor del mundo.

El segundo antecedente significativo para el presente estudio es el trabajo de Chang Vargas (2007) sobre las máscaras tradicionales costarricenses, donde se incluyen tanto las de la tradición boruca, como las empleadas en la “salida de payasos”, dando importancia especial a los mascareros borucas y “meseteños”, las técnicas y los materiales para su elaboración, sin dejar de lado las contradicciones que la modernidad impone sobre estas prácticas tradicionales.

Chang Vargas echa mano del legado bajtiniano sobre el carnaval como herramienta interpretativa de la función social actual de las máscaras en Costa Rica, reconociendo el carácter carnavalesco del “ciclo Cuaresma-Pascua en varios países del Caribe, donde se reúnen la danza el juego, la música, el teatro con representaciones de enmascarados o la presencia de comparsas alegóricas” (2007, p. 20). La autora reconoce que las diferencias formales entre las máscaras, como la disposición de sus partes, “el número, el color, tamaño, textura de la cabeza, boca, nariz, ojos, cuernos, barbas trascienden los atributos de bello o feo, en aras de su función social y simbolismo” (p. 20).

Además, al igual que Tosatti, cataloga las máscaras como antropomorfas y zoomorfas, y reconoce su carácter sincrético: “En los festejos populares de hoy se encuentra la confluencia de personajes de origen amerindio y europeo, con algunos rasgos de corrientes culturales africanas o asiáticas de corte tradicional”, pero también hace alusión a los personajes provenientes de los programas de televisión (“desde los animados de Disney, pasando por Alf, Batman y otros superhéroes, hasta los japoneses”), a personajes que retratan figuras políticas o deportivas (“el monstruo de Saprissa”), y aquellos “seres legendarios, propios de la tradición popular” (el Cadejos, la Llorona, la Cegua), sin olvidar “los personajes de las máscaras populares tradicionales: el Gigante y la Giganta, la Bruja, el Diablo, la Calavera, el Mechudo, el Dos Caras, el Policía y el Pinocho” (p. 49).

La autora también clasifica las máscaras actuales costarricenses en tres tipos según su origen; estas son: las de Boruca y Curré, los “payasos” del Valle Central y las modernas o neoartesanías de carácter comercial. De cada

uno de estos tipos, la investigadora estudia sus artífices, materiales, técnicas y contextos de utilización.

En referencia al segundo tipo, objeto de estudio del presente trabajo, Chang Vargas escruta los principales poblados donde viven mascareros activos, mencionando a las personalidades más influyentes de dicha práctica en cada región, como por ejemplo, los Freer de Cartago y los Arias de San Antonio de Escazú.

Interesantemente, las investigaciones de Chang Vargas en el momento de su estudio evidenciaban que para los mascareros de la época, la práctica estaba en proceso de extinción por motivos como: la poca rentabilidad que significaba la actividad y por la falta de relevo generacional. Aparentemente, en menos de 10 años, la percepción general sobre el futuro de esta manifestación ha cambiado radicalmente. Los mascareros entrevistados para efectos de la presente pesquisa declaran el crecimiento del mercado, el aumento en la cantidad de nuevos artesanos y en la demanda por este tipo de celebración en ámbitos no solo

públicos, sino también, privados. Al respecto, el Decreto Ejecutivo No. 25724-C de 1996 de la República de Costa Rica, en el cual se declara el 31 de octubre como el Día de la mascarada tradicional costarricense, parece haber tenido un impacto tangible como medida de resistencia cultural ante la imposición de una tradición exógena: Halloween (imagen 5), preocupación ya expuesta por Ramírez Vega en 1977:



Imagen 5. Meme sobre Halloween y el Día de la mascarada en Costa Rica. Fuente: <http://memegenerator.net/instance/42609506>

Agotadas las posibilidades creadoras, nuestro pueblo es cada vez más presa de la sociedad de consumo y en vez de crear y recrear la temática con una orientación precisa, se somete a las festividades de la dominación cultural. Ya no crea *mantudos*, compra antifaces y máscaras sintéticas elaborados en serie (made in U.S.A., made in

Japan), a la vez que toma las festividades foráneas (el *Halloween*) porque ya no tiene tiempo propio para sus fiestas (p. 331).

Los trabajos de Tosatti y de Chang Vargas son profundos y de consulta obligatoria para quien se interese en el tema, pero el enfoque de nuestra investigación es distinto: profundiza en las posibilidades simbólicas y metafóricas de las mascaradas y cimarronas costarricenses, lo cual puede entenderse como una continuación o complemento de las dos obras anteriormente mencionadas.

Aunque de menor extensión, pero más fuertemente vinculado al enfoque interpretativo que la presente investigación desea ofrecer, encontramos el trabajo de Salas Núñez y Fallas Salazar (2012), quienes exploran los rasgos carnalescos en las mascaradas de Barva de Heredia, basándose en las reflexiones de Mijaíl Bajtín. Las autoras interpretan la práctica de las mascaradas y cimarronas como “una celebración de la vida y una burla de la muerte, un mundo en que se olvidan las diferencias sociales, las enfermedades y el dolor. Es un espacio destinado al goce, a la regeneración” (2012, p. 61), y analizan componentes de la fiesta tales como la libertad de expresión que el anonimato hace posible, el reconocimiento de una realidad alternativa con códigos y reglas no oficiales durante la celebración, la tradición de propinar golpes como un símbolo del quebrantamiento de las jerarquías sociales y actos de “rebajamiento”, lo grotesco, y la inversión del orden, como por ejemplo, la conversión de lo “terrible y espantoso” en “inofensivo y alegre” (p. 57).

Como evidencia de la vivacidad y actualidad de esta costumbre popular, las autoras comentan sobre la popularidad de las máscaras durante las fiestas populares en la comunidad de Barva. Tanto es así, que rápidamente “se agotan”, en el sentido de que los vecinos las separan “hasta con varias semanas de anticipación” para alquilarlas, pero al ser tanto el deseo de los barveños por “salir de payasos”, y al escasear las máscaras, entonces ellos mismos las confeccionan en sus casas, e incluso “muchos niños y jóvenes de la comunidad han aprendido las técnicas para su elaboración” (p. 59).

Aunque el trabajo de Salas Núñez y Fallas Salazar comparte con la presente investigación la interpretación de las mascaradas y cimarronas como una celebración carnalesca, basándose en Bajtín, nuestro trabajo escudriña

niveles más profundos de análisis. Por ejemplo, analizamos y determinamos la función de las formas de rebajamiento propias de la cultura carnavalesca que pueden identificarse en la gestualidad con la que interactúan los payasos, los músicos y los miembros de la comunidad, e intentamos determinar su función. También, analizamos los rasgos propios del grotesco y del escatologismo que pueden identificarse en los payasos que representan a cada uno de los personajes, tanto los tradicionales como los novedosos, entre otros temas.

1.3.2. Prácticas populares festivas con máscaras indígenas

Se hallaron cuatro trabajos que interrelacionan el componente indígena con las máscaras festivas: Amador (2005), Vargas Pérez (2005), Vargas Benavides (2007), Bolaños Esquivel y González Campos (2013).

Vargas Benavides (2007) se diferencia de los otros tres trabajos porque desde la disciplina de las artes visuales decodifica los elementos semióticos y los componentes (estructura, características compositivas, modulares, proporcionales, etc.) de una máscara boruca elaborada por Ismael González Lázaro, mascarero de la reserva Boruca de Buenos Aires de Puntarenas, en Costa Rica. Su objetivo es identificar estructuras precolombinas u occidentales. Nuestra investigación no tiene como uno de sus objetivos analizar formalmente los elementos visuales de las mascaradas, tal como hace Vargas Benavides, sino que se cuestiona su potencial significativo en el momento de su uso en las festividades populares.

Por otra parte, tanto Amador como Vargas Pérez (aunque el primero con mucho mayor nivel de profundidad) se abocan a la descripción y análisis del Juego de los Diablitos, una festividad de la comunidad boruca en Costa Rica, y que consiste en “una lucha entre el toro y los diablitos; dura tres días y concluye con la muerte del toro a manos de los diablitos y la celebración de su victoria” (Amador, 2005, p. 13). A las 12 de la noche “nacen” los diablitos en la loma de la montaña, entonces

los muchachos bajan del cerro ataviados con sus ropas de diablo, sus vestidos de gangoche, sus coloridas máscaras talladas en madera de balsa, con fauces y cuernos de diablo, abrazados unos a otros, bufando y gruñendo como diablos y austando a los niños y a las muchachas quienes se han mantenido despiertos para verlos. Esa noche de la nacencia, los diablos dan una vuelta a todo el pueblo, y se detienen, en

algunos sitios previamente convenidos, para tomar chicha (Amador, 2005, p. 15).

El toro (una persona vistiendo una armazón cubierta con gangoche, una cabeza de toro de madera y una cachamenta) no aparecerá hasta el día siguiente. La fiesta respeta la siguiente secuencia de hechos: la “nacencia” (nacimiento) de los diablitos, la aparición del toro, la lucha (en caminatas y paradas por el pueblo), la tumbazón (muerte de los diablitos), huída del toro, vuelta a la vida de los diablitos, persecución del toro, captura del toro, muerte del toro, trinfo y celebración (Amador, 2005, p. 13).

Los diablos no bailan con el toro, sino que juegan con él, retándolo, al tiempo que el tambor, la flauta y el acordeón suenan “insistentemente una melodía reiterativa como un mantra”. La música, de influencia panameña, también puede ser un pasillo, un corrido o una cumbia. Los asistentes emiten gritos y salomas, “una forma tradicional de expresar los sentimientos por los antiguos borucas” que actualmente solo los más mayores saben hacer bien (Amador, 2005, pp. 19-20). Los diablitos cambian su traje de gangoche por elaborados vestidos hechos de follaje, que los hace ver más feroces.

El juego de los diablitos puede representar la capacidad de la etnia boruca para renovarse tras la muerte, como también la lucha contra los españoles (Amador, 2005, p. 38). En ambos casos, constituye un antiguo rito de renovación con el que los borucas renuevan cíclicamente su mundo, consolidan su etnia y continúan “enfrentando la otredad y la diversidad” (p. 42), y que hoy día sirve como una “forma de resistencia cultural para no ser absorbidos por la sociedad nacional” y para luchar por sus derechos (p. 52).

Socialmente, la fiesta refuerza “sentimientos de localidad y comunidad”, intensificando “el sentimiento de pertenencia y diferencia con el otro, no indígena e, incluso, no boruca” (p. 63).

La iteración y ciclicidad, el juego persecutorio, la muerte y resurrección, la adopción de personajes, el uso de máscaras y trajes, la presencia de la música, comida y bebidas alcohólicas, y el necesario involucramiento de toda la comunidad son todos rasgos carnalescos en común entre el Juego de los Diablitos y las mascaradas y cimarronas. La investigación de Amador comparte con el presente estudio su interés por describir tres aspectos de la práctica cultural que a él le ocupan: lo lúdico, lo simbólico y lo ritual. Podría

decirse, entonces, que el trabajo de dicho autor comparte objetivos similares a los de este estudio, aunque enfocándose en un objeto diferente.

Tomando como base 31 de registros audiovisuales alojados en *Youtube.com*, tanto profesionales como aficionados, Bolaños Esquivel y González Campos (2013), advierten sobre el proceso de espectacularización que el Juego de los Diablitos ha venido experimentando desde la década de los años 80. Califican el trabajo de Amador como “idealizado” y “poético” por opinar en su trabajo del 2005 que: “esta es una actividad que no es para nadie. No está hecha para ser vista por un público ajeno. El que quiere, viene, pero solo verá a los curreseños y borucas disfrutar de un juego entre sí” (pp. 22-23). En cambio, en su análisis audiovisual realizado en el 2013, Bolaños Esquivel y González Campos comentan:

...se nota un cambio radical en su carácter al comparársele con lo observado en los años ochenta. Ya no es un evento meramente comunal. Hay una afluencia importante de personas ajenas a la comunidad que asisten a su celebración en calidad de público. En este sentido, se nota claramente que existe cierta tendencia a convertir la fiesta en “espectáculo” (p. 29).

Algunas evidencias de dicha espectacularización son la sofisticación de las máscaras y trajes, con marcado carácter monstruoso y occidental, la comercialización de la fiesta, en la cual se cobra por filmar, la divulgación a gran escala de la actividad, las excursiones organizadas por operadores turísticos, la exotización del evento, pues los diablitos usan taparrabos y penachos de plumas, y el uso de cordeles para separar el espacio ocupado por el público y los protagonistas del evento (Bolaños Esquivel y González Campos, 2013).

Tras su análisis, los autores dejan en ciernes la pregunta de si el Juego de los Diablitos continúa funcionando como un ritual de cohesión social en las comunidades de Boruca y Curré, o bien, si se ha desvirtuado o fetichizado. La misma pregunta atraviesa nuestro estudio de las mascaradas y cimarronas, pues varios de sus componentes parecen socavar su carácter ritual y simbólico para ubicarlo en la categoría de espectáculo. Este tema será discutido más adelante.

1.3.3. *Prácticas populares festivas con máscaras en Centroamérica.*

Al entrar en contacto con *Rostros, diablos y animales: máscaras en las fiestas centroamericanas* de Solano Laclé, Cartín Quesada y Tosatti (2005), nos dimos cuenta de que algunas de nuestras inquietudes e interpretaciones sobre el significado de las mascaradas y cimarronas costarricenses eran compartidas por otros autores, lo cual sirvió como motivación para continuar profundizando en el análisis de dicha práctica.

En general, la obra mencionada es un excelente recurso para conocer y comprender la gran diversidad de festividades populares centroamericanas en donde la máscara funciona como objeto ritual.

En la primera parte de su catálogo, los autores ofrecen un panorama amplio de las festividades centroamericanas en las cuales se emplean máscaras. Algunos de los temas que tocan son:

- la relación entre los artesanos mascareros y quienes danzan con las máscaras, pues en ocasiones son la misma persona, pero en otros casos, no;
- el diseño de las máscaras, pues algunas son producto de la creatividad del artesano y en otros casos reproducen estrictas normas tradicionales y formas que perduran desde la Colonia;
- los materiales que emplean, como maderas, tintes y herramientas;
- las técnicas de elaboración;
- las agrupaciones musicales que acompañan la fiesta;
- la función de estas festividades dentro de las sociedades centroamericanas;
- la importancia de las cofradías como organizaciones que planean y dirigen las fiestas;
- también ofrecen una amplia variedad de ejemplos de fiestas centroamericanas en donde se observan muchos rasgos comunes, y por último,
- enfatizan en el carácter ritual y sagrado de las fiestas, detallando sobre la cosmovisión implícita en sus dinámicas.

Pero su trabajo no solo describe e ilustra muchas de estas celebraciones, sino que también las interpreta social y simbólicamente, y al

igual que nuestras exploraciones e hipótesis plantean, los autores ven en ellas una forma de sedimentación espacio-temporal:

A través de la máscara se pueden conocer los contextos históricos y culturales que le dieron origen. En este objeto se materializan, amalgaman y sedimentan relaciones sociales y culturales que se expresaron alguna vez, o que persisten y se alimentan hoy en nuestra región, como fruto de prolongados procesos históricos (...) La máscara, permite una múltiple lectura temporal, espacial e ideológica, ya que es el producto de diferentes procesos de interrelación cultural, como lo son el mestizaje, el sincretismo, la sustitución, la imposición o la eliminación.

También, al igual que nosotros, ellos también denuncian situaciones que privan de su calidad metafórica a las máscaras, reduciéndolas a un “objeto de decoración y consumo”: “...en muchos casos, la demanda de actividades folklóricas dirigidas a públicos turísticos ejercen presión sobre estas al restringir o condicionar la representación de acuerdo con el interés comercial o reemplazando o eliminando los espacios de gran significado simbólico y espiritual” (Solano Laclé, Cartín Quesada y Tosatti, 2005).

Por lo anterior, consideramos la obra *Rostros, diablos y animales: máscaras en las fiestas centroamericanas* como uno de los antecedentes más significativos de nuestra investigación. Nuestro estudio, delimitado a una tradición festiva específica de Costa Rica, intenta continuar y profundizar algunos aspectos de interés de los autores del mencionado trabajo, e indaga sobre otros rasgos o componentes novedosos.

2. Cimarronas.

2.1. Origen de la cimarrona

Hasta la fecha, la investigación de Vargas Cullell es el trabajo más completo y detallado sobre la práctica musical profesional costarricense. En uno de los capítulos de su obra, la autora contrasta las culturas popular y de élite a mediados del siglo XIX en Costa Rica, cuando presenta las descripciones realizadas por dos extranjeros sobre dos fiestas privadas. La primera la realiza el viajero irlandés Thomas Francis Meagher sobre un baile de salón en el Palacio Nacional, y la segunda, el viajero francés Félix Belly, sobre un baile popular en Liberia.

Por un lado, Meagher comenta los lujos de la fiesta del Palacio Nacional, refiriéndose a la iluminación (“lmparitas de colores”), la seguridad

(“centinelas”, “sargentos”), la arquitectura (“la escalinata que conduce al salón”), la posición social de los invitados (“allí estaban todas las personas de viso de San José y también los extranjeros distinguidos”), y la ubicación especial de los músicos (“una de las galerías la ocupaba la banda militar”), (Vargas Cullell, 2004, p. 84).

Por otra parte y de manera contrastante, Belly pone atención a “los acordes de una orquesta local compuesta de una flauta, una guitarra y una marimba”:

Toda la población está invitada de derecho a todas las fiestas y toda ella concurre; pero como los cuartos de las casas no son bastante grandes para contenerla, y como hay, por otra parte, cierta desigualdad social entre los que llevan botas y los que no las tienen, los primeros bailan adentro y los segundos en la calle (...) Los vecinos traen sus bancos o sus sillas de vaqueta; la calle queda cerrada por los invitados, la marimba preludia con algunas notas vibrantes, empieza la polka y la cosa dura hasta la mañana siguiente (p. 84).

De esta manera, queda plasmado que al lado de la cultura musical de élite en Costa Rica, las clases populares paralelamente dieron vida a otra cultura musical que se alejaba de lo reglamentario, de lo oficial, atravesado por lo lúdico y lo festivo:

Mientras que en las fiestas de la élite, las bandas militares, o un grupo integrado por algunos de sus miembros, eran los encargados de hacer bailar a los asistentes, en los bailes populares lo fueron las cimarronas o las marimbas, acompañadas algunas veces por guitarras. En 1878, al son de guitarras y marimbas se efectuó el “baile del pueblo”. Además, “infinidad de bailes de marimbas en las casas”, y aun en las calles, alegraron las celebraciones del 15 de setiembre en Puntarenas, mientras que los enmascarados recorrieron varias veces las calles, acompañados de una cimarrona” (p. 86).

Vargas Cullell ofrece evidencia histórica documental sobre la cultura festiva en el territorio costarricense desde la época de la Conquista española. Por ejemplo, explica que en 1663, Pedro Frasso, fiscal de la Real Audiencia de Guatemala, inspecciona las cofradías de Vera-Cruz y San Blas en Nicoya y se queja de los bailes, “fiestas y regocijos” que estas permitían; más adelante, en 1782, Ramón de Azofeifa, cura rector de Cartago, critica los bailes o zarabandas como una pésima costumbre de algunos vecinos, y en 1834, en el periódico *La Tertulia* se cuestiona el “moroyo, las canciones, la desconsertada gritería, el estrepito de polvora, las múcicas, y tambores” con que los vecinos se divierten “entro Casa y fuera de ella” (p. 70).

Por otra parte, la investigación de Vargas Cullell explica el origen de lo que hoy conocemos como “cimarronas”, no apelando al recuerdo de algunas personas de avanzada edad, como otros trabajos han hecho, sino más bien, escarbando en el terreno de las condiciones políticas, socio-económicas y culturales de la Costa Rica de los siglos XIX y XX. De esta forma, la autora pone a disposición textos antiguos de los cuales se desprende que a inicios del siglo XIX, los músicos no solo participaban de la milicia, sino que también eran contratados por la Iglesia y las municipalidades para que apoyaran actividades en las comunidades (p. 28). Dichos músicos poseían escasa formación y el pago que recibían era muy bajo, por lo cual, no siempre asistían a las actividades convocadas, en cuyo caso, algunos jóvenes aficionados participaban para suplir a los faltantes.

Para mediados del siglo XIX, las agrupaciones musicales ya ejercían un fuerte poder convocante:

Indiscutiblemente, en estas pequeñas ciudades, cuyo paisaje sonoro era más bien tranquilo, salpicado esporádicamente por el ruido de los diversos instrumentos de trabajo, el sonido de las carretas, el rumor producido por la gente y los sonidos de los animales, las fanfarrias, con sus instrumentos de metal y de percusión, eran de una seducción imposible de evitar. Al penetrante sonido de los clarines, los habitantes de la ciudad despertaban y eran invitados a las celebraciones. Al ritmo alegre y marcial de las músicas militares, la concurrencia recorría las principales calles de la ciudad (pp. 37-38).

Las bandas militares se constituyeron como la entidad musical más importante de Costa Rica durante mucho tiempo (sin que esto signifique que carecieran de problemas ni que el Estado les asegurara su incondicional apoyo). Según Vargas Cullell, estas comienzan a existir en 1860, asumiendo dos funciones: los desfiles militares y políticos por un lado, y por el otro, las actividades eclesiásticas y de entretenimiento de la población. Sin embargo, paulatinamente la sociedad costarricense demanda cada vez más los servicios musicales de las bandas y los músicos sufren de una excesiva sobrecarga laboral sin recibir el adecuado reconocimiento salarial. Al respecto, la autora recoge del periódico *El día* de 1902, la crítica de José Joaquín Vargas Calvo al exceso de trabajo al que se ven obligados los músicos de las bandas militares. En un solo día se les obligaba a tocar la diana a las 5 de la mañana por las calles del pueblo, luego a recorrer las calles con los “disfraces” (es decir, los payasos o mascaradas), y en la noche, también debían acompañar los juegos

artificiales (p. 135). Además de participar en turnos y fiestas, las bandas militares también debían tocar en actividades de beneficencia.

Pero dichas bandas no eran los únicos grupos musicales de Costa Rica que se presentaban en situaciones no oficiales. De acuerdo con la autora, a finales de la década de 1880 surgen las “orquestas de salón”, las cuales “ofrecían sus servicios para amenizar bailes, matrimonios, paseos, *picnics*, serenatas, almuerzos, cenas, fiestas campestres, fiestas deportivas y celebraciones religiosas” (p. 96), y estaban compuestos por músicos que intentaban redondearse un mejor salario, complementando su ingreso como profesores de música o como integrantes de una banda. Estas orquestas eran por lo general contratadas por los grupos de la élite, no por las clases populares, pero lo que sí es evidente es que la sociedad costarricense experimentó una creciente necesidad por llenar su vida con actividades musicales. La sobredemanda de bandas militares a fines del siglo XIX y el nuevo concepto de “servicios musicales” que las orquestas de salón traían consigo inspiraron el surgimiento de la filarmonía, que según la autora, era un grupo “que se había venido gestando por años en los pueblos” del cual se tiene noticia desde la década de 1840 y que comienza a conocerse como “grupos cimarrones” (p. 149). Estos conjuntos funcionaban como espacios de aprendizaje musical y estaban conformados por instrumentistas de viento. Sus uniformes y la disciplina eran militares, pero sus integrantes no formaban parte de las tropas.

De este modo, comenzaron a diferenciarse dos tipos de agrupaciones musicales: las bandas, de las cuales se hacía cargo el Estado, que interpretaban el repertorio militar y cubrían actividades propias del ejército, y por otro lado, las “filarmonías”, de las cuales se hacían cargo los vecinos y las municipalidades, que acompañaban las actividades de carácter lúdico y cuyos integrantes se habían formado en las escuelas de música que las municipalidades y parroquias habían apoyado desde la época de la Colonia: “Cada filarmonía era, a la vez, un grupo instrumental y una escuela, cuyo fin era preparar a los instrumentistas necesarios para integrar la agrupación” (p. 151).

La modalidad de ofrecer servicios musicales a particulares es tempranamente puesta en práctica incluso por los integrantes de las bandas

militares. Por ejemplo, a inicios del siglo XX, los músicos de estas agrupaciones, cuyos salarios eran insuficientes debido al poco apoyo del gobierno y dada la crisis económica que el país atravesaba, al verse forzados a tocar sin cobrar en actividades extraoficiales a las cuales eran obligados por sus superiores, decidieron utilizar los instrumentos musicales de la banda para ofrecer servicios musicales privados con los cuales sí ganarían dinero extra (p. 141). Entonces, se les da permiso para emplear los instrumentos de la banda en los conciertos privados que realizaban fuera de su horario de trabajo, y con los que intentaban mejorar su situación económica. Además, la autora explica que cuando los músicos se pensionaban y querían seguir dedicándose a la música en forma privada, también se les prestaba instrumentos “descompuestos y usados” (p. 62).

Las filarmonías comenzaron rápidamente a gozar del beneplácito del pueblo costarricense y paulatinamente fueron cubriéndose con un carácter idiosincrásico del cual hoy son depositarias las cimarronas, de la misma forma como actualmente son ellas quienes desempeñan las funciones que anteriormente llevaban a cabo las bandas y las filarmonías (diana, desfile de payasos, turnos, juegos de pólvora, actos de beneficencia, etc.).

Aunque el Estado apoyó financieramente a muchas de las filarmonías en Costa Rica, en 1898 se corta con esa ayuda, y se espera que las municipalidades asuman esa responsabilidad, pero el pago de los músicos nunca fue una constante. A inicios del siglo XX, hubo una polémica discusión sobre la necesidad de que el Estado apoyara o no a las filarmonías, y como estas se habían convertido en semilleros de los que luego serían músicos militares, los propios vecinos clamaron para que ese apoyo fuera efectivo. Sin embargo, al final, estos grupos se mantienen en pie sobre todo por su motivación propia, y por el apoyo de los vecinos.

En síntesis, la obra de Vargas Cullell es comprensiva y ofrece una minuciosa descripción de la práctica musical en Costa Rica en el periodo de 1840 a 1940 y permite comprender el contexto de desarrollo de las cimarronas costarricenses.

2.2. Evolución de la cimarrona

A continuación reseñaremos dos trabajos que investigan la evolución de la cimarrona en dos localidades específicas costarricenses. El estudio de Salazar Salvatierra, realizado a finales de los años 70 se concentra en la evolución de la actividad musical en Barva de Heredia, con especial énfasis en la descripción de instrumentos antiguos, para lo cual ofrece dibujos y fotografías. Manifiesta un interés en lo histórico y lo anecdótico, y recupera relatos de los músicos más antiguos de la ciudad de Barva. Ofrece información sobre la historia de la filarmonías y estudiantina de la región, y recopila descripciones de las actividades festivas que acompañaban las agrupaciones musicales de la época, como por ejemplo, los desfiles de payasos y los rezos del Niño.

La lectura de este texto permite identificar una preocupación conservacionista de lo “verdaderamente auténtico”, la cual atraviesa muchas de las investigaciones de las décadas de 1970 y 1980. A pesar de ello, el autor es consciente de que los intelectuales no pueden “devolver el folclore al pueblo cuando realmente él es su creador y proviene de él”, y en un tono casi profético, argumenta: “es el mismo pueblo quien le dará otro contenido a la tradición si es que la ha perdido y la revitalizará según sus aspiraciones sin que haya una presión estatal para ello” (Salazar Salvatierra, 1978, pp. 16-17).

Un dato interesante que se rescata del trabajo de Salazar Salvatierra está relacionado con la coexistencia de músicos estudiados y músicos “guataqueros” y el cambio en la preferencia de los ritmos:

Mientras Barva poseía una filarmonía y una estudiantina (agrupaciones de 10 músicos con instrumentos de cuerda), los músicos de tradición oral, “guataqueros” (expresión popular en el lenguaje musical costarricense que se les dice a quienes son músicos de oído), continuaron su labor, pero ellos también aprendían de los conciertos y retretas que ofrecía la filarmonía y la estudiantina. Los nuevos ritmos que escucharon de los concertistas como el fox trot, polkas, mazurcas, jotas, pasillos, bambucos, danzas, contradanzas y otros, llegan rápidamente a adaptarse y a formar parte de su repertorio. Los himnos, alabanzas, plegarias, solemnes, alabados, villancicos, se ejecutan con los nuevos ritmos introducidos, mencionados anteriormente (Salazar Salvatierra, 1978, pp. 37-38).

La cita anterior demuestra que la transformación actual del repertorio de las cimarronas no es un fenómeno nuevo. Para los integrantes actuales de las cimarronas, las danzas, pasillos, jotas y parranderas son “música vieja” o

“música tradicional de cimarrona”, e incorporan merengues, cumbias y reguetones como novedad. En el pasado descrito por Salazar Salvatierra, las danzas, pasillos y jotas eran “música moderna” y de moda, mientras que la música vieja la constituían los himnos, alabanzas, y villancicos, entre otros.

Lo mismo ocurrió con la instrumentación de las cimarronas, que pasaron de ser “chirimías” que usaban pitos de agua, flautas de caña hueca y quijongos, a aprovechar instrumentos modernos como los bronces y maderas.

Enfocando ahora nuestra atención hacia Palmares, en la provincia de Alajuela, Varela Sancho (2014) equipara la práctica popular de las mascaradas y cimarronas a la del carnaval con su comparsa (p. 7). A través de entrevistas y observaciones, el autor pone en evidencia que la cimarrona es una práctica cultural en proceso de revitalización, lo cual puede comprobarse en la inclusión de nuevo repertorio, en la adopción de esta práctica por parte de músicos jóvenes y en la ampliación de los contextos donde participa.

No obstante, y en concordancia con el comentario realizado párrafos antes con respecto a la actitud conservacionista de algunos investigadores, Varela Sancho percibe una valoración desfavorable por parte de un musicólogo costarricense al cual entrevista, en cuanto a la inclusión de nuevos ritmos populares dentro del repertorio de las cimarronas. Según Varela Sancho, tal musicólogo atribuía dicha transformación “a un problema de identidad y a la poca educación musical sobre nuestros ritmos costarricenses”, y agrega: “algunos sectores no avalan el nuevo repertorio popularailable y abogan por mantener la tradición intacta” (pp. 16-17). Coincidimos con el comentario de Varela Sancho, pues con base en nuestra investigación notamos que no solo algunos intelectuales sino también los propios actores de estas costumbres populares sancionan el cambio o evolución de las mascaradas y cimarronas costarricenses. Por ejemplo, algunos mascareros entrevistados rechazaban rotundamente la posibilidad de incluir personajes no tradicionales, como por ejemplo, provenientes de los programas de televisión, o incluso, la utilización de la fibra de vidrio como material alternativo al tradicional papel engomado. Igualmente, al entrevistar a algunos integrantes de cimarronas, estos criticaban fuertemente a aquellos grupos que introducían mambos y merengues, considerando que el resultado no podía entonces llamarse “cimarrona”. Estas actitudes ultracorreccionistas se entienden por el

sentir generalizado de que las mascaradas y las cimarronas son un símbolo de la identidad costarricense, y por ende, quebrar con su tradición, simbólicamente sería como atentar contra la “esencia” del ser nacional.

Varela Sancho entrevista a Michel Castillo, director de la Cimarrona Palmareña, cuya mirada desde el interior de dicha agrupación, justifica las decisiones tomadas al organizar el repertorio interpretado en un evento:

...en presentaciones de una hora, tratamos de tocar la mayor cantidad de géneros posible para que haya variedad, para que no se vuelva algo monótono y la gente no se aburra (...) Arrancamos con un set de unas cinco parranderas, pasillos y jotas. Ya después tocamos un set de unas cuatro cumbias y mambos para subirle un poquito la energía, cuando ya está arriba, tocamos un par de merengues. Para terminar, volvemos al folklor y tocamos dos parranderas otra vez (p. 13).

De esta forma, las cimarronas juegan con lo tradicional y lo innovador, con lo que se espera de ellas (música tradicional), pero también intentan sorprender a su público con las piezas musicales del momento. Esta dinámica revela una de las características más importantes de estos ensambles, su versatilidad y flexibilidad, no solo observable en el repertorio, sino también en cuanto a los contextos espaciales donde se lucen y el tipo de entidades que las demandan:

Las presentaciones que antes se confinaban a los pasacalles, los turnos y las plazas de toros, ahora se alternan con fiestas de empresas, cumpleaños, aniversarios y matrimonios. El carácter ocasional de la cimarrona que improvisaba sus pocas presentaciones anuales, se transforma en un grupo permanente con al menos un contrato por semana (Varela Sancho, 2014, pp. 15-16).

Por último, entre uno de los rasgos que reflejan la transformación experimentada por las cimarronas, el cual también es notado por Varela Sancho, es el grado de indeterminación que actualmente rodea cualquier intento por diferenciar entre una banda o filarmonía y una cimarrona. Estamos en un momento de transición entre lo que se entiende como cimarrona y banda. Al respecto, en su entrevista con Varela Sancho, Michel Castillo cuenta que en cierta ocasión la cimarrona Palmareña había sido descalificada de un “pique de cimarronas” en Naranjo, pues se había considerado que el grupo “no sonaba como cimarrona sino como banda”, que sus arreglos musicales eran “muy elaborados” y que sonaban “demasiado afinados” (p. 12). En realidad, este tipo de reacciones se deben a la actitud conservacionista ya comentada,

según la cual la cimarrona, para que se defina como tal, debe sonar “mal” o “desafinada”. No obstante, la situación real es que cada vez son más los integrantes de cimarronas que reciben clases formales de música, por lo cual tanto su aprendizaje, como su técnica y su sonido al ejecutar sus instrumentos, sufren cambios con respecto a la formas acostumbradas por otros integrantes de mayor edad que posiblemente no tuvieron las mismas oportunidades educativas y, por ende, desarrollaron estrategias de aprendizaje y estéticas interpretativas diferentes, especialmente vinculadas con la oralidad y la memoria, y menos con la lecto-escritura musical. No se puede asegurar categóricamente ni que los músicos de una cimarrona sean todos “guataqueros”, ni que en la actualidad ya todos sepan leer y escribir música. Lo que sí se puede observar es que la cimarrona es un espacio aún abierto que permite la confluencia de varios niveles de pericia musical. Una cimarrona puede contener músicos que leen y escriben música sin dificultad, pero a la vez gozan de un excelente oído y se basan en él para sumarse de inmediato a un toque que antes no habían ensayado, así como están quienes solo leen y escriben música, o los que solo tocan de oído, o cualquier otra combinación no mencionada. Por ello, tanto el público de la cimarrona, como la cimarrona misma dan por sentada mayor holgura o indulgencia con respecto al error, que ciertamente sería mal visto en el contexto de una orquesta o banda.

En suma, los dos trabajos mencionados en esta sección permiten una perspectiva comparativa de la práctica musical “cimarronera” en el pasado y en la actualidad.

JUSTIFICACIÓN Y FUNDAMENTACIÓN

Esta investigación está organizada alrededor de cuatro núcleos problemáticos los cuales fueron desarrollados en cada uno de los capítulos y serán explicados en lo subsiguiente.

El arte de los cabezazos

El primer problema planteado, el cual naturalmente coincide con el primer capítulo titulado “El arte de los cabezazos”, se refiere a que las mascaradas y cimarronas costarricenses raramente son definidas como formas artísticas. Se hace referencia a esta práctica como si se tratase de una mera costumbre folclórica o como una pieza decorativa más del salón de manifestaciones culturales costarricenses. Negar u obviar su carácter artístico evidencia una forma de pensamiento colonizado, según el cual relacionamos el concepto “arte” solamente cuando se trata de arte de élite, erudito, intelectual o arte de otras latitudes. Por ello, la hipótesis que sostiene este apartado se enuncia así: Las mascaradas y cimarronas costarricenses son una manifestación artística, popular, performática, pública y participativa. Este capítulo desglosa detalladamente el significado y las implicaciones de cada uno de estos apelativos.

Continuidades, diferencias y rupturas en las mascaradas y cimarronas costarricenses

El segundo problema, bajo el segundo capítulo titulado “Continuidades, diferencias y rupturas en las mascaradas y cimarronas costarricenses”, trata sobre la ausencia de un estudio actualizado que dé cuenta de las condiciones y características de esta manifestación artística, tanto de los elementos que parecieran mantenerse dentro de su práctica tradicional, de los que han cambiado, como de aquellos que resquebrajan su sentido y función. Para esto, el capítulo se organiza en tres subtemas.

Las mascaradas y cimarronas desde adentro: el antes y el ahora

El primer subcapítulo sintetiza la información recolectada tras un estudio de caso y el trabajo de campo realizado en el distrito de San Antonio de Escazú, en enero del 2015. Con esto, ofrece una descripción actualizada

sobre los elementos que componen las mascaradas y cimarronas en esa localidad, pero que pueden ser generalizables al compararlos con ejemplos de la práctica en otras zonas del país, encontrados tras la exploración de imágenes, videos y audios colgados a la web. Aunque existen valiosos trabajos descriptivos al respecto de las mascaradas y cimarronas como constituyente de las fiestas populares, estos datan de hace más de 10 años, y justamente en ese periodo, la práctica ha sufrido cambios aún no registrados por otros investigadores. Nuestra hipótesis es que las mascaradas y cimarronas de San Antonio de Escazú evidencian continuidades y diferencias que mantienen y renuevan sus funciones y significados socio-culturales, y cuyas particularidades son generalizables al desarrollo y vivencia de esta práctica en otras zonas del país.

Continuidades ancestrales

En el segundo subcapítulo, titulado “Continuidades ancestrales”, se cuestiona sobre la función y el significado de aparentemente nuevos componentes de la práctica. Por ejemplo, en el repertorio de payasos de las mascaradas, y codo a codo con los tradicionales gigantes, enanos, Muerte, Cegua, Bruja y otros, también se observan personajes provenientes de los programas de televisión, la política y el deporte actuales. De la misma forma, junto a las parranderas, danzas y jotas, otros ritmos como mambos, cumbias y merengues ahora forman parte del repertorio musical. Algunos intelectuales, como también artesanos y músicos reaccionan negativamente ante esta novedad calificándola como una “contaminación”, como prueba de la “pérdida de la identidad” y del irrespeto por las tradiciones costarricenses. Sin embargo, tras el trabajo de campo se constató que este fenómeno no es reciente, y que mascaradas y cimarronas hoy consideradas de vieja escuela también produjeron cambios similares en su época de juventud.

Aunque la incorporación de dichos personajes y músicas no es un cambio, como muchos piensan, sino más bien una continuidad, de todas formas el cambio garantiza que la cultura y las formas culturales se mantengan vivas. Esperar lo contrario es querer fosilizarlas. Colombes habla de dos tipos de cambios culturales: el cambio aculturativo, el cual implica deculturación, vaciamiento, rompimiento del *ethos* social y asimilación con la cultura

dominante; y por otro lado, el cambio evolutivo, donde el *ethos* subsiste aunque transfigurado y los aportes de otras culturas se adoptan y adaptan resultando en enriquecimiento (2007, p. 90). El *ethos* social es un conjunto de principios que hacen posible la vida social, definen “la identidad de un grupo y le da fuerza para defender y reproducir su matriz”, de manera que si dicho *ethos* fuera atacado significaría “empujar a la sociedad hacia la desorganización y la decadencia, relajar los lazos de solidaridad y reciprocidad que unen a los individuos, debilitarla e incluso provocar su desaparición” (Colombres, 2007, p. 192).

En su cambio evolutivo, las culturas populares se ven influenciadas por diversos sectores de la cultura hegemónica, pero “no absorben mansamente la dependencia”, pues “provistas de mecanismos de resistencia pueden siempre enfrentarla, elegir mensajes que le convengan y reelaborarlos a partir de decisiones propias” (Escobar, 2004, p. 135).

En este sentido, en lugar de condenar la incorporación a la mascarada y la cimarrona de nuevos personajes como una muestra de mansa aculturación, lo interpretamos como la continuación o materialización de una estructura profunda subyacente a esta práctica, la cual se manifiesta en un conjunto de dicotomías que forman parte del paradigma humano, cuya función es evitarnos sucumbir ante la angustia existencial (Zátonyi, 2011). Dicotomías como vida-muerte, bueno-malo, identidad-otredad, pasado-presente, entre otras, toman la investidura de diferentes payasos, como la Muerte, la Cegua, el Tonto o Loco, la Giganta, etc.

La hipótesis que se plantea es la siguiente: Dentro de su rica trama dicotómica (vida-muerte, bueno-malo, proporcionado-grotesco, identidad-otredad, adentro-afuera, tradicional-moderno, pasado-presente, oral-escrito, etc.), la cual obedece al principio cosmogónico de la coincidencia de opuestos—la cual, a su vez, da cuenta, por un lado, del edificio cognitivo y los sistemas axiológico y simbólico del paradigma humano, y por otra parte, de las barreras ontológicas (religión, arte, ciencia y filosofía) construidas desde tiempos inmemoriales para no sucumbir ante la “angustia existencial” (Zátonyi, 2011)—las mascaradas y cimarronas costarricenses emplean dos formas de rebajamiento para quebrar el oficialismo del *statu quo*; estas son: la risa festiva, y el grotesco y escatologismo.

Rupturas

Este subcapítulo retoma la idea de la influencia del pensamiento colonizado sobre dicha práctica cultural. Las élites intelectuales o las entidades contratantes de las mascaradas y cimarronas, tal vez con un afán conservacionista de dicha práctica, proponen escenarios de presentación que las descontextualizan y contradicen su ontología participativa, como por ejemplo, el uso de vallas que separan a los vecinos de los payasos y músicos, o su presentación en teatros. Por eso, a manera de crítica, la hipótesis enuncia que las mascaradas y cimarronas costarricenses ocasionalmente reciben tratamientos fetichizantes que inhiben su potencial significativo.

La metaforización del tiempo y del espacio en las mascaradas y cimarronas costarricenses

Zátonyi explica que las tendencias artísticas privilegian unas lo social, otras lo existencial, o lo individual, o lo sexual, entre otras posibilidades, pero toda obra de arte “se involucra profundamente con el tiempo y el espacio en que es gestada individual o colectivamente” (2011, p. 13). Por ello, en el tercer núcleo problemático nos abocamos al estudio de cómo ambas categorías o componentes del arte se ponen en relieve dentro de las mascaradas y cimarronas costarricenses para potenciar su riqueza connotativa.

La mayor parte de trabajos publicados sobre el tema—analizados en el Estado del arte—son de corte descriptivo y genealógico. Aunque existen algunos acercamientos modestos, no se ha emprendido un estudio que profundice su potencial simbólico. A nuestros ojos, esto representa un vacío disciplinar el cual esta investigación pretende comenzar a ocupar.

El arte, la filosofía, la sociología, la antropología, la historia del arte, la historia de las religiones, la literatura, la psicología y las ciencias cognitivas ofrecen un compendio de herramientas interpretativas para enriquecer nuestro entendimiento de manifestaciones culturales como la que nos ocupa en esta investigación. Por ello, decidimos posicionarnos desde la teoría contemporánea de la metáfora (Johnson, 2007, 2008; Lakoff, 1993, 2008 y Lakoff y Johnson, 2003), asirnos a los conceptos de heterotopías y heterocronías de Foucault (1986), a las nociones de anacronía y síntoma de Didi-Huberman (2011), a los estudios sobre las prácticas carnavalescas del

Medioevo y el Renacimiento europeos de Mijail Bajtín (2003) y a su idea del cronotopo, y también, a algunas pesquisas de la psicología cognitiva enfocadas en la música, para proponer una exégesis interdisciplinaria y totalmente novedosa de las mascaradas y cimarronas costarricenses, en un abarcador esfuerzo por explorar la mayor cantidad de significaciones de dicha práctica. La complejidad de esta propuesta comienza desde las dificultades en su organización.

En primera instancia, la interpretación que aprovecha los aportes de Bajtín, Foucault y Didi-Huberman conforman un primer subcapítulo, mientras que el desarrollo y la construcción del análisis usando la teoría contemporánea de la metáfora se presentan en el segundo subcapítulo.

El tiempo y el espacio desde Bajtín, Foucault y Didi-Huberman

Desde los campos de la filosofía, la sociología, la teoría literaria, la estética y la historia y teoría del arte, Mijail Bajtín, Michel Foucault y Georges Didi-Huberman han elaborado herramientas de análisis que intervienen y cuestionan las dimensiones espacial y temporal.

Al entrar en contacto con estos marcos teóricos mientras teníamos como interés investigativo la profundización de las mascaradas y cimarronas costarricenses, surgió inevitablemente un rico conjunto de conexiones. Tal como el maestro Favio Shifres expresó con sencillez pero profundidad: los marcos teóricos nos sirven para imaginar⁴.

- El tiempo y el espacio de las mascaradas y cimarronas desde los conceptos de carnaval (Bajtín) y heterotopía (Foucault)

Al combinar los conceptos de carnaval (Bajtín) y de heterotopía (Foucault) con el tema de las mascaradas y cimarronas, se llegó a la siguiente hipótesis: Por acción de las mascaradas y cimarronas, las plazas y calles costarricenses se convierten en espacios de carnaval (Bajtín) y en sitios heterotópicos (Foucault, 1986) donde las relaciones jerárquicas y las diferencias sociales son disueltas, materializando la utopía de un mundo ideal.

⁴ Dr. Favio Shifres. Curso: "Problemas actuales de la investigación en música". Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2014.

- El espacio de las mascaradas y cimarronas desde el concepto de cronotopos de Bajtín

En segundo lugar, ahora desde un marco teórico literario, nos planteamos como hipótesis que los cronotopos del camino y del encuentro descritos por Bajtín (1989) como propios de la novela, los cuales desde un plano poético metaforizan los entrelazamientos posibles en la vida y destino de los seres humanos, emulan situaciones de la experiencia en el mundo, como por ejemplo, el encuentro y desencuentro de los vecinos a lo largo del recorrido realizado por las mascaradas y cimarronas.

- El tiempo de las mascaradas y cimarronas desde las nociones de heterocronía (Foucault), y anacronía y síntoma (Didi-Huberman)

La tercera sección toma la postura de la historia del arte, basándose en los conceptos de anacronía y síntoma de Didi-Huberman (2011) y, de nuevo con Foucault (1986), de la sociología y filosofía, pero ahora con su concepto de heterocronía. Como hipótesis sugerimos que la coexistencia de personajes y repertorios musicales ana y heterocrónicos en las mascaradas y cimarronas es un síntoma de su función aglutinante, acumulativa y estibadora de diversas tajadas cronológicas de la cultura costarricense.

El tiempo y el espacio desde la teoría contemporánea de la metáfora

Este corresponde al segundo subcapítulo del tercer capítulo. Al leer la *performance* de las mascaradas y cimarronas usando los lentes de la filosofía y la lingüística y empuñando la pluma de la teoría contemporánea de la metáfora, explotaron nuevas conexiones imaginativas.

Desde la vivencia personal de la autora, como miembro de una comunidad donde las mascaradas y cimarronas son una manifestación viva de la cultura, las ideas de Lakoff y Johnson resonaron y se proyectaron alcanzando un alto grado de sentido.

Nos dimos cuenta de que posiblemente la riqueza metafórica que encontrábamos en esta práctica artística estaba dada por su relación con la experiencia corporal. Que la exuberancia significativa de las dimensiones espacio temporales al participar en una mascarada y cimarrona se explicaban

por el significado personal y corporeizado que cada uno de los vecinos experimenta en dado lugar y momento.

Con base en lo anterior, surgió la siguiente hipótesis: La *performance* de las mascaradas y cimarronas costarricenses evoca metáforas y analogías con patrones de imágenes (Johnson, 2007, 2008; Lakoff y Johnson, 2003 y Lakoff, 1993) que involucran los dominios del tiempo y del espacio.

La maquinaria que mueve el efecto cohesor de las mascaradas y cimarronas costarricenses

En el cuarto capítulo desarrollamos el último núcleo problemático de la investigación el cual cuestiona el origen de la noción popular de que las mascaradas y cimarronas son un símbolo de la identidad costarricense. ¿A qué se refiere la *vox populi* cuando habla de dicha práctica como “algo que nos une”, que “nos hace sentir ticos”, o que representa “nuestra esencia”?

Al conocer algunas de las exploraciones en las áreas de la psicología cognitiva, las neurociencias, la antropología e incluso la primatología (Rizzolatti y Fabbri Destro, 2008; Gallese y Goldman, 1998; Hagen y Bryant, 2003; Gallese, Eagle y Migone, 2007; Leman, 2008, 2010; Cross, 2008, 2010; Merker *et al.*, 2009; Van Noorden, 2010; Naveda y Leman, 2011; y Martínez 2014), las cuales se preguntan por qué somos la única especie que desarrolló la música, y al saber que, en general, sus conclusiones apuntan a que la función más primitiva de la música es mejorar la calidad de la señal de la coalición entre los seres humanos, entonces, delineamos la siguiente hipótesis: Las mascaradas y cimarronas costarricenses, como arte performático público y participativo, ponen en juego procesos de simulación corporeizada, *entrainment*, intercambio energético, semántica colaborativa, calibración y comportamientos de yunta, todo lo cual define esta práctica como mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida, y cuyo éxito depende de la posibilidad de interacción entre sus participantes.

PREGUNTAS, OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Para facilitar la comprensión de los capítulos y subcapítulos que contiene el trabajo, en adelante se presenta una tabla con los objetivos, preguntas e hipótesis organizadoras de este estudio.

Pregunta general	Objetivo general	Hipótesis general
¿Cómo se define, y cuál es la función y el significado de las mascaradas y cimarronas a la luz de la sociedad costarricense actual?	Definir, caracterizar e interpretar las mascaradas y cimarronas costarricenses.	Las mascaradas y cimarronas son una forma artística popular performática y participativa estrechamente conectada con rituales de origen mitológico que constantemente aprovecha los avances tecnológicos y elementos de la cultura de élite y de masas para actualizarse y evolucionar y que guarda un profundo potencial estético y simbólico, además de una importante función cohesionante para la sociedad costarricense.

Primer núcleo problemático		
Primer capítulo: El arte de los cabezazos		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿Qué tipo de arte son las mascaradas y cimarronas costarricenses y cuáles son sus características?	Determinar las características que definen las mascaradas y cimarronas costarricenses como una manifestación artística popular, performática, pública y participativa.	Las mascaradas y cimarronas costarricenses son una manifestación artística, popular, performática, pública y participativa.

Segundo núcleo problemático		
Segundo capítulo: Continuidades, diferencias y rupturas en las mascaradas y cimarronas costarricenses		
1. Las mascaradas y cimarronas desde adentro: el antes y el ahora		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿Qué características de las mascaradas y cimarronas del distrito de San Antonio de Escazú constituyen continuidades y diferencias con respecto a la práctica y son generalizables al desarrollo y vivencia de esta forma de arte en otras zonas del país?	Analizar las continuidades y diferencias de las mascaradas y cimarronas costarricenses que se desprenden del análisis de casos concretos de dichas manifestaciones en el distrito de San Antonio de Escazú.	Las mascaradas y cimarronas de San Antonio de Escazú evidencian continuidades y diferencias que mantienen y renuevan sus funciones y significados socio-culturales, y cuyas particularidades son generalizables al desarrollo y vivencia de esta práctica en otras zonas del país.
2. Continuidades ancestrales		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿Qué dicotomías se observan en las mascaradas y cimarronas costarricenses y cómo se vinculan a los conceptos de paradigma y barreras ontológicas con los cuales el ser humano navega su existencia?	Describir e interpretar las dicotomías presentes en la práctica de las mascaradas y las cimarronas costarricenses, a la luz de su relación con el paradigma humano y sus barreras ontológicas.	Dentro de su rica trama dicotómica (vida-muerte, bueno-malo, proporcionado-grotesco, identidad-otredad, adentro-afuera, tradicional-moderno, pasado-presente, oral-escrito, etc.), que obedece al principio cosmogónico de la coincidencia de opuestos—la cual, a su vez, da cuenta, por un lado, del edificio cognitivo y los sistemas axiológico y simbólico del paradigma humano, y por otra parte, de las barreras ontológicas (religión, arte, ciencia y filosofía) construidas desde tiempos inmemoriales para no sucumbir ante la “angustia existencial” (Zátonyi, 2011)—las mascaradas y cimarronas costarricenses emplean dos formas de rebajamiento para quebrar el oficialismo del <i>statu quo</i> ; estas son: la risa festiva, y el grotesco y escatologismo.
3. Rupturas		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿Qué tratamientos fetichizantes reciben las mascaradas y cimarronas costarricenses?	Poner en evidencia tratamientos fetichizantes que reciben las mascaradas y cimarronas costarricenses.	Las mascaradas y cimarronas costarricenses ocasionalmente reciben tratamientos fetichizantes que inhiben su potencial significativo.

Tercer núcleo problemático		
Tercer capítulo: La metaforización del tiempo y del espacio en las mascaradas y cimarronas costarricenses		
1. El tiempo y el espacio desde Bajtín, Foucault y Didi-Huberman		
1.1. El espacio de las mascaradas y cimarronas desde los conceptos de carnaval (Bajtín) y heterotopía (Foucault)		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿De qué manera pueden relacionarse las nociones de carnaval (Bajtín) y heterotopía (Foucault, 1986) con el espacio performático de las mascaradas y cimarronas costarricenses?	Utilizar la teoría del carnaval de Bajtín y la noción foucaultiana de heterotopía (1986) para interpretar el espacio donde operan las mascaradas y cimarronas costarricenses.	Por acción de las mascaradas y cimarronas, las plazas, calles y campos feriales costarricenses se convierten en espacios de carnaval (Bajtín) y en sitios heterotópicos (Foucault, 1986) donde las relaciones jerárquicas y las diferencias sociales son disueltas, materializando la utopía de un mundo ideal.
1.2. El espacio de las mascaradas y cimarronas desde el concepto de cronotopos de Bajtín		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿Qué analogías pueden establecerse entre los cronotopos del camino y del encuentro (Bajtín, 1989), y las dinámicas de encuentro y desencuentro de los vecinos a lo largo del recorrido realizado por las mascaradas y cimarronas?	Ilustrar una forma de emulación que el arte realiza de la realidad, utilizando como ejemplo la analogía entre los cronotopos del camino y del encuentro (Bajtín, 1989) con las dinámicas de encuentro y desencuentro de los vecinos a lo largo del recorrido realizado por las mascaradas y cimarronas.	Los cronotopos del camino y del encuentro descritos por Bajtín (1989) como propios de la novela, los cuales desde un plano poético metaforizan los entrelazamientos posibles en la vida y destino de los seres humanos, emulan situaciones de la experiencia en el mundo, como por ejemplo, el encuentro y desencuentro de los vecinos a lo largo del recorrido realizado por las mascaradas y cimarronas.
1.3. El tiempo de las mascaradas y cimarronas desde las nociones de heterocronía (Foucault), y anacronía y síntoma (Didi-Huberman)		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿De qué manera pueden relacionarse las nociones de heterocronía (Foucault, 1986), anacronía y síntoma (Didi-Huberman, 2011), con la dimensión temporal en la cual operan las mascaradas y cimarronas costarricenses?	Utilizar la noción foucaultiana de heterocronía (1986) y los conceptos de anacronía y síntoma de Didi-Huberman (2011) para interpretar la dimensión temporal en la cual operan las mascaradas y cimarronas costarricenses.	La coexistencia de personajes y repertorios musicales ana y heterocronicos en las mascaradas y cimarronas es un síntoma de su función aglutinante, acumulativa y estibadora de diversas tajadas cronológicas de la cultura costarricense.
2. El tiempo y el espacio desde la teoría contemporánea de la metáfora		
Hipótesis	Objetivo	Pregunta
¿Qué metáforas y patrones de imágenes (Johnson, 2007, 2008; Lakoff y Johnson, 2003 y Lakoff, 1993) relacionadas con los dominios del tiempo y del espacio pueden observarse en la <i>performance</i> de las mascaradas y cimarronas costarricenses?	Develar las metáforas y patrones de imágenes de las mascaradas y cimarronas costarricenses (Johnson, 2007, 2008; Lakoff y Johnson, 2003 y Lakoff, 1993) que involucran los dominios del tiempo y del espacio.	La <i>performance</i> de las mascaradas y cimarronas costarricenses evoca metáforas y analogías con patrones de imágenes (Johnson, 2007, 2008; Lakoff y Johnson, 2003 y Lakoff, 1993) que involucran los dominios del tiempo y del espacio.

Cuarto núcleo problemático		
Cuarto capítulo: La maquinaria que mueve el efecto cohesor de las mascaradas y cimarronas costarricenses		
Pregunta	Objetivo	Hipótesis
¿De qué forma, aportes recientes de investigaciones atravesadas por el paradigma de la cognición corporeizada pueden dar cuenta de las mascaradas y cimarronas como elemento cohesor de la sociedad costarricense?	Sintetizar algunos aportes recientes de investigaciones atravesadas por el paradigma de la cognición corporeizada que enriquecen la explicación sobre el funcionamiento de las mascaradas y cimarronas como un elemento cohesor de la sociedad costarricense, y de ahí, la importancia de la participación por parte de la comunidad en eventos festivos de ese tipo.	Las mascaradas y cimarronas costarricenses, como arte performático público y participativo, ponen en juego procesos de simulación corporeizada, <i>entrainment</i> , intercambio energético, semántica colaborativa, calibración y comportamientos de yunta, todo lo cual define esta práctica como mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida, y cuyo éxito depende de la posibilidad de interacción entre sus participantes.

MARCO DE REFERENCIA CONCEPTUAL

Los diferentes conceptos y teorías que sustentan esta investigación son desarrollados a lo largo de cada capítulo, por lo cual, a continuación se enuncian someramente las fuentes, especificando con cual parte del trabajo están relacionadas.

Para defender el carácter artístico, popular, performático, público y participativo de las mascaradas y cimarronas (primer capítulo “El arte de los cabezazos”), se articula el pensamiento de Ticio Escobar (1986, 2013), Néstor García Canclini (1987), Richard Schechner (2004), Adolfo Colombres (2007) y Thomas Turino (2008). La lista de obras consultadas se muestra a continuación:

- Colombres, Adolfo (1988). Mitos, ritos y fetiches. En Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (2004), (pp. 185-261). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Colombres, Adolfo (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Colombres, Adolfo (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. 2da. ed. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Escobar, Ticio (1986). El mito del arte y el mito del pueblo. En Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (2004), (pp. 85-183). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Escobar, Ticio (2004). Los parpadeos del aura. En *El arte fuera de sí*. Centro de Artes Visuales del Museo del Barro, Asunción: Fondec.
- Escobar, Ticio (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, 271, 3-18.
- García Canclini, Néstor (1987). Ni Folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Revista Diálogos de la Comunicación*, 17, 64-71.
- García Canclini, Néstor (2012). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Schechner, Richard (2004). *Performance Theory*. Taylor & Francis e-Library.
- Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

En el caso de la primera parte del segundo capítulo, “Las mascaradas y cimarronas desde adentro: el antes y el ahora”, al ser esta el resultado del trabajo de campo, se realiza la descripción general de la práctica en la comunidad de San Antonio de Escazú, y no se incluyen allí aportes teóricos de autores consultados.

La segunda sección del capítulo dos, “Continuidades ancestrales”, se fundamenta teóricamente con el pensamiento de Marta Zátanyi (2011) sobre el paradigma y las barreras ontológicas, la teorización realizada por Mijail Bajtín en 1941 sobre las características del carnaval y la obra de Chinchilla (2003) como base para establecer la relación entre dicha práctica popular, la mitología y lo ritual.

Por su parte, Zátanyi argumenta sobre la construcción humana de la religión, el arte, la ciencia y la filosofía como cuatro barreras ontológicas que nos salvan de caer en el abismo de la infinitud del cosmos, mientras por otro lado contamos con un paradigma integrado por un edificio cognitivo y un sistema axiológico y simbólico.

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais* (edición del 2003), Mijail Bajtín explica detalladamente las características de la cultura carnavalesca, y la relación de la fiesta popular con la concepción de diferentes **tiempos** (el tiempo natural o cósmico, el biológico y el histórico) y **espacios** (el carnaval como único lugar y momento para regresar a la primigenia nivelación de lo alto y lo bajo), (2003, pp. 7-9).

Gracias al compendio de nociones sobre mitología de Chinchilla (2003) se conectan los conceptos de *coincidentia oppositorum* y las estrategias de rebajamiento como la risa festiva y el grotesco—características del carnaval europeo—con rasgos presentes de las mascaradas y cimarronas costarricenses. Dentro del grotesco y escatologismo, se puede observar un conjunto de personajes grotescos, además de un rico lenguaje gestual representado por partes del cuerpo y del rostro, todo lo cual actúa como coadyuvante de las estrategias de rebajamiento propias de la cultura popular.

Estas ideas permiten comprender la estructura dicotómica de las mascaradas y cimarronas costarricenses, y percibir su función contenedora y ordenadora del cosmos.

Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras: Alianza Editorial. (Publicado originalmente en ruso en 1941).

Chinchilla Sánchez, Kattia (2003). *Conociendo la mitología*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
Zátonyi, Marta (2011). *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

En la tercera parte del segundo capítulo, cuyo título es “Rupturas”, se emplea como herramienta de análisis la noción del pensamiento colonizado de Walter Mignolo (2010). Con ello, se ponen en evidencia intervenciones o tratamientos que fetichizan la práctica:

Mignolo, Walter (2010). Aesthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), 11-25.

En el tercer capítulo, “La metaforización del tiempo y del espacio en las mascaradas y cimarronas costarricenses” se echa mano de marcos teóricos de diversas disciplinas, a saber: la lingüística, la filosofía, la literatura, la sociología, la estética y la teoría del arte.

Por un lado, se observó una relación directa entre la forma como Bajtín habla del espacio del carnaval y la problematización que Foucault hace en *Des Espaces Autres* (1984), sobre la concepción del espacio en la sociedad moderna, periodo atravesado por ideas de simultaneidad y yuxtaposición. Mientras Bajtín propone el concepto de cronotopos (unión de tiempo y espacio), Foucault escribe sobre las heterotopías (*espaces autres*) y heterocronías (otros tiempos o tiempos diferentes). Por otro lado, Didi-Huberman utiliza los conceptos de anacronía y síntoma para referirse también a contradicciones temporales en la historia. Estos conceptos son trasladados a la interpretación de las mascaradas y cimarronas costarricenses, para encontrar en dicho fenómeno la convergencia o aglutinación metafórica de diversos tiempos y espacios. Esta sección se tituló “El tiempo y el espacio desde Bajtín, Foucault y Didi-Huberman”.

Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo*. 3ra ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
Foucault, Michel y Miskowieck, Jay (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.

La segunda parte del tercer capítulo, titulada “El tiempo y el espacio desde la teoría contemporánea de la metáfora” se basó principalmente en los escritos de dos autores, Mark Johnson y George Lakoff:

- Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind. The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnson, Mark (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1993). The contemporary theory of metaphor. En A. Ortony (Ed.). *Metaphor and Thought*, pp. 202-251. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.

Finalmente, para el cuarto y último capítulo, investigaciones de áreas como la psicología cognitiva, las neurociencias, la antropología y la primatología aportaron elementos para explicar el funcionamiento de las mascaradas y cimarronas como un elemento cohesor de la sociedad, y de ahí, la importancia de la participación por parte de la comunidad en eventos festivos de ese tipo. Se sintetizaron trabajos de Rizzolatti y Fabbri Destro (2008), Gallese y Goldman (1998), Hagen y Bryant (2003), Gallese, Eagle y Migone (2007), Leman (2008, 2010), Cross (2008, 2010), Merker *et al.* (2009), Van Noorden (2010), Naveda y Leman (2011) y Martínez (2014).

- Cross, Ian (2008). Musicality and the human capacity for culture. *Musicae Scientiae*. Número especial, 147-167.
- Cross, Ian (2010). La música en la cultura y la evolución. *Epistemos*, 1 (número especial), 9-19.
- Gallese, Vittorio y Goldman, Alvin (1998). Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading. *Trends in Cognitive Sciences* 12, 493–501.
- Gallese, Vittorio; Eagle, Morris N. y Migone, Paolo (2007). Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 55, 131-176.
- Hagen, Edward H. y Bryant, Gregory A. (2003). Music and Dance as a Coalition Signaling System. *Human Nature*, 14 (1), 21-51.
- Leman, Marc (2008). *Cognición musical corporeizada y tecnología de mediación*. Massachusetts: Instituto Tecnológico de Massachusetts.
- Leman, Marc (2010). An Embodied Approach to Music Semantics. *Musicae Scientiae*, 14, 43-67.
- Naveda, Luiz y Leman, Marc (2011). Hypotheses on the Choreographic Roots of The Musical Meter. A Case Study on Afro-Brazilian Dance and Music. *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*. Sociedad

- Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM), 477-495.
- Martínez, Isabel (2014). Capítulo 2. La base corporeizada del significado musical. En S. Español (Comp.). *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, pp. 71-110. Buenos Aires: Paidós.
- Merker, Bjorn H. *et al* (2009). On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment. *Cortex*, 45, 4-17.
- Rizzolatti, Giacomo y Fabbri Destro, Maddalena (2008). Mirror neurons. *Scholarpedia*, 3(1), 2055-2062.
- Van Noorden, Leon (2010). The Functional Role and Bio-kinetics of Basic and Expressive Gestures in Activation and Sonification. En R. I. Godšøy y M. Leman (Eds.), *Musical gestures: sound, movement, and meaning* (pp. 154-181). New York: Routledge.

MATERIALES Y MÉTODOS

Tipo de estudio y diseño

Ynoub diferencia entre *tipos* y *diseños* de investigación. Describe tres *tipos* de estudios o investigaciones, a saber:

- las descriptivas, o aquellas que intentan “identificar las variables relevantes del objeto o asunto investigado, y luego de averiguar cómo se comportan dichas variables.” (p. 82).
- las explicativas, que ponen a prueba hipótesis en situaciones experimentales, o bien, correlacionan variables,
- y las interpretativas, que no apuntan “a la mera descripción de los hechos, ni a su explicación causal, sino a la interpretación o comprensión de los fenómenos” (p. 97).

Por otro lado, la autora agrega que cuando la investigación interpretativa se refiere a fenómenos culturales, esta no necesariamente estudia

a sujetos humanos en sus contextos vitales, sino que se incluyen también –y especialmente diversas producciones culturales, que pueden ir desde el estudio y la investigación artística (el cine, la pintura, el teatro o la música), hasta el análisis de mitos, publicidades, discursos, narraciones populares o religiosas (p. 99).

Por lo anterior, esta investigación posee rasgos del primero y del último tipo, pero no del segundo, ya que no se manipularon variables en un ambiente controlado para probar o refutar las hipótesis planteadas. En cambio, sí llevamos a cabo procesos descriptivos e interpretativos, operacionalizados mediante herramientas hermenéuticas y empíricas observacionales.

Aunque la hermenéutica se define como una teoría de interpretación de textos para la búsqueda del significado (Beuchot, 2008, p. 491), en este trabajo de investigación se empleó el método hermenéutico para la interpretación, ya no de un texto literario o religioso, sino de una práctica artística popular. En otras palabras, el “texto” por interpretar será el fenómeno cultural y artístico de las mascaradas y cimarronas.

Pasando ahora al concepto de *diseño* de investigación, la autora explica que este puede ser determinado al considerarse tres factores: el número de

variables (univariado, bivariado, multivariado y multidimensional o denso), el número de unidades de análisis (caso único, intensivo, extensivo muestral y extensivo poblacional) y el número de mediciones u observaciones (transeccional/transversal, longitudinal prospectivo, longitudinal retrospectivo, cíclico, histórico-evolutivo), (Ynoub, 2014, p. 82).

En este sentido, la presente investigación tendrá un diseño multivariado, pues la cantidad de variables por estudiar serán más de dos; además, se estudiará un número reducido de mascaradas y cimarronas, por lo cual la muestra será intensiva, y será transeccional pues se tomará en cuenta la observación de un evento en el que cada mascarada-cimarrona participe.

Fuentes de información

Se visitó Costa Rica durante la transición 2014-2015, periodo aprovechado para contactar diversas instituciones y personas, y para asistir a actividades relacionadas con las mascaradas y cimarronas. Por ejemplo:

- a. Se solicitó a la Casa de la Cultura de la Municipalidad de Escazú una lista de mascaradas y cimarronas de dicho cantón. Esta información fue facilitada por la Licenciada Amalia León Zúñiga, del departamento de Cultura.
- b. Se visitó el Museo de Cultura Popular, dependiente de la Universidad Nacional de Costa Rica, de donde se obtuvieron publicaciones relacionadas con el tema, y donde también fue posible realizar dos entrevistas a:
 - M. Ed. Mayela Solano Quirós, Historiadora y Directora del Museo de Cultura Popular, lunes 19 de enero del 2015, 8am.
 - Máster Guillermo Cubero, Museólogo y Doctorando del programa en Estudios Sobre América Latina, lunes 19 de enero del 2015, 9am.
- c. Se realizó una consulta por correo electrónico al señor Sergio Carrera Umaña, Director del Proceso de Cultura de la Municipalidad de Escazú.
- d. También se realizaron dos observaciones, una participante y otra no participante el día 17 de enero del 2015. La primera en horas de la tarde, hasta antes del inicio de la misa de 6pm, cuando la Mascarada y cimarrona Espíritu Tico dio la bienvenida al nuevo sacerdote de la

Parroquia de San Antonio de Escazú con un desfile por las calles principales del pueblo. Ese mismo día, pero en la noche, después de la misa, se realizó una nueva observación (esta vez de tipo no participante), donde la Mascarada y cimarrona Los Brujos homenajeó al sacerdote y a los vecinos que se acercaron. Durante ambas observaciones se tomaron fotografías y videos con una cámara Canon EOS Rebel T1i, y un objetivo marca Canon, modelo EF-S, con distancia focal de 17 a 85 mm, y apertura f/4 a 5.6, con estabilizador de imagen y enfoque de motor ultrasónico. Las imágenes fueron editadas con el programa Adobe Photoshop Lightroom 4, versión 4.4, en una computadora personal marca Apple, modelo MacBook Pro, con sistema operativo MacOS X, versión 10.7.5.

- e. Además de las dos entrevistas realizadas a funcionarios del Museo de Cultura Popular, también se entrevistó a las siguientes personas en las siguientes fechas y lugares. Todas las entrevistas se registraron con una grabadora de voz digital marca Olympus, modelo VN-722PC.

Nombre	Forma de participación	Lugar de residencia	Fecha, hora y lugar de la entrevista
Raúl Fuentes Padilla	Mascarero y dueño de una mascarada	barrio Bello Horizonte de Escazú	13 de enero del 2015, 2pm, en su residencia.
Mónica Fuentes Corrales	bailadora de payasos y música de cimarrona	barrio Bello Horizonte de Escazú	13 de enero del 2015, 2pm, en su residencia.
Guido González Delgado	músico de cimarrona	barrio el Curio, San Antonio de Escazú	13 de enero del 2015, 4:30pm, en su residencia
Gerardo Montoya Arias	mascarero	barrio el Curio, San Antonio de Escazú	14 de enero del 2015, 3pm, en su residencia.
Mauricio Jiménez Díaz	músico de cimarrona, profesor de música y dueño de una cimarrona	Santa Ana	14 de enero del 2015, 6pm, en su residencia
Michael Jiménez Flores	mascarero	originario de Escazú pero actualmente residente de San Antonio	16 de enero del 2015, 6pm, en su residencia
Marvin Chamorro Trejos	mascarero y	San Antonio de	17 de enero del

(padre)	dueño de una mascarada y cimarrona	Escazú	2015, 9:45 am, en su residencia
Marvin Chamorro (hijo)	Mascarero y músico de cimarrona	San Antonio de Escazú	17 de enero del 2015, 11 am, en su residencia
Brandon Solís Moreira (11 años), Luis David Álvarez Delgado (11 años), Harling Mejía Obando (12 años), Arnoldo Antony Luna Sáenz (12 años), Christopher Pérez López (13 años) y Javier Valverde Delgado alias Tota (14 años)	Bailarines de payasos	San Antonio de Escazú	17 de enero del 2015, 6pm, en la residencia del señor Marvin Chamorro.
Entrevista anónima	miembros de la comunidad asistentes a la bienvenida del nuevo sacerdote	San Antonio de Escazú	17 de enero del 2015, 7pm, en el jardín de la Iglesia de San Antonio de Escazú
Luis Osvaldo Marín Herrera (14 años) Jonathan Delgado Solís (14 años)	Bailarines de payasos	San Miguel de Escazú	22 de enero, 6pm, en la residencia de Luis Marín.
Ligia Herrera Zeneida Herrera	Familiares de un bailarín de payasos (Luis Marín)	San Miguel de Escazú	22 de enero, 6pm, en la residencia de Luis Marín.

f. Por otra parte, utilizando el buscador *Google Images*, el sitio web *Youtube* y la red social *Facebook*, se llevó a cabo una exploración de fotografías, videos y audios recientes de mascaradas y cimarronas costarricenses.

Las anteriores constituyeron fuentes primarias que proporcionaron datos esenciales para responder a los problemas de investigación planteados.

Sistema de matrices de datos

Como explica Ynoub (2011), para estudiar un asunto, es necesario reducirlo a sus partes o componentes (unidades de análisis). A su vez, se debe tener claridad sobre qué propiedades, atributos o características (variables) van a estudiarse de dichos componentes. También, deben definirse los posibles estados de cada propiedad, atributo o característica (valores).

Finalmente, también es necesario determinar aquello que evidencia cada posible estado y cómo medirlo (indicadores y procedimientos). El análisis y la identificación de estos elementos se llama matriz del dato. En la investigación cualitativa, se prefiere hablar de “dimensión de análisis” y de “categoría” en lugar de “variable” y “valor”, por lo cual en adelante emplearemos los primeros términos. Profundicemos en la definición de cada uno.

Unidades de análisis

Son las entidades o tipo de entidades identificables en las que se enfoca el estudio. Al hablar de “entidades identificables”, quiere decir que estas existen en un tiempo y un espacio y por ende son numerables o computables (Ynoub, p. 70). Las unidades de análisis de la presente investigación son, en su mayoría, conceptos, pero también se analizaron entidades identificables computables, como por ejemplo, las mascaradas y cimarronas en acción, los vecinos que interactuaron con ellas, los músicos, los bailarines de payasos, los mascareros, los familiares de estos últimos y las entidades contratantes.

Dimensiones de análisis

Son los atributos, propiedades y características por observar de las unidades de análisis. Deben derivarse directamente de las unidades de análisis y deben ser tratadas por marcos teóricos adecuados de acuerdo con la naturaleza, el recorte o la perspectiva de cada estudio (Ynoub, p. 73).

Categorías de las dimensiones de análisis

Cada atributo, característica o propiedad observada puede adoptar diferentes estados. A cada estado posible se le llama “categoría”.

Para realizar una definición correcta de ellas, deben respetarse algunos criterios formales (Ynoub, pp. 71-72). Las categorías:

- Remitirán a un “fundamento común” o “fondo de semejanza”. Por ejemplo, la dimensión de análisis “tipo de celebración” constituye el fondo común de diferentes categorías o estados posibles, como lo son: religiosa, fiesta privada, homenaje, turística, etc.

- Deben ser exhaustivas (prever todos los estados posibles), pero a la vez, excluyentes entre sí (o sea, que cada unidad puede adoptar solamente una categoría de la dimensión de análisis).

Indicadores

Al hablar de los indicadores debemos distinguir entre la dimensión del indicador y el procedimiento del indicador. La dimensión es la información que indica una categoría determinada. Por ejemplo, si una sartén echa humo, esto indica que está caliente. El humo sería un indicador de la categoría “caliente”, en la dimensión de análisis “temperatura”.

En cuanto al procedimiento, se refiere a la forma de obtener la información. En el ejemplo de la sartén, el procedimiento del indicador “humo” sería la observación.

En las tablas siguientes se sintetizan los cuatro componentes del dato que fueron analizados en todos los capítulos de la presente investigación.

Matriz de datos				
Primer núcleo problemático				
Primer capítulo: El arte de los cabezazos				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Las mascaradas y cimarronas	Su <i>performance</i>	Popular	Marginalidad, significación y función renovadora.	Elaboración teórica, observación participante y no participante, entrevistas, revisión de material audiovisual disponible en páginas web, redes sociales y en el servicio de alojamiento de videos "Youtube".
		Pública	Tipo de tiempo, función de los objetos, improductividad, tipo de reglas, tipo de espacio.	
		Participativa	Marco de participación, papeles artísticos, valores y estilo.	

Matriz de datos				
Segundo núcleo problemático				
Segundo capítulo: Continuidades, diferencias y rupturas en las mascaradas y cimarronas costarricenses				
1. Las mascaradas y cimarronas desde adentro: el antes y el ahora				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Organización y <i>performance</i>	Asuntos logísticos	Formas de organización, fijación de precios	Mesa de mascareros	Observación participante y no participante, entrevistas, revisión de material audiovisual disponible en páginas web, redes sociales y en el servicio de alojamiento de videos "Youtube".
	Nuevas estrategias tecnológicas de difusión	Redes sociales, internet, medios de comunicación, etc.		
	Entidades coadyuvantes	Ministerio de Cultura, Museo de Cultura Popular, Municipalidades, ONG's, Iglesia, personas físicas.		
	Ensayos	Espontaneidad		
	Tipos de espacios y celebraciones	Espacios cerrados y abiertos	Cerrados: fiestas privadas. Abiertos: calles, plazas, parques, campos feriales.	
	Especialización genérica y etaria de los participantes			
	Vías de interacción	Payaso solo, payaso con payaso, payaso con vecino, vecino con vecino, músico con músico, músico con vecino, músico con payaso.		
	Significados y funciones	Negocio vrs. pasatiempo. Potencial unitivo intergenérico e intergeneracional. Función deíctica.		
	Problemáticas	Necesidad de transporte. Necesidad de apoyo institucional. Alto costo de los materiales. Competencia desleal. Vallas.		
Payasos	Terminología	Payasos, mantudos, muñecos, cabezudos.		
	Tipología	Criterios según estructura, según tema y según estilo.	Estructura: gigantes, cabezones, cascos, caretas y aparatos. Tema: Según su universo (mitología, herencia colonial, sistema axiológico, otredad, actual, promisorio).	

			Estilo: sencillo, "perfecto" y atemorizante
Mascareros	Dedicación		
	Inspiración	Espontaneidad, recuerdo y copia.	
	Construcción	Técnicas y materiales	Papel maché, fibra de vidrio, tiras de cartón, bодоques. Brazos, armazón, vestidos, colores.
	Experimentación		
	Ultracorrección		
	Prescripciones	Sobre vestidos, sobre formas de bailar el payaso.	
	Involucramiento familiar	Continuación de la tradición, actividades complementarias.	
Cimarronas	Autodefinición	Qué es y qué no es una cimarrona.	
	Flexibilidad	Movilización de integrantes, grupo abierto.	
	Instrumentación	Tradicional y no tradicional.	
	Repertorios	Tradicional y no tradicional.	
	Labor formativa	Semillero de nuevos músicos.	
Músicos	Aprendizaje	Combinación de conocimiento oral y escrito, informal y formal.	
	Entrenamiento	Importancia del "fogueo".	
	Destrezas particulares	Lecto-escritura, conocimiento teórico, memoria y buen oído.	Conceptos: "Guindarse" y "Jalar" Sacar música de oído.
Bailarines de payasos	Terminología	"Bailarines" y "montadores".	
	Gestos	Corretear, "dar vueltas para que se mueva el vestido", "dar vueltas para que se vuelen las manos", saltar, bailar solo, con otro payaso o con los vecinos, "hacer gestos tontos", propinar cabezazos, etc.	
	Iniciación	Edades y asignación de apodo.	
	Autogestión	Comprar su payaso propio.	
	Gremialismo	Organización, exclusividad, fijación de precios.	

2. Continuidades ancestrales				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Los personajes representados por los payasos; el travestismo; el desplazamiento espacial del desfile de la mascarada, junto a la cimarrona y a los vecinos; los nuevos personajes, repertorios e instrumentos musicales incorporados a la práctica; las cualidades formales y sonoras de la música, y las formas de aprendizaje y de ejecución musical.	Dicotomías simbólicas	Dicotomías cognitivas (materiales, espaciales, temporales) Dicotomías axiológicas	<p>Dicotomías axiológicas: Bueno y malo, bello / proporcionado y feo / deforme, superior e inferior, etc.</p> <p>Dicotomías cognitivas: Materiales Vida / fecundidad y muerte/ aridez, unidad y separación, etc.</p> <p>Espaciales Aquí / adentro / centro y allá / afuera / periferia, etc.</p> <p>Temporales Pasado / tradicional y presente / moderno, presente y futuro</p>	Análisis hermenéutico, observación participante y no participante, entrevistas, revisión de material audiovisual disponible en páginas web, redes sociales y en el servicio de alojamiento de videos "Youtube".
Humor carnavalesco. Gestualidad de la danza, las persecuciones y los golpes;	Estrategias mundanizantes	Rebajamiento y grotesco material y corporal, y escatologismo.	Deformidad de rasgos faciales de las máscaras. Gestualidad, movimiento.	

3. Rupturas				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Las mascaradas y cimarronas	Su <i>performance</i>	Espectacularización	Exhibición como objeto de contemplación. Ultracorrección.	Elaboración teórica, observación participante y no participante, entrevistas, revisión de material audiovisual disponible en la web, redes sociales y en el servicio de alojamiento de videos "Youtube".
		Supresión de función y significado	Aislamiento de la participación vecinal.	
		Fosilización	Conservación inhabilitante.	

Matriz de datos Tercer núcleo problemático Tercer capítulo: La metaforización del tiempo y del espacio en las mascaradas y cimarronas costarricenses				
1. El tiempo y el espacio desde Bajtín, Foucault y Didi-Huberman				
1.1. El espacio de las mascaradas y cimarronas desde los conceptos de carnaval (Bajtín) y heterotopía (Foucault)				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Espacio performático de las mascaradas y cimarronas	El carnaval.	Espacio ceremonial o festivo.	Correlación entre espacio performático de las mascaradas y cimarronas con el espacio del carnaval y los espacios "autres" de Foucault.	Inferencia, analogía.
	Espacios "otros".	Utopía. Heterotopía (de compensación, de crisis, de divergencia).	Cumplimiento de principios heterotopológicos.	

1.2. El espacio de las mascaradas y cimarronas desde el concepto de cronotopos de Bajtín				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Espacio performático de las mascaradas y cimarronas	Cronotopos	Cronotopo del camino, cronotopo del encuentro	Correlación entre dinámicas del encuentro y desencuentro de los vecinos y los cronotopos del camino y de encuentro de Bajtín.	Inferencia, analogía.

1.3. El tiempo de las mascaradas y cimarronas desde las nociones de heterocronía (Foucault), y anacronía y síntoma (Didi-Huberman)				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Tiempo performático de las mascaradas y cimarronas	Heterocronía, anacronía, síntoma.	Síntoma-imagen, síntoma-tiempo.	Correlación entre tiempo ceremonial y conceptos de heterocronía (Foucault), anacronía y síntoma (Didi-Huberman).	Inferencia, analogía.

2. El tiempo y el espacio desde la teoría contemporánea de la metáfora				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
<i>Performance</i> de las mascaradas y cimarronas	Metáforas primarias y secundarias	UNA RELACIÓN ES UN CONTENEDOR, LA INTIMIDAD ES CERCANÍA, LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS, FELIZ ES ARRIBA, entre otras.	Correlaciones entre elementos de la <i>performance</i> y las metáforas y patrones de imágenes	Inferencia, analogía.
	Patrones de imágenes	Centro-periferia; contención; compulsión, atracción y bloqueo del movimiento; origen-recorrido-meta; magnitud; verticalidad y balance; aspereza-tersura.		

<p align="center">Matriz de datos Cuarto núcleo problemático Cuarto capítulo: La maquinaria que mueve el efecto cohesor de las mascaradas y cimarronas costarricenses</p>				
Unidad de análisis	Dimensiones	Categorías	Indicador	
			Dimensión del indicador	Procedimiento del indicador
Las mascaradas y cimarronas (como <i>performance</i>)	Función	Cohesión social	Simulación corporeizada, <i>entrainment</i> , intercambio energético, semántica colaborativa, calibración y comportamientos de yunta.	Elaboración teórica, observación participante y no participante, entrevistas, revisión de material audiovisual disponible en la web, redes sociales y en el servicio de alojamiento de videos "Youtube".

Instrumentos

En el apartado de Anexos se incluyen los instrumentos empleados durante las observaciones y las entrevistas dirigidas, aunque durante estas últimas, la naturaleza flexible de la conversación llevó hacia la profundización de otros temas y subtemas inicialmente no previstos.

Muestras

La muestra fue diseñada empleando el criterio de selección intencional de casos paradigmáticos.

Plan de tratamiento de datos

Los datos recolectados fueron tratados empleando la estrategia del análisis de discurso y de contenido, y fueron cotejados con las hipótesis planteadas, a fin de comprobarlas, completarlas o refutarlas.

DELIMITACIÓN DEL TEMA

Como se desprende del Estado del arte, las mascaradas y cimarronas costarricenses se han estudiado mayoritariamente desde puntos de vista descriptivos, genealógicos (sus orígenes) y técnicos (la construcción de máscaras). Esta investigación no pretende profundizar en el origen de las mascaradas y cimarronas costarricenses, ni tampoco continuar indagando sobre las técnicas de construcción de los payasos, ni se aboca al análisis musical del repertorio ejecutado.

Esta investigación tampoco tiene como objetivo “conservar” la tradición de la mascarada y la cimarrona, sino abordar su estudio desde una perspectiva aún no explorada; esta es, la perspectiva del arte, entendiendo las formas artísticas como metáforas de la vida humana.

El hecho de que el tema no haya recibido un abordaje formal desde dicha disciplina demuestra la permanencia de la mirada colonial en la ontología y epistemología con que aún hoy estudiamos fenómenos culturales como este. Han quedado por fuera otras posibilidades de acercarse a esta práctica cultural para comprender su significado y funciones sociales. Dos de ellas, las cuales se tomaron en cuenta en este trabajo de investigación, fueron la hermenéutica y la perspectiva de la mente corporeizada. El hilo que entreteje ambos marcos teóricos es la pregunta sobre la identidad, o de cómo las mascaradas y cimarronas generan cohesión en la sociedad costarricense y cómo los miembros de la comunidad encuentran y construyen sentido en su participación en ellas.

DESARROLLO

PRIMER CAPÍTULO: EL ARTE DE LOS CABEZAZOS

1. Arte

Como se puede inferir de los abordajes sobre el tema de las mascaradas costarricenses presentados en la sección del Estado del arte, los investigadores hasta el momento se han referido a esa práctica con los calificativos de “manifestación cultural”, “fiesta popular”, “expresión de la cultura costarricense” y “tradición”, pero ninguno todavía ha reconocido su carácter artístico. ¿Qué hay detrás de esta negación inconsciente del academicismo?, ¿por qué hasta el momento no se ha hablado del “arte” de las mascaradas y las cimarronas costarricenses?, ¿tiene algo que ver su origen no oficial, no académico, sino más bien, popular?

Cuando Escobar (1986) se pregunta qué hace que algo sea “artístico”, observa que la concepción tradicional de arte solo incorpora un tipo, el erudito. Según este modelo, vigente aún en la actualidad, pero sobre todo preponderante durante el periodo del siglo XVI al XX en Occidente, la característica principal del arte es su carácter estético, es decir, la asociación entre forma y belleza. En este sentido, una obra de arte debería cumplir con dos requisitos:

- ser un objeto único e irrepetible realizado por un genio individual, a lo cual Escobar llama la condición de “fetiche” y
- no tener ninguna función, solo la estética; es decir, existir para ser admirado, lo cual el autor llama condición de “inutilidad” (p. 92).

Ambas ideas no permiten considerar como arte otras prácticas simbólicas provenientes de los sectores no eruditos, como por ejemplo, del sector indígena o del popular, pues el arte de estos grupos posee diversas funciones (religiosas, sociales, medicinales, entre otras) y no separa lo estético de esos usos.

En cuanto al primer requisito, vemos que las mascaradas y cimarronas no cumplen ni por aproximación la condición de fetiche. Al contrario, ellas son arte colectivo, pues el mascarero no es idolatrado como genio creador, ni tampoco lo es el producto generado por su trabajo. Las mascaradas y cimarronas requieren de la participación de un grupo de personas quienes hacen posible que ellas tomen vida y significado; estamos hablando no solamente de los (por lo general)

jóvenes que manipulan o “bailan el payaso”, sino también de los músicos de la cimarrona, de las personas que observan o se unen a su baile, de los niños que los corretean o son correteados por ellos, de las madres que intentan esconder a sus hijos tras las faldas de sus vestidos o levantándolos y conteniéndolos (imagen 6), del borrachín del pueblo que aprovecha su estado desinhibido para unirse a los mantudos y obtener por al menos un minuto la atención y el protagonismo que no consigue mientras evapora su embriaguez desparramado sobre la acera, entre otros miembros de la comunidad.



Imagen 6. Niños asustados por los payasos. Bienvenida del padre Rashid Vargas Umaña a la parroquia de San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Una evidencia de que el requisito fetichizante no es ya conveniente para el arte, es que en la actualidad, tanto el arte culto como el popular se tornan cada vez más reproductibles por medios tecnológicos, y la unicidad es un factor cada vez menos importante (Escobar, 1986, p. 115). En el caso de los payasos, por ejemplo, tanto los materiales como las técnicas de elaboración y difusión precisamente han tomado préstamos de los avances tecnológicos y de las redes sociales virtuales de la modernidad sin que esto les reste significado.

En cuanto a la condición de inutilidad del arte, Escobar argumenta su inconsistencia con el arte popular, en donde no se observa una escisión entre

“forma” y “contenido”. Además, el autor examina el concepto de funcionalidad y concluye que esta no significa simplemente una finalidad utilitaria, como la que posee una vasija de barro indígena, sino “contenidos socioculturales varios, connotaciones complejas, símbolos” (1986, p. 112).

En cuanto a la diferencia entre las funciones estéticas y las artísticas, lo estético estaría relacionado con la belleza de la forma, mientras que un objeto es “artístico” cuando “es capaz de provocar una conmoción develadora, la eclosión de una nueva realidad” y cuando sus formas provocan “un choque desencadenante de nuevos significados” (1986, p. 112). En ese sentido, para dicho autor muchos objetos de arte culto no son artísticos, sino solo ornamentales, y muchos objetos considerados “feos” del arte popular, son realmente artísticos.

Colombres concuerda con la imposibilidad de separar lo funcional de lo formal en el arte, y subraya que el arte popular mantiene un fuerte ligamen con cometidos sagrados o rituales, los cuales son primordiales e incluso más importantes que la función estética, que en su caso solo es complementaria (1989, p. 14).

Lo que ocurre en el arte popular, y por consiguiente, con los mantudos en compañía de las cimarronas, es que tanto lo estético (el juego de las formas) como lo artístico (la reconstrucción de la realidad) están presentes y confundidos en la trama de lo social. La inviabilidad de separar ambas dimensiones lleva a Escobar (1986, p. 116) a abogar por una reelaboración del concepto de arte, de manera que tanto contenidos como funciones sean tomados en cuenta. El autor llama la atención sobre la abolición de las fronteras entre arte y vida que ocurre en el arte actual de los *happenings*, las *performances*, las instalaciones, donde ya no se habla de “objetos”, sino de “situaciones”, “experiencias”. Justamente este es el caso de las salidas de payasos, que no solo se miran, sino que se viven, se participa en ellas, y sus dinámicas se acercan más a la experiencia del *happening* que a otras prácticas estéticas.

Precisamente, este trabajo investiga la explosión generadora de significados que las mascaradas y las cimarronas, como formas de arte, desatan en el contexto de la fiesta popular, la celebración privada o cualquier otra

instancia en donde ellas participan; instancias que a su vez serán concebidas como espacios rituales.

Hablamos, por ejemplo, de la capacidad de esta forma artística y popular para congregarse a los habitantes de los barrios costarricenses, hablamos de cómo el sonido de la cimarrona anuncia la proximidad de los cabezudos y hace que los vecinos salgan de sus casas para mirar pasar o interactuar festivamente con la Giganta, el Pisuicas⁵ o el político de turno a quien recientemente le construyeron un “payaso”. Esta capacidad de convocatoria sería un ejemplo de una de las funciones artísticas de esta manifestación, en este caso, la “eclosión de una nueva realidad” a la que se hacía referencia líneas atrás.

Por todo lo anterior, afirmamos con tono rotundo y enfático que las mascaradas y cimarronas costarricenses son arte.

2. Arte popular

Pero, ¿qué significaría afirmar que las mascaradas y cimarronas costarricenses son un tipo de arte “popular”?

Ticio Escobar (1986, 2013), Néstor García Canclini (1987) y Adolfo Colombres (2007) coinciden al pensar lo “popular” como una pluralidad de culturas degradadas por la hegemónica. Sin embargo, también explican que la oposición simplista entre cultura popular y cultura hegemónica no es un punto de vista apropiado, pues hay una relación de uso recíproco: lo hegemónico se beneficia económicamente al mostrar lo popular mediante lo masivo, y lo popular aprovecha la visibilización que lo masivo le proporciona.

Es importante llamar la atención sobre dos prejuicios sobre el arte popular que tienden a oponerlo a lo hegemónico de forma tajante, sin aceptar ninguna ambivalencia o negociación. Escobar (1986, pp. 146-166) enuncia ambas ideas de la siguiente forma.

Por un lado se tiene la opinión de que lo popular se vincula a la tradición, al pasado, a la conservación, y a lo indígena o mestizo; mientras que lo culto

⁵ Diablo.

significa progreso, futuro, cambio y lo internacional. Escobar desmitifica esta ilusión explicando que el arte del pueblo no siempre es “de protesta” o está “comprometido”, sino que a veces reproduce el propio sistema dominante al no poder evitar ser arte subalterno. Esto lo podemos ver en la participación de las mascaradas y cimarronas durante las campañas electorales, cuando son contratadas por los políticos para que los acompañen en su desfile por los pueblos (imagen 7).



Imagen 7: Mascarada y cimarrona reciben la visita del candidato presidencial Johnny Araya a la comunidad de Sagrada Familia, San José, Costa Rica. Fuente: *Nación.com*, 7 de diciembre del 2013.

Además, el arte no es literal, sino ambiguo, puesto que esconde, oculta, da rodeos, sugiere, etc., como cuando los mascareros elaboran un payaso de un político o persona influyente, y por un lado esto puede interpretarse como un acto conmemorativo de aquella persona, pero ambigualmente, la máscara siempre termina ridiculizando a ese individuo. De esta forma, el arte popular es tanto conservación como impugnación al mismo tiempo. Por este motivo, las mascaradas y cimarronas existen con todo tipo de intereses y funciones, y se prestan para diferentes usos y manipulaciones.

Como segundo prejuicio se cree que el arte popular es anterior a la era del capitalismo, de forma que si se moderniza para adaptarse, deja de ser auténtico. Escobar primero aclara que no todo lo popular es precapitalista; por el contrario, siguen surgiendo prácticas populares aún en la actualidad. Además, la cultura dominante no disuelve todas las formas sociales diferentes, sino que mantiene

algunas formas antiguas de organización comunal, social, cultural y económica, pues necesita que existan sectores pobres que aspiren a la riqueza; esto moviliza el mercado y asegura su continuidad. Tampoco es cierto que los sectores populares sean pasivos o que ante la modernidad, las culturas y el arte popular desaparezcan; muchos se adaptan y evolucionan. Este es el caso de los cabezudos y cimarronas, cuyos elementos simbólicos no son desplazados por otros nuevos, sino que de alguna manera se van “estibando” sin generar conflictos o contradicciones. Las cimarronas adaptan su repertorio musical a los nuevos gustos, pero también arrastran el repertorio anterior, como si se tratase de estratos simbólicos que se aplastan unos a otros, aglutinándose y fundiéndose.

Ante la existencia de ambos prejuicios sobre el arte popular—continúa Escobar—ocurren formas de “exterminio y salvataje”, a saber:

- la conservación/preservación fetichizante, sin ir “más allá” que guardar el arte para ser exhibido,
- la “promoción cultural” que quiere resucitar técnicas que ya las propias comunidades no necesitan, y
- cuando se rompe la unidad forma/función mediante el esteticismo y el funcionalismo tecnicista.

De esta forma, Escobar define arte (y no el arte popular, sino el arte en general) como un “conjunto de objetos y prácticas que recalcan sus formas para producir una interferencia en la significación ordinaria de las cosas e intensificar la experiencia del mundo” (Escobar, 2013, p. 4), y define arte popular a partir de procesos de diferenciación con respecto a lo hegemónico:

El arte popular, que incluye el indígena y que será mejor considerado enseguida, se afirma desde la expresión de la diferencia. Y lo hace a través de las muy diversas prácticas de sectores marginados que precisan reinscribir sus propias historias para asumir los desafíos que impone o propone la cultura hegemónica (Escobar, 2013, p. 8).

Dicha “diferencia” es lograda a través de tres estrategias: la negación, la afirmación y la diferencia propiamente dicha.

- a. La negación se refiere a la cualidad marginal del arte popular, pues es el arte “remanente”, lo que no es ni erudito ni masivo. Los artistas populares

están "excluidos de una participación efectiva en la distribución de los bienes y servicios sociales e ignorados en su aporte al capital simbólico de la colectividad". Al respecto de esta característica, los payasos y sus cimarronas se definen como una práctica popular por oposición; no son ni hegemónicas, ni eclesiásticas, ni eruditas, ni masivas, pero a su vez, como todo fenómeno social vivo, evolucionan adoptando elementos de esos ámbitos. Su arte es marginal porque no es percibido como arte. Los actores que participan luchan por insertarse en el mercado mediante diversas estrategias, y aún así son criticados por querer "contaminar" con dinero una manifestación "natural y folclórica" de la sociedad.

- b. La afirmación es la capacidad del arte popular para construir historia, para ofrecer nuevas interpretaciones del mundo, nuevas subjetividades, identificación colectiva, cohesión social, resistencia cultural y contestación política. La potencialidad significativa de los mantudos y cimarronas es uno de los temas más ampliamente desarrollados en esta investigación.
- c. El arte popular se diferencia del erudito porque no se preocupa por la originalidad, la genialidad y la innovación, o por el énfasis en lo bello. Tiene otras formas de "movilizar (o interferir, transformar) el flujo de la significación social". El arte popular puede repetir o renovar tradiciones, producirse a escala individual o serialmente, y ser creado por autores anónimos o colectivos (Escobar, 2013, p. 9). Asimismo, por un lado los muñecos repiten personajes como la Muerte, la Cegua, la Giganta, entre otras figuras que "no pueden faltar" en un desfile de payasos; o bien, la cimarrona toca un determinado repertorio de jotas, danzas y parranderas ya conocidas por todos los vecinos. Sin embargo, por otro lado innovan con repertorios musicales novedosos, adaptando los éxitos del momento, o algunos mascareros más jóvenes inventan nuevas máscaras inspirándose en los personajes de la televisión de las series del momento.

3. Arte popular performático público

Una vez defendida la postura de que las mascaradas y cimarronas no son simplemente una costumbre folclórica costarricense, sino una forma de arte popular, deseamos proponer su identificación con un tipo de arte en específico, el arte de la *performance* pública.

De acuerdo con Schechner (2004), existen siete actividades que componen las "actividades humanas performáticas públicas": ritos, juegos, competencias o partidos, deportes, la danza, el teatro y la música (p. 7). Dado su origen ritual⁶, las mascaradas y cimarronas son una exquisita conjunción de casi todas estas actividades, exceptuando el deporte. Los jóvenes que bailan los muñecos juegan a que son el Diablo, la Muerte, la Cegua, etc., sacan a bailar a los vecinos o bailan solos al ritmo de la música de la cimarrona, persiguen a los niños o jóvenes que les halan las ropas, que los retan y provocan, ante lo cual les devuelven cabezazos o chilillazos (componente agonístico, en palabras de Tosatti, 1990), y todo ello, en conjunto, es presentado como un gran espectáculo participativo ante los ojos de los vecinos (componente teatral).

Schechner (2004, p. 8) también observa cinco características compartidas por los siete tipos de actividades performáticas mencionadas:

1. Un ordenamiento temporal excepcional.
2. La adjudicación de un valor excepcional a los objetos utilizados.
3. Improductividad en cuanto a bienes materiales.
4. Reglas.
5. Un lugar excepcional (incluso a veces construido para el fin de la actividad performativa).

Desde la postura de que las mascaradas y cimarronas costarricenses son una actividad humana performática pública, a continuación analizaremos las formas como se evidencian en ella las cinco características anteriormente indicadas.

⁶ Como se explica en el segundo capítulo.

Tiempo

Por la importancia que las dimensiones temporal y espacial tienen en el análisis y la interpretación del arte de los cabezudos, se les ha dedicado un capítulo completo, pero en este apartado se hará referencia a ellas superficialmente, exclusivamente en su relación con la teoría de la *performance* de Schechner (2004).

En el caso del tiempo de las actividades performativas, este se adapta al evento, por lo cual sufre variaciones y distorsiones. Por ello, existen distintos “tipos” de tiempos:

a. Tiempo del evento: la secuencia de pasos que debe ser completada sin importar cuánto tiempo "reloj" se lleve. Este sería el tipo de tiempo que experimentamos en los partidos de tenis, danzas de la lluvia, curas shamánicas, entre otras actividades.

b. Tiempo establecido, cuando se fija una cantidad de tiempo "reloj" para la actividad, de manera que se percibe una lucha agonística entre la actividad y el reloj. Ej.: partidos de baloncesto.

c. Y tiempo simbólico, cuando la duración de la actividad representa una duración más corta o más larga del tiempo "reloj", como ocurre en el teatro, en los rituales o juegos de simulación infantiles.

En el caso de las mascaradas y cimarronas costarricenses podemos observar el primero y el tercer tipo de tiempos. Dentro del primero, el tiempo del evento, los pasacalles o desfiles de cabezudos tienen como uno de sus "pasos" el desplazamiento por el pueblo, las pausas en las casas de los dedicados y la llegada a un punto de reunión que puede ser la Iglesia, la plaza o el campo ferial. Estos “pasos” indican el grado de desarrollo de la actividad, qué tan próxima ella está de finalizar o si apenas comienza.

En el caso del tiempo simbólico de las mascaradas y cimarronas, hay una gran riqueza interpretativa de los diferentes estratos significantes que pueden descascararse al analizar este aspecto, y para no adelantarnos, sugerimos al lector esperar el tercer capítulo.

Objetos

Schechner explica que valoramos los objetos de la vida cotidiana por razones como su uso práctico, su belleza, su valor de intercambio o su antigüedad, pero en cambio, sopesamos los objetos involucrados en las actividades performáticas porque ellos son decisivos para crear “la realidad simbólica” del juego, partido, ritual o cual sea la actividad (2004, p. 11). Este es el caso de los payasos, contruidos con papel y goma, o bien con fibra de vidrio. Ellos no tienen una utilidad específica. Ni siquiera son usados como adornos dentro de las casas, pues su gran tamaño puede más bien resultar estorbo. Las telas que se compran para vestirlos por lo general son las más baratas, con diseños *kitsch*, de colores llamativos, pasados de moda o en promoción⁷. De la misma manera, los chilillos o vejigas empleadas para golpear son piezas de desecho resignificadas. Gracias a estos objetos se refuerza un ordenamiento cosmológico distinto y son imprescindibles para que las reglas del juego puedan implementarse (imagen 8).



Imagen 8. Vestidos de los payasos. Taller del mascarero Gerardo Montoya Arias. San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

⁷ Aunque algunos mascareros prefieren comprar telas de mejor calidad para que no se rajen en el trajín de las persecuciones y demás interacciones con los vecinos.

No obstante, debe mencionarse que a partir de la fuerte demanda que los mantudos y cimarronas han logrado en los últimos años, es posible afirmar que las máscaras ahora tienen un elevado valor comercial. Algunos mascareros venden payasos por encargo a precios no irrisorios que incluyen el costo de los materiales y de la mano de obra. También, es común que los mascareros o dueños de máscaras casi no presten sus cabezudos para los eventos, sino que los alquilen, y con el dinero no solo redondean sus salarios mensuales, sino que también cubren los costos de mantenimiento, pues los muñecos sufren deterioro debido a los enfrentamientos lúdicos con los vecinos, o accidentes como caídas o golpes por la poca visibilidad que los bailarines tienen dentro del payaso. Las vejigas antes se encontraban en cualquier parte, pues eran productos de desecho, pero ahora existen grupos organizados que las venden durante las fiestas patronales, sobre todo en Barva de Heredia (imágenes 9 y 10).



Imágenes 9 y 10. Proceso de limpieza y secado de las vejigas. Fuente: Página de Facebook de "Mascaradas Barveñas", agosto, 2015.

De todas maneras, el hecho de que las personas estén dispuestas a pagar por una vejiga o por un mantudo, cuando estos objetos no tienen una utilidad práctica, refuerza la idea de que a estos objetos se les adjudica un valor simbólico muy importante o incluso vital dentro del evento.

Improductividad

Las mascaradas y cimarronas son actividades populares de esparcimiento, pero no por esto dejan de ser importantes. Cuando Schechner habla de improductividad se refiere a que ante los ojos de la economía de producción eficiente y a gran escala de riquezas y bienes, las actividades humanas performáticas públicas parecieran no aportar mucho materialmente hablando. Esta característica de “improductividad” es lo que Escobar (1986) llama condición de “inutilidad”, la cual habíamos mencionado en líneas anteriores.

No obstante, y como ya se explicó, las mascaradas y cimarronas han encontrado un nuevo nicho a escala micro-económica. Los artesanos fabrican payasos (no industrialmente) para componer su propia familia de máscaras (la cual deciden alquilar o no), o bien los fabrican contra encargo. La cimarrona también ofrece sus servicios musicales a cambio de una remuneración, e incluso los bailarines de payasos reciben un pequeño reconocimiento económico (aunque los jóvenes entrevistados aseguran que lo hacen más por gusto que por el dinero).

Reglas

En las actividades humanas performáticas públicas existen reglas diseñadas no solamente para que los participantes sepan cómo manejarse, sino también para “defender la actividad de la intrusión” del mundo exterior (Schechner, 2004, p. 13), y por eso, todas son tradicionales. Sus reglas persisten porque ellas son las que separan la actividad de la vida común y corriente, o sea, crean un mundo diferente donde las personas hacen un uso distinto del tiempo, asignan valores a cosas sin valor aparente y actúan por mero disfrute. La función social de esas reglas, entonces, es diferenciar la actividad de las otras actividades de la vida ordinaria.

¿Qué reglas son tácitamente respetadas en las mascaradas y cimarronas?, ¿qué mundo alternativo es creado a partir de dichas normas? Sus códigos obedecen a rituales míticos que efectivamente establecen una separación entre dos mundos, uno del orden y otro del caos, uno de continuidad y otro de ruptura,

uno del bien y otro del mal, entre otros ejemplos que serán ampliamente tratados más adelante.

Estas pautas rigen el comportamiento de los payasos, de los músicos y de los vecinos. Algunas de ellas son:

- Se celebra tocar, perseguir, molestar, asustar y golpear a cualquier desconocido que se acerque al espacio de juego (espacio ceremonial).
- Se celebra arremedar y hacer mofa de personalidades respetables (como políticos, deportistas famosos, periodistas, policías, curas, etc.).
- Se celebra reír despreocupadamente, hablar gritando, chiflar y lanzar “güipipías”⁸ sin importar si ello aturde o no a las personas cercanas.
- Se celebran los comportamientos descontrolados por efectos de la ingesta de alcohol u otras sustancias.
- Se celebran los comportamientos sexualizados, tanto de los payasos (como por ejemplo, rozar el trasero del payaso contra el cuerpo de un vecino), como de los vecinos (“apretes” con beso francés, bailes eróticos, entre otros).

Incluso, en contextos privados, como fiestas familiares, los integrantes más serios del grupo se permiten a sí mismos “payasear”, usando o no un muñeco, pues como explica Schechner, la presencia y utilización de las máscaras, como objetos a los cuales se les atribuye un significado simbólico, son imprescindibles para implantar un ordenamiento cosmológico distinto.

Estas reglas hacen posible la experiencia fugaz de un mundo alternativo, no oficial, de “sublimación del conflicto entre el placer y los principios de realidad”, como explica Schechner, citando a Freud, para quien la creación artística era una extensión de nuestra fantasía y por eso equiparaba arte con juego (p. 14). La creación de este mundo alternativo gracias a las reglas mencionadas se profundizará en el apartado “Continuidades ancestrales” del segundo capítulo.

⁸ Grito que expresa alegría, aún usado en algunas zonas.

Espacio⁹

Schechner describe los espacios de las actividades performativas públicas como organizados de tal manera que una gran multitud de personas pueda reunirse para observar a un grupo más pequeño, pero cuando esas actividades no están ocurriendo, que es la mayor parte del tiempo, dichos espacios se mantienen casi vacíos. En el caso de las competencias o juegos, podemos pensar como un buen ejemplo la construcción de nuevos estadios de fútbol para el mundial de Brasil del 2014.

Lo distintivo de estos espacios es que son destinados al fomento de sentimientos ceremoniales y festivos, y a la promoción de la solidaridad social (Schechner, 2004, p. 14). En el caso de las mascaradas y cimarronas, la plaza, el campo ferial, el jardín o el atrio de la iglesia se convierten en espacios excepcionales en sí mismos, no por delimitaciones físicas impuestas en ellos, sino por la propia conglomeración de la muchedumbre. Cada uno de los cuerpos que participan activa o pasivamente (solo observando) completan un vacío. La suma de todos esos cuerpos que ahora llenan lo que antes estaba vacío (imagen 11) conforman un espacio material y crean un sentido de unidad (“acá estamos todos”, “acá está el pueblo de Barva”, “acá está el pueblo de San Antonio de Escazú”, “acá está el pueblo de Cartago”) y de identificación con esa comunidad (“nosotros somos Barva”, “nosotros somos San Antonio”, etc.).

⁹ Como ya se dijo, la dimensión espacial tiene un tratamiento especial en el capítulo tres.



Imagen 11. Mascarada y cimarrona Los Brujos esperando la salida de misa para celebrar el nombramiento del nuevo sacerdote a la parroquia de San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Pero además, el espacio ocupado por las mascaradas y cimarronas no es estático, pues mediante el desplazamiento que ellas hacen por las calles van delineando los límites geográficos del pueblo y con las pausas que realizan en las casas de los dedicados, marcan mojones o puntos de referencia a lo largo de esa geografía, dando a entender que la familia o los dueños de tal o cual casa cumplen un papel importante que los destaca de entre los demás vecinos, y por ello, merecen reconocimiento.

4. Arte popular peformativo público y participativo

Un calificativo más amerita ser agregado a la definición de esta práctica artística, haciendo alusión a su ontología participativa. Thomas Turino (2008) ofrece un marco de análisis con el que compara y contrasta al menos dos tipos de eventos relacionados con la música: las *performances* participativas y las

performances mostrativas¹⁰. Las primeras las define como “un tipo especial de práctica artística en la cual no hay distinción entre artista y público, sino solo participantes y participantes potenciales que desempeñan distintos papeles, y cuya meta principal es involucrar el mayor número posible de personas en algún papel de la *performance*”. Define *performance* mostrativa como una situación donde “un grupo de personas, los artistas, preparan y proveen música para otro grupo, el público, el cual no participa ni haciendo ni bailando la música” (p. 26).

La *performance* participativa es un tipo particular de actividad en la cual la estilización del sonido y del movimiento se entienden como una intensificación de la interacción social, pues la atención de la persona está enfocada sobre la actividad, sobre el hacer, y sobre los otros participantes, no en el producto final de dicha actividad. Turino explica que la intensificada concentración de participantes es una de las razones por las cuales la música y el baile participativos constituyen una poderosa fuerza de adhesión social (p. 28).

Por otro lado, el autor comenta que muchas sociedades articulan sus identidades colectivas mediante la música, el baile, los festivales y otras prácticas culturales públicas. Esto les ayuda a mantener el sentido de grupo, el cual es básico para la supervivencia. Por eso, las artes performativas funcionan también como apoyo de la identidad, pues permiten a las personas construir algo juntos. Además, la música y la danza son una vía mediante la cual los sentimientos y características de un grupo encuentran expresión material:

Moviéndose y sonando juntos en sincronía, la gente puede experimentar un sentimiento de unidad con los otros. Los signos de esta afinidad social se experimentan directamente, cuerpo a cuerpo, por lo que en ese momento se perciben como verdaderos. La solidaridad social es algo bueno y necesario. Dependemos de los grupos sociales—nuestra familia, amigos, tribu, nación—para sobrevivir emocionalmente y económicamente, y para sentir que pertenecemos a algo más grande que nosotros mismos (pp. 2-3).

Desde el punto de vista de los miembros de la sociedad costarricense, pareciera que su identificación con las mascaradas y cimarronas se basa en la

¹⁰ Los términos utilizados en inglés por T. Turino son “participatory performances” y “presentational performances”. Se ha seleccionado el término castellano “mostrativo” para el segundo tipo, por su carácter deíctico. La definición del DRAE de este término (“1. adj. Que muestra o se refiere a la acción de mostrar”) es el que mejor se ajusta al significado expresado por Turino.

convicción de que “esa música”, tocada y bailada de “cierta manera”, acompañada por “esos payasos”, es algo que “nosotros hacemos”.

Por otra parte, al diferenciar las *performances* participativas de las mostrativas, Turino compara varios factores, entre ellos: el marco de participación, los papeles artísticos, los valores y el estilo (pp. 27-65). Al aplicar este marco al fenómeno de las mascaradas y cimarronas, el análisis se ve enriquecido.

Marco de participación

En cuanto al primer factor, vemos que en las *performances* mostrativas existe una distinción tajante entre los artistas (músicos y bailarines) y el público, donde los primeros realizan la actividad para que los segundos los observen y aplaudan; en cambio en las *performances* participativas, como es el caso de la mascarada y cimarrona, dicha distinción no es fundamental, pues se espera que todos los presentes aporten a la construcción del sonido y del baile o juego (y de toda la gestualidad que acompaña sus formas de interacción).

Papeles artísticos

Como consecuencia directa de las diferencias en cuanto al marco de participación, vemos que en las *performances* mostrativas se espera que los músicos y bailarines muestren su alta calidad técnica, su excelente presencia escénica, su experticia en la ejecución instrumental y el baile; es decir, su virtuosismo, por lo cual los “solos” son un componente común en estas presentaciones. Por su parte, el público debe respetar normas como observar en silencio, limitar sus respuestas corporales a movimientos con la cabeza o con las manos (siempre y cuando sean sutiles y no hagan ruido). En cambio, en las *performances* participativas se acepta la implicación de personas sin importar si bailan bien o mal, si cantan afinada o desafinadamente, si tocan con maestría o apenas están comenzando a aprender¹¹. Si alguien decide observar sentado, se espera que al menos palmee el ritmo de la música o converse con el vecino; es

¹¹ Para ejemplificar el carácter inclusivo de las cimarronas, en el Concierto de Cimarronas de Liberia, Guanacaste, en el 2014, se observa que la primera cimarrona titulada “Sangre, Sudor y Lágrimas” tuvo como platillero a un joven con síndrome de Down. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ehx6rXQRT5M>

decir, se busca un intercambio constante entre los presentes. Turino explica que en ciertas *performances* participativas también existe un ensamble cuyo rol es proveer de una base musical al evento, pero en lugar de recibir la atención pasiva de las otras personas, como si fueran las estrellas del evento, dicho ensamble se funde en un fluir colectivo que se mueve por el espacio como una “pared sonora indiferenciada” (p. 47). Este es precisamente el caso de la cimarrona que acompaña a la mascarada. Los músicos literalmente “acompañan” y ofrecen la base sobre la cual se da la participación, pero no reciben aplausos o la atención exclusiva de las personas.

Valores

Mientras en las *performances* mostrativas se valora “la calidad” del sonido y del movimiento, basándose en criterios que por lo general (y en palabras de Mignolo) responden a una tradición estética colonizante, vemos que en las *performances* participativas se valora el grado y la intensidad de implicación de las personas que asisten al evento; cuanto mayor involucramiento haya, más exitosa habrá sido la *performance*. En el caso de las mascaradas y cimarronas, cuando estas son arrancadas de las plazas e instaladas en museos o teatros, la participación se reduce al mínimo y el evento pierde su significado y función.

Estilos musicales

Finalmente, al comparar los estilos musicales de las *performances* participativas y mostrativas, Turino se refiere a las formas (cortas, abiertas, redundantes y muy repetitivas, con floridos inicios y finales vrs. formas extensas, cerradas, fijas y balanceadas, con inicios y finales concisos). Al respecto, Turino agrega que en las *performances* participativas, la exacerbada repetición de formas y material aporta “seguridad” o “confianza”, pues los participantes saben que no vendrá un giro inesperado que los hará quedar en ridículo. Por ejemplo, saben que si entraran a bailar, a tocar o a cantar, la música no terminaría de pronto, sino que el ensamble prolongaría su ejecución para permitirles intervenir sin llamar demasiado la atención, de manera que sus contribuciones se camuflen dentro del todo. Esto genera un espacio seguro y cómodo que invita a unirse. A

su vez, esto causa sincronía e identidad colectivas, pues “moverse y sonar juntos crea la sensación de estar juntos, de ser similares y de tener una misma identidad” (p. 43).

Otros elementos analizados por Turino son el ritmo (constante vrs. variable), el timbre (zumbeante y nebuloso vrs. nítido), la dinámica (poco contraste vrs. abundante), la afinación (aproximada vrs. exacta) y la textura (densa en contraposición a la transparencia). Estas características vienen al caso al hablar de las mascaradas y cimarronas. Por ejemplo, las piezas que la cimarrona toca tienen en común ritmos y velocidades similares. Además, su afinación aproximada es permisiva de los errores de ejecución que los músicos puedan cometer sin que eso signifique una ruptura con el flujo musical. Lo mismo ocurre con los gestos de los payasos y de los participantes, quienes se mueven libremente al energético ritmo de la cimarrona, sin seguir un estilo específico de danza.

Vale la pena subrayar la importancia del comentario que hace Turino con respecto a la sonoridad de las *performances* participativas. Explica que en la música participativa es común observar timbres densos que crean una “aura zumbeante”, como por ejemplo, el *mbira* de la música shona en Zimbabue, los sonajeros de calabaza en la música amazónica, el zumbido de la fídula o violín antiguo norteamericano, y podríamos agregar el zumbido de la marimba guanacasteca en Costa Rica. Esta particularidad tiene la función de camuflar las participaciones individuales dentro de una única sonoridad colectiva indeterminada, lo cual inspira a los participantes a unirse al evento (p. 46). Interesantemente, esta cualidad simbólica presente en el timbre, también es observada en el plano social por Pierre Bourdieu, quien explica:

Los objetos del mundo social pueden percibirse y expresarse en diferentes formas porque, tal como los objetos del mundo natural, siempre incluyen un grado de indeterminación o borrosidad (...) Este elemento lúdico de la incertidumbre es lo que provee un marco para la pluralidad de visiones de mundo, y está conectado con la pluralidad de puntos de vista y a todas las luchas simbólicas por el poder que producen e imponen la visión de mundo legítima (1985, p. 728).

Dicha indeterminación o borrosidad está presente también en las mascaradas y cimarronas, no solamente en la sonoridad aproximada y difusa de

algunos grupos, sino también, en el evento mismo, en el cual se mezclan músicos, mantudos y personas sin que existan ubicaciones específicas para cada uno. Es una zona común de fiesta que se mueve a lo largo de las calles, aumentando o disminuyendo su tamaño según los vecinos se unan o separen de ella. En esa zona difusa las personas se despojan de sus identidades individuales, de sus investiduras sociales como profesión, edad, etnia o género, y asumen un nuevo disfraz, pero esta vez, uno igual para todos, o uno que acoge a todos a la vez.

Para finalizar el primer capítulo y a modo de resumen, hemos defendido el carácter artístico de las mascaradas y cimarronas costarricenses, lo cual nos permite emprender un emocionante viaje hacia el desentrañamiento de su poética. Además, hemos considerado aquello que las identifica con una manifestación popular de la cultura, y muy importantemente, hemos develado las características que las definen con un tipo específico de arte: las *performances* públicas y participativas.

**SEGUNDO CAPÍTULO: CONTINUIDADES, DIFERENCIAS
Y RUPTURAS EN LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS
COSTARRICENSES**

1. Las mascaradas y cimarronas desde adentro: el antes y el ahora

Esta sección está redactada utilizando conjugaciones verbales para la primera persona del singular, debido a que las apreciaciones que acá aparecen resultaron, por un lado, de mi experiencia personal durante la observación de dos eventos que involucraron mascaradas y cimarronas en San Antonio de Escazú, específicamente el día 17 de enero del 2015, para la bienvenida del nuevo párroco de la Iglesia de dicha localidad, Raschid Vargas Umaña, y por otra parte, del fruto de mis conversaciones con los actores entrevistados.

La bienvenida se dividió en dos partes, en las cuales participaron dos mascaradas y dos cimarronas. Durante la tarde y hasta las 6pm, la Mascarada y cimarrona Espíritu Tico recorrió las calles del distrito, convocando a las personas a dirigirse a la iglesia para recibir al nuevo padre, quien venía montado en una carreta halada por bueyes. A las 6pm, el sacerdote ofició su primera misa en el pueblo, y a la salida de esta, la Mascarada y cimarrona Los Brujos ambientó los festejos, acompañando la cena gratuita a la que habían sido invitados los feligreses en el salón multiuso.

1.1. Observando y participando

El recorrido por el pueblo

El desfile inició en las instalaciones deportivas del colegio Liceo de Escazú y se desplazó por la carretera principal hasta el punto conocido como el Cruce con Barrio El Carmen. De ahí giraba hacia la izquierda, hacia San Antonio, llegando hasta la Guardia Rural. Luego, giraba de nuevo a la izquierda para bordear la plaza central hasta culminar en el atrio de la parroquia.

A la cabeza iban los payasos, seguidos por la cimarrona, pero esta en camión. Al lado íbamos varios miembros de la comunidad tomando fotografías y videos, o algunas personas que simplemente deseaban acompañar el recorrido (imagen 12).



Imagen 12. Desfile de payasos por la calle principal de San Antonio de Escazú. Bienvenida al padre Raschid Vargas Umaña, 17 de enero, 2015. Mascarada y cimarrona Espíritu Tico. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Detrás del camión venía un desfile de carretas haladas por bueyes. En la primera carreta venía montado el nuevo sacerdote a quien se estaba homenajeando, el padre Raschid Vargas Umaña (imagen 13).



Imagen 13. El padre Raschid Vargas Umaña montado en una carreta. Fotografía: Liliana Alicia Chacón Solís.

Al clérigo lo seguía un sinnúmero de boyeros con toda su parafernalia, y cargando en sus carretas a sus familiares, amigos o vecinos (imagen 14). Los efectivos policiales procuraban cerrar la calle al inicio y al final de la actividad por seguridad de los participantes y de los vecinos.



Imagen 14: Comitiva de boyeros. Fotografía: Liliana Alicia Chacón Solís.

Las personas que ya estaban en la calle, en las paradas de los buses, observaban asombrados el jolgorio, y los niños se escondían con sus madres detrás de los automóviles parqueados a los lados de la carretera, para evitar ser perseguidos, golpeados o asustados (imagen 15). Otras personas apenas iban saliendo de sus casas extrañados por aquella bulla y así le daban la bienvenida al nuevo padre, quien saludaba y agradecía los aplausos y gestos de aprecio de los vecinos (imágenes 16 y 17).



Imagen 15. Sorpresa de los vecinos. Niños escondidos tras los autos. Fotografía: Liliana Alicia Chacón Solís.



Imágenes 16 y 17. Vecinos convocados por la llamada de los payasos y la cimarrona.
Fotografía: Lilibiana Alicia Chacón Solís.

Entre cada pieza musical, los cabezudos aprovechaban para descansar, pues dada la geografía montañosa del distrito de San Antonio, la calle principal está sobre una pendiente en ascenso, al menos hasta el mencionado Cruce, donde el clérigo bajó de su carreta para saludar a algunos vecinos. De nuevo a bordo, el desfile continuó hasta el atrio de la Iglesia, donde la mayor cantidad de personas esperaban y las campanas de la iglesia anunciaban a todo el pueblo el esperado evento. La cimarrona descendió del camión y los mantudos se sentaron en las escaleras para un corto descanso mientras el padre celebraba el rito de la bendición de los bueyes (imagen 18). Los vecinos entonces aprovechaban para que sus hijos posaran junto a las máscaras y les tomaban fotografías.



Imagen 18. Bendición de los bueyes. Fotografía: Alejandro Katz.

Estando benditos los bueyes, la cimarrona amenizó la fiesta. Los payasos se mezclaron entre la gente para invitarlos a bailar y jugar (imágenes 19 y 20).



Imágenes 19 y 20. Mascarada y cimarrona Espíritu Tico. Integrantes: Josie Solís, bombo; Jesús Arbuola, redoblante; Carlos Vargas, saxofón; Bayron León, saxofón; Luis Arbuola, trompeta; Cristian León, tuba. Fotografía: Liliana Alicia Chacón Solís.

El llanto de los niños y los cabezazos no se hicieron esperar (imagen 21).



Imagen 21. Cabezazos. Fotografía: Liliana Alicia Chacón Solís.

Alguna señora se armó de valentía para “tirarse a pista” y bailar entre las máscaras (imagen 22). Yo también me atreví. Agarré al Negro de las manos y nos dimos unas cuantas vueltas hasta que la pieza terminó, aunque más de un manotazo me llevé de recuerdo (imagen 23). Mientras tanto oscurecía y se acercaba la hora de la misa de 6pm, el primer servicio ofrecido por el padre Raschid. Cuando fue la hora, los vecinos que participaban activa y pasivamente en el baile y juego de payasos ingresaron al templo, sabiendo que una hora más tarde reiniciaría la fiesta.



Imágenes 22 y 23. Izquierda: Vecina bailando. Derecha: Investigadora bailando durante la observación participante. Fotografía: Liliana Alicia Chacón Solís.

A la salida de la misa

A las 6 de la tarde, el presbítero ofició su primera misa en la parroquia de San Antonio (imagen 24), pero desde antes de que esta terminara, ya la mascarada y cimarrona Los Brujos, se estaba preparando en el jardín de la Iglesia (imagen 25). Algunos niños y padres de familia se acercaban interesados en los coloridos muñecos y en los instrumentos musicales. Algunos curiosos menos valientes comenzaron a aglomerarse en los alrededores, pero a distancia prudencial.



Imágenes 24 y 25. Arriba: Feligreses en la primera misa del padre Raschid en San Antonio de Escazú. Abajo: Mascarada y cimarrona Los Brujos preparándose para su ejecución a la salida de la misa. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Las campanas repicaron anunciando el final del rito religioso. De inmediato, el redoblante masticó su invitación a acercarse al jardín y al salón multiuso, donde estaban los payasos y el refrigerio gratuito (imagen 26). En este caso, tanto los músicos como los bailarines de payasos de la Mascarada y cimarrona Los Brujos asistieron el evento *ad honorem*. Los vecinos, en su mayoría, comenzaron a hacer fila para probar las delicias culinarias de las colaboradoras de la parroquia (imagen 27).



Imagen 26. Cimarrona Los Brujos. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.



Imagen 27. Vecinos haciendo fila para recibir refrigerio mientras la mascarada y cimarrona Los Brujos ameniza el ambiente. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís

Una vez saciados el hambre y los antojos, los concurrentes al principio se acercaban tímidamente a la juerga mascarera, pero en menos de media hora el ambiente se llenó de energía. Los niños comenzaron a interactuar con los cabezudos, los padres de familia, a través del juego de sus hijos, conversaban con otras familias antes desconocidas. El dueño de la mascarada, don Marvin Chamorro, trajo algunos cascos para prestárselos a los niños que quisieran divertirse con ellos. Algunas personas también se atrevieron a usar algunas de las máscaras. Los payasos primero bailaban inofensivamente, solos o con otros de sus compañeros, pero pronto comenzaron a perseguir niños, a propinar cabezazos y manotazos a los vecinos (imágenes 28 y 29).



Imágenes 28 y 29. Diablo y Brujo en plena persecución. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Desde el segundo piso del salón multiuso logré una mejor perspectiva de lo que ocurría en el sitio. Observé el paulatino cambio en los semblantes de los participantes, tanto de los activos (aquellos que se atrevían a jugar y bailar), como de los pasivos (los que preferían observar desde lejos). El gozo y las risas se

convirtieron en la tónica. Los vecinos que se conocían, se encontraban para reconocerse y ponerse al día con las informaciones personales y ajenas.

Don Marvin Chamorro, artesano mascarero y dueño de Los Brujos, estuvo presente durante todo el rato, no solo para facilitar las máscaras prestadas, sino también para vigilar el manejo que los bailarines hacían de sus payasos, y para cuidar que los niños pequeños no fueran lastimados.

Para enriquecer mi comprensión del significado de bailar un payaso, al finalizar la actividad pedí a los bailarines que me prestaran al Brujo. Me resultó dificultoso introducir mi cuerpo dentro del cuerpo de aquel aparatoso personaje. No me alcanzaban las manos para levantar, por un lado la estructura, y por otro, los vestidos, de modo que un bailarín, joven pero con mucha experiencia, me auxilió.

Una vez adentro, todo se oscureció y el sonido enmudeció. Era un lugar seguro y agradable. La estructura me contenía en un tibio y negro abrazo. Frente a mis ojos estaba una abertura desde la que apenas divisaba el exterior, lo cual garantizaba mi anonimato, alentándome a hacer piruetas, girar y payasear un rato, pero mi visibilidad era tan penosa que no noté el nudo de cables del tendido eléctrico sobre mí, el cual casi me arrebató mi alegre *alter ego* y por consiguiente, don Marvin casi descuenta una de sus más preciadas máscaras. Ahí comprendí que lamentablemente necesitaría de muchas más sesiones de práctica para convertirme en una bailarina experimentada, por lo que humilde y agradecidamente devolví el Brujo a su bailarín oficial.

1.2. Conversando con la gente

Pretender detallar las mascaradas y cimarronas es como intentar describir la variedad y cantidad de platillos que podrían servirse los comensales de un restaurante con barra libre de ensaladas, guarniciones, platos fuertes, bebidas y postres.

Por ejemplo, existen aquellas mascaradas que prefieren retratar solamente personajes “tradicionales” como la Cegua, la Muerte o Calavera, el Diablo, la Bruja, el Policía, y la Giganta o el Gigante; o bien, aquellas que incluyen

personajes que conocemos por la televisión o el cine. Además, el estilo de algunos mascareros trivializan o rebajan la monstruosidad de los rasgos faciales de sus payasos, mientras que otros se esfuerzan deliberadamente para que la máscara tenga la capacidad de aterrar, prefiriendo facciones realistas y tenebrosas. En otros casos se mezclan ambos tipos de máscaras, las inofensivas y las terribles. También hay mascareros que se ajustan a los cánones tradicionales de construcción, o sea, a la técnica del papel maché, mientras que otros prefieren exclusivamente la fibra de vidrio, y otros quienes mezclan ambas.

Lo mismo ocurre con las cimarronas. Los músicos de algunas de ellas aprendieron su oficio “de oído” y no saben leer partituras, mientras que otros aprendieron la lecto-escritura desde el principio. Otros se desempeñaron como músicos de oído por algún tiempo, pero luego iniciaron estudios formales y viceversa. También, algunas cimarronas preparan su repertorio con el esfuerzo conjunto de todos los músicos, tocando y “sacando” las piezas juntos, mientras que en otras agrupaciones existe un compositor arreglista que escribe las partes y las distribuye para que los músicos se las aprendan. Algunos tocan de memoria mientras otros aún cargan una carpeta. De igual forma, algunos de estos ensambles se comprometen con el rescate del repertorio y la composición instrumental tradicional, mientras que otras incluyen lo moderno, como mambos, cumbias, merengues, y otros ritmos, involucrando maracas, tumbadora, cencerro, entre otros instrumentos.

Los miembros de la comunidad de San Antonio de Escazú han sido testigos de los cambios que esta práctica ha experimentado, por lo cual, es común escuchar sus comentarios comparativos del antes y el ahora. La madre y tía (identificadas como V2 y V3) de uno de los bailarines de payasos (B1), comentan:

V3: Yo conocí a una señora que vive en San Juan de Dios y dice que los payasos bailan y cuando para la música, los payasos salen a perseguir a todo el mundo y andan con un chilillo, y tiene que correr la gente hasta 100 metros. A los 100 metros ya bailan otra vez.

V2: Sí, yo le cuento a mi hijo que antes en Escazú estaba el Toro Guaco. Y tenía de veras cachos, y si el del toro tenía rencillas con algún vecino, ese toro los perseguía y los corneaba. Era una manera de desquitarse de alguna rencilla. Y hasta 100 o 200 metros perseguían a una persona.

En la misma línea, uno de los mascareros recuerda:

M4: Ahora es más baile, pero antes era más pegar. Las viejillas de patio eran felices de que los payasos las persiguieran, las arrinconaran y les pegaran; aunque no se les pegaba duro, pero se les pegaba. Esto era parte de lo bonito de los payasos. Esto se puede ver en Alajuelita, ahí aún son lo que éramos en Escazú hace 25 ó 30 años. Corren, vuelan chillillo, pegan con la cabeza, etc.

Otro de los cambios evocados es la casi desaparición de los “Dedicados”, personas que ofrecían sus casas para que los payasos se tomaran un descanso durante el trayecto del desfile, y para que disfrutaran de un refrigerio, el cual era aportado por esa familia.

M2: Había casas donde le daban a uno fresco, tostel, y era muy tradicional, había que ir a tal casa porque ahí le daban a uno de comer. Ya eso se perdió. Ya eso no se ve. Y no se podía uno quitar la máscara. Así como pudiera, alguien le ayudaba a uno para tomarse el fresco.

C3: Le decía a los payasos: “tóquense una pieza en la esquina, ahí les van a dar refrigerio”, y seguíamos 200 metros y “allá nos van a dar refrigerio otra vez”, una pura comedera...

Pero para conocer las continuidades y diferencias de esta práctica también es necesario referirse a su *performance*, a los tipos de celebración que alegran, los espacios donde se presentan, las entidades que las convocan, al uso que dan a las nuevas estrategias tecnológicas de difusión, a las fuentes de inspiración de los mascareros y músicos, al involucramiento de sus familiares en el oficio, y a las dinámicas de interacción entre los músicos, bailarines de payasos y los vecinos asistentes, sean estos participantes activos o pasivos. Todos estos y otros factores se comentarán a continuación.

1. Organización y *performance*

1.1. Asuntos logísticos

Los participantes del estudio comentan sobre el marcado auge de las mascaradas y cimarronas en todo el territorio nacional, y que a medida que estas aumentan en cantidad, deben competir contra más agrupaciones por el mercado. Por este motivo, las mascaradas y cimarronas de Escazú están organizadas en

una Mesa de Mascareros, al cobijo del Proceso de Cultura de la Municipalidad de ese cantón. En este espacio, los actores fijan los precios de sus servicios y exponen sus preocupaciones y problemáticas.

M2: Nos reunimos en la comunidad porque muchos cobraban y a veces me buscaban a mí y me decían: “Marvin, lléveme los payasos a tal lugar”, y yo decía que sí, y luego algunos mascareros me llamaban y me decían: “cómo se te ocurre prestar los muñecos si yo estoy cobrando y usted me mata el negocio porque usted no está cobrando, los está prestando”, y entonces decidimos hacer algo, reunirnos en la Municipalidad y tomamos el acuerdo de que todo el año 2014 decidieron que todos los mascareros y cimarronas cobraran un precio estándar.

En cuanto al precio, se ha fijado un monto para las mascaradas y otro monto igual para las cimarronas. De este dinero, los grupos deberán pagar su propio transporte y en muchos casos, los viáticos. Los mascareros pagan, además, a los bailarines de payasos una cantidad por hora, al igual que lo hace la cimarrona con los integrantes del ensamble.

1.2. Nuevas estrategias tecnológicas de difusión

Más adelante se discutirá cómo el ser humano es lanzado al mundo con la herramienta del paradigma, el cual se compone de tres elementos concatenados y entretejidos: la edificación cognitiva (saberes), el sistema axiológico (valores) y el sistema simbólico (símbolos)¹². Así como en una tela de araña un hilo en movimiento impacta toda la red, así también, si se modifica un componente del paradigma, digamos el sistema axiológico, entonces se reacomodan la edificación cognitiva y el sistema simbólico (2011, p. 23).

Por ejemplo, cuando en la Sorbona del siglo XIII brotaron múltiples talleres de copistas, entonces los códices monásticos—tanto maravillosos como inaccesibles—fueron rápidamente desplazados. Como explica Zátanyi: “No faltaron voces que condenaron, muchas veces con lágrimas en los ojos, esta degradación, esta vulgarización de aquellas bellas obras de arte” (2011, p. 125). Cambios como estos inevitablemente empobrecen el objeto, pero lo popularizan,

¹² Este tema será profundizado en el apartado de “Continuidades ancestrales”

dando acceso a las mayorías: “Este eterno juego entre lo establecido y su descomposición garantiza la dinámica del avance de la condición humana” (Zátonyi, 2011, p. 126).

En el paradigma del siglo XIII, el valor de lo bello, minucioso y perfecto fue sustituido por el valor de lo accesible, ya no importaba más la calidad del objeto, sino la posesión de la información que este contenía. El paradigma actual también ha sufrido cambios, como por ejemplo, no se puede pensar en democracia moderna sin el acceso a los avances tecnológicos:

La informática y la digitalización (...) se destacan como una nueva rotura en la realidad existente. Surgen de múltiples condicionantes y se objetivan a través de diversos procesos, como respuesta a determinadas y particulares demandas, necesidades, valiéndose de medios ya existentes o creando nuevos (Zátonyi, 2011, p. 131).

En el ámbito de las mascaradas y cimarronas se observan cambios tanto en la edificación cognitiva que la envuelve (nuevas técnicas de construcción para abaratar costos y alivianar el peso de los payasos, implementación de la teoría musical en el arreglo del repertorio), como en el sistema axiológico (revaloración y revitalización de la práctica), lo cual la convierte en un símbolo (sistema simbólico) de la identidad costarricense. Estos cambios popularizan la práctica, aumentando su demanda y otorgándole un nuevo valor económico y de mercado.

Solano Laclé, Cartín Quesada y Tosatti (2005) se refieren a la afectación de las celebraciones y espacios sociales donde se utilizan las mascaradas y cimarronas, por influjo de los cambios regionales e internacionales:

En este sentido, las transformaciones a veces son de carácter formal, a veces implican un desarrollo de nuevos espacios y relaciones; todo esto asociado con la introducción de nuevos materiales, objetos de trabajo, así como a nuevas estéticas, sensibilidades y vivencias. Esto puede ser el fruto de la normal evolución social y cultural que tienen los grupos humanos; no obstante, es necesario aclarar que guarda también estrecha relación con las lógicas de mercado dominantes, las cuales propician la generación de necesidades para la sociedad de consumo.

En este contexto, los actores de las mascaradas y cimarronas costarricenses aprovechan el acceso a las nuevas tecnologías y medios de comunicación masiva, como las redes sociales, con el fin de competir y sobrevivir.

Ello les permite, por ejemplo, anunciar los próximos eventos, colgar videos y fotografías, y ofrecer servicios musicales o de alquiler de payasos. A los mascareros les es útil para mostrar sus creaciones, compartiendo todo el proceso, desde el inicio de la elaboración hasta la obra terminada.

Para poner algunos ejemplos, las cimarronas y mascaradas Hermanos Fuentes, Espíritu Tico, Mascarada Tradicional de Escazú, Los Brujos y La Centenaria poseen cuentas de correo electrónico o incluso en las redes sociales, además de que han colgado videos en la web:

C2: La parte comercial la manejamos como cualquier otra empresa, publicidad en medios de comunicación, mañana estaremos en Canal 9, en el programa “Su mañana”, a partir de las 8 o 9 de la mañana. Y cuando nos llevan de invitado. En Youtube tenemos videos grabados. Repartimos tarjetas...

A todo esto, la comunidad participa con retroalimentación y críticas sobre el desarrollo de los eventos, denunciando irregularidades o felicitando a los organizadores, entre otras reacciones (imagen 30).



Imagen 30: Discusión vecinal en una red social sobre el precio de las vejigas en Barva de Heredia, y otros temas.

1.3. Entidades coadyuvantes

En el nivel nacional, corresponde al Ministerio de Cultura la labor de salvaguardar el patrimonio inmaterial costarricense. La posibilidad de que una festividad extranjera como el Halloween sustituyera tradiciones de enmascaramiento autóctonas preocupó a varios sectores de la sociedad quienes comenzaron a luchar por el fortalecimiento de la tradición mantuda, lo cual impactó también favorablemente al sector cimarronero, quien no podía faltar en las salidas de payasos.

En 1997, el Ministerio de Cultura decreta que cada 31 de octubre se celebraría oficialmente el Día de la Mascarada Tradicional Costarricense. En el documento, el Ministerio define la elaboración y el desfile de payasos como una de “nuestras costumbres más arraigadas” que permite “la expresión de tradiciones antiquísimas, así como el talento creativo de nuestros artesanos” y que la artesanía mascarera, “constituye un elemento importante para la educación y recreación” del pueblo costarricense.

Esta decisión legislativa construye un marco que valida la necesidad de las comunidades costarricenses por superponer sus tradiciones sobre otras prácticas exógenas de fuerte naturaleza comercial.

En el cantón de Escazú existen dos instituciones preocupadas por convocar, fortalecer y trabajar en la reactivación de la actividad mascarera. Por un lado está la Municipalidad de dicha localidad, la cual cuenta con un departamento llamado Proceso de Cultura, en cuya agenda se programan anualmente alrededor de 25 eventos donde las mascaradas y cimarronas son invitadas. Además, en la Escuela Municipal de Artes de Escazú se ofrecen cursos y talleres para la elaboración de payasos.

También, con el fin de articular acciones con grupos específicos de la comunidad, la Municipalidad de Escazú ha tenido la iniciativa de convocar a diferentes representantes de las manifestaciones culturales del cantón en un formato llamado Mesas de Trabajo (Mascareros, Danza folclórica, Teatro y Boyeros). Como explica el Director del Proceso de Cultura, Sergio Carrera: “La idea es que los sectores tengan la posibilidad de aportar desde su experiencia y

conocimiento, elementos de gran importancia para la celebración de las actividades de la Agenda Cultural”.

Por otra parte, la organización no gubernamental para la protección del medio ambiente, CODECE, posee un proyecto de agroecoturismo rural comunitario llamado “El Encanto de la Piedra Blanca”, dentro del cual ofrece como opción de esparcimiento la visita al taller del artesano mascarero Gerardo Montoya Arias, nieto de uno de los mascareros más famosos de Costa Rica, Pedro Arias Zúñiga, ya fallecido.

El Museo de Cultura Popular, en Barva de Heredia, también trabaja en el incentivo de esta manifestación artística. Allí se restauran, conservan y exhiben máscaras originales históricas que si fueran utilizadas en ritos festivos se deteriorarían hasta desintegrarse:

E1: El museo tiene una colección de más de 100 años, que tiene el compromiso de resguardar. Estas máscaras no se pueden bailar, se hacen réplicas para que la gente aprenda cómo se hicieron, pero ya no se pueden exponer a deterioro porque son objetos patrimoniales, frágiles, y tienen historia, entonces el museo tiene la obligación de preservar su técnica y sus materiales. La estrategia que se siguió es que a la colección se le han ido haciendo réplicas que se usan para la reactivación, no las originales. Estas originales se van a exhibir, pero bajo normas de conservación.

El Museo, al igual que el proyecto El Encanto de la Piedra Blanca, también explota el potencial de entretenimiento que ofrece el juego de cabezudos, y lo pone a disposición de los visitantes nacionales y extranjeros:

E2: Yo los traigo para el día del aniversario del Museo, para el Día de la mascarada y como tenemos nuestra propia colección de máscaras que hizo el museólogo con sus estudiantes de arte, entonces la chica que tiene a cargo la animación de actividades socioculturales los domingos pone música y las usa.

Investigadora: ¿Todos los domingos vienen visitantes?

E2: Sí, ella pone música grabada (porque no podemos pagar una cimarrona todos los domingos), y las familias se ponen a bailar, y usan las máscaras. Ella saca las máscaras del museo y las familias se las ponen. Lo estamos haciendo a nivel familia. La gente pide si se las puede poner...

Los colaboradores del Museo de Arte Popular comentan su satisfacción con los resultados de su esfuerzo por reactivar la práctica, pues perciben que ha

surtido un fuerte efecto en la revaloración positiva que la cultura de masas actual tiene con respecto a esta tradición (imagen 31).

The image shows a flyer for an exhibition titled "Máscaras, Mascaradas y Mascareros". It features a red banner with the title, a photo of a woman making a mask, a photo of several people in costumes, and a list of activities. The exhibition is held at the Museo de Cultura Popular from February 12 to March 31. Logos for UNA (Universidad Nacional) and the Museo de Cultura Popular are also present.

**Máscaras
Mascaradas
Mascareros**

Actividades y más...

- Participe del Taller de confección de máscaras
- Adquiera reproducciones de máscaras de la colección del Museo
- Videos de mascaradas
- CD y publicaciones

Exhibición Temporal: "Máscaras, Mascaradas y Mascareros"

Del 12 de Febrero al 31 de Marzo

En el Museo de Cultura Popular -
Santa Lucía de Barva, Heredia
Telf.: 260-1619

UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
COSTA RICA
ESCUELA DE SOCIOLOGIA

Museo de
Cultura Popular
UNIVERSIDAD NACIONAL

Imagen 31. Boletín informativo de las actividades promovidas por el Museo de Cultura Popular. UNA.

1.4. Ensayos

Al indagar sobre las formas en que estas agrupaciones se preparan para los eventos se advirtió que, como evidencia de la espontaneidad característica de la acción de los mantudos en los festejos, no existe un ensayo previo junto con la cimarrona. Sin embargo, esta última, por separado, sí prepara el repertorio:

Investigadora: ¿La cimarrona ensaya con la mascarada?

C1: No, en la cimarrona casi no se ensaya. No sé cómo funciona, es algo interesante. Uno se hace mañoso. A veces a uno no le dicen ni qué canción van a tocar, y cuando empiezan uno tiene que guindarse.

Investigadora: ¿Cuando tienen un evento, ensayan la mascarada con la cimarrona?

M2: no, es muy espontáneo. Las cimarronas, ellos sí ensayan. Siempre a todo lugar que uno va siempre le piden que toque alguna pieza que a ellos les guste, y es curioso, porque hasta canciones rancheras le piden a la cimarrona, como si fuera un Mariachi. Y hay que explicarles que con la cimarrona es un tipo de música diferente, jotas...

Investigadora: Cuando ustedes se presentan con las mascaradas ¿hay algún momento de ensayo con los payasos?

C2: Es un detalle muy interesante lo que me estás preguntando, porque el gusto de la cimarrona es un poquito esa improvisación, porque si agarrás la cimarrona, la instrumentás, agarrás los payasos y le montás una coreografía, entonces ya se convierte en otra cosa, entonces la cimarrona se convierte en una banda u orquesta, y las máscaras serían un espectáculo bailable. El ensayo y el trabajo está en el trabajo de los músicos, que tienen que tener un nivel de formación, como cualquier otra carrera.

1.5. Tipos de espacios y celebraciones

Los tipos de celebraciones que las mascaradas y cimarronas pueden acompañar actualmente son muchísimos, puesto que son requeridas en cualquier evento donde se quiera festejar. Es decir, en el presente, su uso se ha ampliado. Antes ellas participaban mayoritariamente de los “turnos” en cada comunidad, pero ahora se observan, por ejemplo, en celebraciones oficiales (traspaso de poderes), nacionales (Día de la Mascarada Tradicional Costarricense, Día de la Independencia, efemérides), populares (Día del Boyero, Festival de la Luz, Domingos Embrujados en Escazú), artísticas (Festival Internacional de las Artes, ferias de arte), eclesiásticas (fiestas patronales, procesiones de Semana Santa), privadas (cumpleaños, bodas, funerales, despedidas, fiestas institucionales y empresariales) y homenajes. Como explican algunos de los participantes del estudio:

C2: ¡Para cualquier cosa! Hemos estado en Casa Presidencial, en un cambio de poderes, en la Corte Suprema, en Casa de Justicia, en todo lado.

C1: Para pasacalles, fiestas de 50 años con payasos, fiestas infantiles con payasos, en bodas, cualquier cosa, procesiones de santos, Semana Santa...

A su vez, a diferencia de las épocas pasadas, cuando los payasos salían en la calle y en los alrededores de la Iglesia, hoy estas fiestas ocurren en muchos y diversos espacios, cuya única diferencia sería la necesidad de un permiso de acceso para los eventos cerrados y la total libertad de participación de los abiertos. Dentro de los espacios cerrados se mencionaron fiestas privadas en casas, instituciones educativas (como escuelas, colegios y universidades), asilos, orfanatos, hospitales, oficinas estatales (como Municipalidades y Ministerios), ONG's, hoteles, empresas y museos, mientras que en los espacios abiertos caben las calles, las plazas o parques, la Iglesia (atrio, jardín) y los campos feriales.

Es importante notar que dependiendo del espacio y del tipo de celebración, las dinámicas de participación cambian:

M4: No es lo mismo estar en la calle, como en un espectáculo, como el Día del Boyero, que es una simple remembranza de lo que es una mascarada, o de un paseo de bueyes, que es diferente a una actividad en una fiesta. Hay tres diferencias: las fiestas patronales, donde los payasos salen a golpear, pegar, correr. Los paseos de exhibición, como en el Festival de la Luz, en el Festival Internacional de las Artes, o el Día del Boyero en Escazú. Y las actividades privadas. En las actividades familiares, las privadas, la gente es muy diferente. Se abre a disfrutar, a bailar, no a pegar ni a correr. A veces los niños se asustan y salen en carrera, entonces algún muchacho lo persigue porque le hace gracia la carrera que lleva, pero no por pegarle ni nada.

Investigadora: ¿y cómo es esa dinámica de las fiestas patronales?

M4: Pues al revés, salen a bailar, a pegar. Se vuelve un reto personal. Uno le decía a un payaso: "Venga", retándolo, y el payaso se venía y le pegaba con la cabeza y uno se cubría con las manos.

1.6. Especialización genérica y etaria de los participantes

Las salidas de payasos tienen la capacidad de alegrar cualquier ambiente, con personas de todos los géneros y edades. En eso se mantiene invariable:

C2: Hay una cosa que por dicha no se ha perdido, y es que estas actividades son disfrutadas por todas las edades. O sea, la cimarrona y la mascarada puede llegar a un kínder donde hay unos chiquitos chiquitos, o

puede ir a un colegio o a un asilo de ancianos y todos lo disfrutan de la misma manera, la reacción es siempre la misma.

Tradicionalmente han sido los varones quienes más se han involucrado en esta forma artística, no solo en su construcción, sino también para bailarlas y retarlas en el contexto del juego. Sin embargo, en esto la práctica también ha sufrido cambios. Actualmente se conocen casos de algunas mujeres mascareras, como Elena Hernández, la primera mujer mascarera cartaginesa (Alvarado, 2012) y como Ana Lorena Guevara, en Aserri (Muñoz, 2013), entre otros ejemplos. También, a raíz de esta investigación se observó un tímido pero creciente interés de parte del género femenino como bailarinas de payasos, y más marcadamente su participación dentro de las cimarronas. Anteriormente, estas era ocupaciones exclusivas de los varones.

Como ejemplo tenemos La Mascarada Hermanos Fuentes, del mascarero Raúl Fuentes. Dos de sus hijas han sido eslabones esenciales en el crecimiento de esta agrupación como microempresa familiar, pues se han involucrado en la manipulación de payasos y en la ejecución musical.

Mónica Fuentes: Cuando yo iba, yo era la única mujer, entonces era un ambiente muy distinto para mí.

Raúl Fuentes: Antes eran muchos adultos y ellas eran las únicas chiquitas.

De acuerdo con las observaciones en Escazú, cuando se trata de bailar con los payasos, son las personas mayores o niños los que más se atreven, pues los adolescentes y adultos jóvenes se muestran más reservados. En cambio, en Barva de Heredia pareciera ocurrir lo contrario. Se forma una masa humana donde jóvenes bailan eufóricamente con otros pares de ambos sexos, sin importar las combinaciones genéricas.

Además, el público disfruta de todo el repertorio, tanto de lo nuevo como de lo viejo, aunque de acuerdo con los participantes, algunas personas son más conservadoras y no les parece correcto que los ensambles toquen música “que no sea de cimarrona”; es decir, ritmos tropicales como merengues, mambos y cumbias.

1.7. Vías de interacción

Hay muchas formas en que los individuos establecen conexiones cuando participan de una celebración con cabezudos. Una de ellas es cuando los payasos interactúan entre sí al bailar juntos, simulando una pareja humana (interacción payaso-payaso).

Otra forma es cuando los mantudos se conectan con los vecinos participantes (payaso-vecino), sacándolos a bailar, cuando se toman fotografías, cuando los niños los tocan o tiran de sus ropas, cuando los mantudos persiguen a las personas o les tiran un manotazo o cabezazo, o en otras comunidades, un chilillazo o vejigazo. Los participantes del estudio comentaron que la Municipalidad de Escazú, mediante su Mesa de Mascareros, recomienda a los grupos de mascaradas y cimarronas abstenerse de golpear a los vecinos, pues en el pasado fueron presentadas algunas denuncias al respecto.

Ante situaciones como estas, los actores manifiestan preocupaciones ultracorreccionistas con respecto a los golpes como dinámicas de interacción:

M1: A mí lo que me gusta es ver al payaso bailando. Hay muchos lugares que acostumbran al chilillazo o dar cabezazos. A mí no me parece, la felicidad mía es verlos bailando.

Por el contrario, algunas personas consultadas se lamentan porque en la actualidad los payasos no golpean tanto como antes, pues ese era uno de sus componentes más coloridos.

M2: uno ve quién es el que tiene más miedo y entonces uno va a molestarlo, porque obviamente uno sabe que no le va a hacer un daño a nadie, porque de eso se trata la mascarada, de corretear, de ir a hacer eso, de tratar de asustar.

Investigadora: Entonces, en comparación con los payasos de ahora, ¿consideran que los de antes eran más graciosos?

V3: No, más conchos¹³. Porque ahora uno anda con los chiquillos y no le hacen nada a uno ni a nadie.

V2: Hay muchachas que les tienen miedo y ellos se van a asustarlas.

V3: ¡Pero no les pegan! Antes era a mujeres, a niños, etc.

V2: Antes los brazos eran de madera o de yeso y ellos, donde se agachaban, lo agredían a uno, pero esa era la payasada, ese era el

¹³ Agresivos.

vacilón. Y aquí en Escazú le digo yo a Luis que se está incrementando un poco más eso, pero hubo un tiempo en que no.

Mónica Fuentes, la bailarina de payasos entrevistada, compartió sus experiencias cuando la Mascarada Hermanos Fuentes ha visitado instituciones de educación primaria. Al parecer en casos como esos, el furor de los niños produce una situación caótica que ni los maestros pueden controlar:

Cuando vamos a escuelas, los chiquitos son muy tremendos. A uno lo halan, le pegan, entonces uno se frustra mucho, le dan a uno patadas. En las escuelas nos agreden, sobre todo si es una escuela marginal. Pero si el payaso los agrede, ellos se quedan calmados. En el momento en que un payaso los golpee con la cabeza, ellos se quedan calmados...

Los vecinos también se interrelacionan bailando o comentando los sucesos minuto a minuto. Pero también, sin necesidad de portar una máscara, pueden golpearse con vejigas o chilillos, si es que han conseguido uno de estos objetos para la ocasión (interacción vecino-vecino).

Los músicos todo el tiempo establecen comunicaciones verbales o no verbales entre sí para ponerse de acuerdo con las entradas y finales de las piezas, o simplemente para llamar la atención de uno de los compañeros sobre algún aspecto de la ejecución o de la fiesta en general (interacción músico-músico).

Los músicos y los vecinos también establecen contacto cuando se acercan para observar detenidamente el mecanismo de los instrumentos, cómo los músicos los tocan, cuando les piden complacencias o les hacen preguntas; y si hay mucha confianza entre un vecino y uno de los músicos, fugazmente pueden formar una pareja de baile (interacción músico-vecino).

C1: La gente se acerca a ver cómo suena el instrumento, le preguntan a uno: “¿cuesta mucho?”, o “¿cómo se llama esa canción?”, o “¿pueden tocar tal...?”, o sea, complacencias... así funciona, y si voy caminando, ellos van a la par mía, escuchando lo que voy tocando.

C3: A mi hermano lo molestan mucho cuando toca el trombón, por los movimientos que tiene la vara, y hay muchachas que son más flexibles y van y bailan con él.

Investigadora: ¿mientras él está tocando?

C3: Sí, y como hay varios músicos, entonces decimos: “jalemos la canción nosotros” y entonces mi hermano puede estar ahí bailando, y luego vuelve a tocar.

Investigadora: Dado que los músicos tienen su cuerpo ocupado en la ejecución de sus instrumentos, me pregunto si tienen formas de interactuar con los vecinos.

C2: Eso no evita que el músico disfrute, que esté tocando, bailando, y se quite en algún momento el instrumento y grite o cante un pedacito. Normalmente la gente baila, y si conocen alguna pieza, la piden, como “toquen El brinco del sapo” o “cambien de ritmo” o “toquen esto o lo otro”...

Por último, aunque pareciera que los músicos de la cimarrona y los bailarines de payasos ni se miran, sus tareas son interdependientes. Los bailarines se mueven y bailan dependiendo de la música que la cimarrona ofrece, y a su vez, si el ambiente está un poco apagado, la cimarrona cambia su programa y toca las piezas que, por experiencia, saben que garantizarán la parranda y el bullicio, dejando a todos los presentes satisfechos y sonrientes (interacción músicos-bailarines).

1.8. Significados y funciones

1.8.1. ¿Negocio o pasatiempo?

Al preguntar a los actores involucrados sobre el tiempo que invertían en actividades relacionadas con la práctica, la mayoría manifestó contar con un trabajo asalariado a tiempo completo, de manera que se ocupaban del arte mascarero o de la música en su tiempo libre.

C1: En el caso mío es un pasatiempo. A veces puede significar una entrada, y a veces una pérdida. En el caso mío, yo no vivo de la música. La música es lo que me distrae un poco del trajín de la vida.

No obstante, los entrevistados reconocieron que esta actividad artística los beneficiaba financieramente, y que no solo representaba un pasatiempo, sino un complemento a su ingreso económico. De hecho, algunas mascaradas y cimarronas tratan su agrupación como una verdadera microempresa, y con las

ganancias pueden seguir dedicándose a construir más máscaras sin tener que retirar dinero de su propio bolsillo.

M4: Pasamos de un pasatiempo, algo que vi hace muchos años y que siempre me gustó, aunque nunca supe hacerlo, a una microempresa, con facturas timbradas, con Facebook, con tarjetas, con seguro de trabajador independiente, póliza de riesgos del INS... Nos llamamos Mascaradas Hermanos Fuentes. Le puse así pensando en mis hijos, por si en el futuro ellos quieren seguir; es una fuente de ingresos importante en la casa.

Uno de los mascareros entrevistados no solo alquila sus máscaras, sino que mediante el apoyo de una organización no gubernamental, ofrece visitas turísticas a su taller, en donde muestra sus máscaras, se las presta a los visitantes extranjeros o nacionales, e inserta a los personajes de sus payasos en el relato de leyendas locales. A raíz de esta actividad, se le presenta la oportunidad de vender caretas a los visitantes, para que las lleven como *souvenir*. Las exigencias del mercado empujan a los artesanos a tomar decisiones y acciones que en ocasiones restan significado a su práctica artística. Este detalle será comentado más adelante.

La misma presión del mercado ejerce influencia sobre los personajes simbolizados por los payasos, y algunos de los mascareros se adaptan a esas exigencias para sobrevivir:

Investigadora: Cuando comenzaba, ¿qué personajes hizo?

M4: Los tradicionales, el Diablo, la Muerte, la Giganta, el Policía, el Santa Claus. Eso era lo que hacía. Iba por esa línea, lo tradicional. Pero el mercado comenzó a cambiar. La gente me decía: “tengo una fiesta de niños, traeme al Chavo del 8, ¿lo tenés?”. No, no lo tenía, y a empezar a ver qué hacía. Y en un momento tenía a 20 personas que querían que les llevara al Chavo del 8, y era navegar contra corriente no hacerlo, y comencé a fabricarlo.

Las mascaradas y cimarronas no son grupos cerrados. Se asocian entre sí con mucha flexibilidad, dependiendo de la disponibilidad horaria que cuentan para cada evento. Si un mascarero es llamado para una celebración y no tiene ensamble musical, consultará con las cimarronas con las que usualmente se une para ofrecer sus servicios. Lo mismo con las cimarronas que no cuentan con un conjunto de máscaras.

M2: otros mascareros no tienen cimarrona, o les hacen falta algunos músicos, entonces nos piden ayuda, que por favor toquemos para ellos.

Aún así, la mayoría de mascareros tienen dificultades para aceptar la idea de que su arte sea un “negocio”, y no les gusta emplear ese término para referirse a su actividad. Enfatizan el hecho de que su involucramiento con el arte de los cabezazos está atravesado sobre todo por motivos lúdicos y la satisfacción personal:

M2: Se ha comercializado. Yo digo que se comercializó, es un negocio para muchos. Yo no lo veo como negocio. A mis hijos les digo, que yo presté muchos años los disfraces. Era una cuestión que me gustaba servir a la comunidad, yo no cobraba una peseta. Todavía hoy a veces no cobro.

M3: Me da satisfacción verlas por fin bailando, que todo el trabajo y el tiempo que he invertido... ya verlas terminadas. A veces prefiero tenerlas guardadas a que se las lleven y las traigan despedazadas... porque cuesta mucho.

Los mascareros añoran el uso desligado de lo económico que se le daba a los payasos cuando ellos eran pequeños y como gesto de retribución a su comunidad se mantienen dispuestos a prestar sus muñecos, sobre todo para el disfrute de los niños del pueblo, lo cual los llena de regocijo.

M1: A mí me gustaría un pickupsito, porque con un pickupsito ya uno se va a San Antonio y lleva la Giganta y dos chiquiticos, y es una alegría que le da uno a los niños. Yo he visto que aquí en San Antonio a veces contratan mascaradas para el día de San Antonio, el Día del Boyero, hacen el baile y se van, y quedan muchos chiquitos en la plaza deseando meterse en un payasito. Por eso aquellos chiquiticos [señalando dos payasos pequeños] los voy a chanear¹⁴ así como estos. Si yo tengo un carro con un cajoncito, me voy a ver a los chiquitos disfrutando.

M4: Hemos estado en la Aldea Arthur Gough en Piedades de Santa Ana, un lugar del PANI¹⁵, y los mismos bailarines, al interactuar con los huérfanos, comienzan a hacer amistad con ellos, y cada vez que vamos, nos conocen, conocen a los músicos, y nos da un pesar de saber que esos niños están ahí... A veces llevamos regalos. También hemos ido al hospital de niños, a visitar a niños con cáncer, y los acompañamos con la música, etc.

¹⁴ Pulir

¹⁵ PANI: Patronato Nacional de la Infancia

1.8.2. Potencial unitivo intergenérico e intergeneracional

Pertenecer a una agrupación de este tipo ofrece un espacio para sociabilizar con individuos de otros grupos etarios o del otro sexo, lo cual es sumamente importante para el desarrollo psicosocial y afectivo de muchos de los niños y adolescentes que participan.

B2: Es un vacilón estar en una cimarrona. En la microbús vamos hablando, y todos nos conocemos y en la noche todo el mundo duerme...

Mónica Fuentes: el ambiente que hay en la cimarrona, con los chiquillos, con los que bailan los payasos... Los chiquillos no eran muy grandes, pero eran muy respetuosos con la gente, con los clientes, y el ambiente era bonito, entonces si yo me portaba mal, mi papá me castigaba con no ir a bailar, y era un drama para mí.

Raúl Fuentes: mis hijas van no solo por lo económico sino por el vacilón.

Mónica Fuentes: Hay un muchacho que vivía aquí pero se fue para Guanacaste, y cada vez que viene le pregunta a mi papá que si hay salidas de payasos.

Raúl Fuentes: Se ha vuelto una pequeña gran familia. Salen a comer y hasta novios han aparecido ahí.

1.8.3. Función deíctica

Fama, orgullo, seguridad y reconocimiento público son algunos de los valores asociados al involucramiento de los actores con esta práctica. Por ejemplo, para uno de los adolescentes, la exposición de su cuerpo al bailar dentro de un payaso les ha dado la confianza suficiente para atreverse a bailar en público, en otros contextos, sin necesidad de cubrirse.

A uno de los bailarines se le reconoce fácilmente en su institución educativa gracias a su inclinación hacia la práctica:

V2: A veces vamos al colegio y nos dicen: "ahh, su hijo, el de los payasos". Ya lo identifican como que él baila payasos, que a él le gusta eso...

Para Don Gerardo Montoya, el hecho de haberse convertido en un artesano mascarero tiene una significación identitaria especial, pues en sus hombros carga el peso del legado artesanal de su abuelo, Pedro Arias:

Llegó un amigo de Escazú y me preguntó que cómo yo me llamaba, y a él le sonó el Arias. Y me dijo: "¡cómo va a ser posible que usted siendo nieto

de Pedro Arias, no haga máscaras!”. Y eso fue como que me hubieran metido una espina en el corazón (...)

Gracias a las máscaras, Gerardo Montoya se ha convertido en un punto de referencia para la comunidad de El Curio, y para el distrito de San Antonio de Escazú en general.

La gente pasa por la calle y dice: “vea qué montón de gente ahí donde Gerardo”, y uno escucha, y si tengo baile en ese momento, la gente se queda en la calle viendo el baile de las máscaras. Para mí esto fue un salto a la fama.

Lo mismo le ha ocurrido a don Raúl Fuentes, cuya casa también se ha convertido en un punto de referencia y ubicación para los vecinos.

Ahora con las máscaras la cultura aquí en Bello Horizonte ha cambiado. Hasta en la forma de decir una dirección, dicen: “suba por ahí, ven una mascarada, y sigue directo...” o “vaya donde Raúl el de las máscaras”.

Sus hijas también gozan de cierto reconocimiento en el “gremio” mantudo:

Raúl Fuentes: ellas ya tienen fama de buenas bailarinas de payasos. Cuando hay concursos de bailar payasos, ya los que van a participar saben que si vienen las hijas de Raúl Fuentes, entonces la competencia va a ser difícil.

Mónica Fuentes: Yo tengo mucho tiempo de bailar, y mucha gente ya sabe que bailo. En Escazú me daba vergüenza porque ahí conozco mucha gente y sabían que era yo la que estaba debajo del payaso, pero ahora no, ya no me da vergüenza.

Michael Jiménez Flores, quien es originario de San Miguel pero actualmente reside en San Antonio, también ha experimentado un cambio en su identidad. Su reciente incursión en el arte mascarero sorprende a los vecinos que solía conocer en su pueblo originario:

Cuando nos hicieron un homenaje en la Municipalidad de Escazú, mucha gente se sorprendió porque no sabían que yo estaba con esto de las mascaradas.

El músico Guido González también goza de popularidad y reconocimiento gracias a su amplia experiencia con las cimarronas de la zona:

Aquí todo el mundo lo conoce a uno, todo el mundo lo saluda a uno, porque saben que tocaba con la banda o con la cimarrona.

En otras palabras, la implicación con las mascaradas y cimarronas son una forma de señalamiento social, que cubre a los individuos con una investidura identitaria de valencia positiva.

1.9. Problemáticas

1.9.1. Necesidad de transporte

De las conversaciones con los actores surgieron algunas dificultades con las que ellos se enfrentan. El primer problema lo constituye el transporte. Estas agrupaciones cobran un monto del cual deben retirar el costo de los músicos y de los bailarines de payasos, y luego invertir en la reparación de las máscaras. Pero además, cuando el evento ocurre lejos de sus casas, deben pagar un vehículo con características tales que quepan todos los muñecos. Al final, su ganancia es mínima y, por esa razón, muchos se desalientan y dudan sobre continuar dedicándose a la artesanía mascarera y al baile de payasos. Algunos plantearon como posible solución que, cuando se tratara de actividades convocadas por la Municipalidad, la Casa de la Cultura, u otras organizaciones estatales, se les facilitara el transporte mediante alguno de los vehículos institucionales. En el caso de eventos en empresas privadas, desearían que los directivos de esas entidades tuvieran conciencia sobre los gastos en los que ellos incurren para que, de ser posible, también les facilitaran un medio de acarreo.

1.9.2. Necesidad de apoyo institucional

En esta misma línea, algunos de los participantes sienten la necesidad de mayor apoyo institucional para la difusión de su quehacer, y comparan su situación con la de Barva de Heredia:

Investigadora: ¿Por qué las mascaradas de Barva de Heredia son ahora tan famosas?

M4: Es que tienen una Municipalidad que mercadea muy bien su mercado artesanal. Hacen ferias, invitan a los medios de comunicación, y la prensa hace milagros. Así como te puede hundir, puede mejorarte el negocio. La Municipalidad de Heredia ha tenido un gran enlace con los medios, cosa

que no se ha dado ni con Escazú, ni con Alajuelita, ni en Aserrí. Hay pueblos muy mascareros que pasan inadvertidos, y en cambio en Barva de Heredia se hace una feria y aparecen 25 mascareros nuevos que ni se conocían. Ellos mismos se encargan de mercadear sus artesanías.

Otro participante subraya la desigualdad entre la atención hacia las mascaradas con respecto a la de las cimarronas, notando que las últimas se encuentran relegadas a la sombra de las primeras, casi invisibilizadas. Critica que en cierta ocasión no recibió el apoyo esperado para un proyecto de su agrupación que buscaba rescatar y grabar un disco de música tradicional de cimarrona, pues la entidad a la que se acercó proponía ayudarles, siempre y cuando esta gozara de los beneficios de la producción:

C2: Aquí hay Día de la Mascarada, pero no hay Día de la Cimarrona, como si fuera más importante la mascarada que si la cimarrona, pero sin la cimarrona, la mascarada no existe, es un poco contradictorio. O no hay apoyo para una grabación, y esta música se está perdiendo. Y los más viejos, que tenían otra música, se están muriendo. (...) Nosotros tenemos una producción de música de cimarrona, un casete, ya lo pasamos a CD, pero todavía no hay para hacer un tiraje para producirlo, y así hemos salvaguardado algunas de las canciones.

Investigadora: ¿Han pedido ayuda en alguna institución?

C2: Sí, pero querían quedarse ellos con todo...

1.9.3. Alto costo de los materiales

Otro problema es el alto precio de los materiales para construir y restaurar las máscaras, con el agravante de que a estas se les debe dar mantenimiento constantemente.

M2: Hay máscaras que llevan 5 colores, y hay que comprar una caja de 5 colores y lo mínimo que venden es un dieciseisavo, y no alcanza, hay que comprar mínimo un octavo de pintura, y no rinde nada. Las pinturas actualmente valen 40 mil colones por galón. Yo voy y compro un octavo y vale 8 mil colones, y si tengo que comprar 5 colores, es un montón de dinero, y eso nadie lo ve.

1.9.4. Competencia desleal

Los actores también mencionan cierta “competencia desleal” que provoca roces entre las agrupaciones. Por ejemplo, se han dado casos en que una mascarada A es convocada para un evento. Para ello, dicha agrupación

subcontrata una cimarrona X de su bolsillo. No obstante, en el desarrollo de la celebración aparece otra mascarada B que de manera oportunista, no solo utiliza la misma cimarrona X, sino que además aprovecha para repartir tarjetas, confundiendo a los vecinos, quienes no se dan cuenta de que se trata de dos grupos diferentes.

En relación con lo anterior, uno de los mascareros expone la desigualdad de las condiciones en que compiten quienes forman la Mesa de Mascareros en Escazú. Explica que debería diferenciarse entre aquellos mascareros artesanos, o sea, que construyen sus máscaras, y aquellas personas que las compran para alquilarlas. Para este participante, esa distinción no se toma en cuenta, y cuando se realizan homenajes, reportajes de televisión, etc., los mascareros no artesanos se llevan el reconocimiento y crédito que corresponde a los que sí construyen máscaras.

M3: Aquí en Escazú hay mucho mascarero entre comillas que no las hace, las compra. Entonces es una cosa con la que hemos estado luchando también, porque todos tenemos la misma oportunidad, ellos compran las máscaras, pero nosotros somos los que invertimos el tiempo, la creatividad, tratamos de rescatar la tradición, por invertir el tiempo en hacerlas y hay otra gente que se lleva el crédito.

El director del Proceso de Cultura, Sergio Carrera, es consciente de esta dificultad:

Es importante mencionar que últimamente han aparecido "mascareros" que no lo son. Quiere decir que algunas personas compran máscaras tradicionales y venden servicios como si fueran creadores de mascaradas generando cierta problemática con los verdaderos creadores.

1.9.5. Vallas

Por último, cuando pedí a los entrevistados contrastar sus experiencias en eventos donde había total libertad de movilización a lo largo del espacio en comparación con eventos donde se colocaban vallas, cordeles u otros obstáculos para separar a los vecinos de los payasos y músicos, obtuve dos respuestas. Desde el punto de vista de los músicos, la delimitación espacial les asegura más espacio y movilidad para tocar sus instrumentos sin que alguien se les atravesara o sin que un payaso los golpee accidentalmente, pero sí reconocían que el evento,

en su totalidad, se tornaba menos interactivo en esos casos. Desde el punto de vista de los bailarines de payasos, la posibilidad de relacionarse directa y libremente con los miembros de la comunidad enriquece la vivencia y el disfrute.

B1: Es que con vallas uno tiene más campo, pero es más bonito cuando la gente se puede meter entre los payasos.

C3: A veces uno va tocando entre la gente y cuando siente es un manotazo de un payaso que le pega a uno en la boquilla del saxofón... lo que se hace aquí es que siempre se contrata un camión.

Investigadora: ¿Y cuando estás bailando el payaso?

C3: Ahí es mejor tener gente, porque uno anda correteando, los chiquillos llegan y le jalan las manos y la ropa y uno lo carrerea y hace que lo va a golpear, entonces es más vacilón, porque la gente anda detrás de los payasos y de todo. En cambio cuando cierran la calle y solo van los payasos, los chiquitos ahí, aburridos... Es hasta el final cuando llegan a la plaza cuando todo el mundo los va a perseguir, porque ahí no hay vallas ni nada. Lo bueno es ahí, todo el mundo con los payasos.

M2: Lo bonito es que haya contacto entre las máscaras y la gente. Lo que decía mi hijo, es algo muy curioso, siempre habrá alguien, como se dice en el argot popular: "nunca falta un borracho en una vela", y siempre hay alguien que anda con los traguillos y le gusta meterse entre las máscaras, y empiezan a molestarlo, y eso es lo bonito, eso es lo que no se puede perder, y a veces hay una señora, y uno le dice a un chiquillo: "andá donde esa señora, yo sé que le va a gustar bailar" y de veras, empiezan a interactuar ahí, y entre más uno le mueve las nalgas a la muñeca, la gente goza, aplaude... si un muñeco no se mueve, es ver un pedazo de yeso.

Las vallas no solo obstaculizan o minimizan la función sociabilizante de esta práctica, sino que según uno de los participantes, son peligrosas, pues el bailarín de payaso tiene muy poca visibilidad y puede tropezarse y aplastar con la estructura a un niño o cualquier otro vecino:

M2: Cuando uno anda dentro de la máscara, es muy pequeñita la abertura que tiene la máscara para ver y corretear a los chiquillos, pero cuando hay vallas es muy peligroso un accidente, porque uno no ve. Tal vez hay un papá, un tío, que trae un chiquito, y lo pone a bailar ahí con las máscaras nuestras, y un hueco en la calle o una valla muy pequeña puede hacerlos tropezar y hasta hacerlos sufrir graves golpes, porque ya ha sucedido, y uno con un muñeco no puede sostenerse porque se va de una vez, y el golpe es muy fuerte, entonces yo nunca he estado de acuerdo. Para mí, siempre debe haber un espacio libre para poder andar con los muñecos, porque no tiene uno mucha visibilidad.

2. Payasos

2.1. Terminología

La cultura oficial y erudita emplea el término “mascarada” para referirse a lo que en la jerga común se ha conocido como “cabezudos” y “mantudos”, pero los mascareros también hablan de “payasos” y “muñecos”.

M3: Yo les diría payasos, así se acostumbró uno, lo que pasa es que en la Mesa de Mascareros se habla de que payasos son más como los del circo, y tiende a confundirse, pero yo solo payasos...

M4: Es que tenemos un término que se supone que es equivocado, pero viene de nuestros antepasados. De acá a 70 años para atrás no se conocían los payasos “clown”, el arlequín, etc., entonces cuando éramos niños y veíamos las máscaras decíamos “ahí vienen los payasos”.

Con respecto al término “mantudo”, los participantes también explican que se refiere a los payasos que en lugar de desplegar un cuerpo estilizado y prendas identificables como enaguas, camisa, pantalón, etc., visten una manta de arriba a abajo.

Investigadora: ¿pero la Giganta de Escazú no sería un mantudo?, porque es una sola manta de arriba a abajo.

M4: No, porque tiene su figura estilizada, tiene una tela decorada, tiene su cintura ceñida, un trasero, su falda. En cambio el mantudo tiene solo una cabeza grande de gigante con una manta que cae.

2.1. Tipología

A pesar de que algunas fuentes identifican cuatro tipos de máscaras, gigantes, cabezudos, caretas y aparatos, los participantes de este estudio mencionaron cinco, sumando otro tipo conocido como casco, aunque no tan característico de la zona de Escazú.

Se observan tres tipologías. Por un lado, se emplea un criterio según su estructura; en segundo término, un criterio según el tema o personaje representado, y por último, de acuerdo con el estilo del mascarero.

Si nos guiamos por el criterio de estructura, los actores entrevistados mencionan los gigantes, los cabezones, los cascos, las caretas y el Toro Guaco.

Los gigantes corresponden a los mantudos de mayor tamaño. El bailarín tiene visibilidad a través de una abertura en el pecho o estómago del muñeco. Sus brazos son de trapo y se balancean descontroladamente con el baile.

En cuanto a los “cabezones”, para los mascareros estos son un tipo específico de máscaras, parecidos a los gigantes, pero más pequeños. Su cabeza queda inmediatamente por encima de la cabeza del bailarín, quien puede ver a través de un agujero en la garganta de la máscara. Sus brazos son los propios brazos del bailarín.

El casco, como su nombre lo indica, se parece a un casco de motocicleta, porque la persona introduce la totalidad de su cabeza en la estructura y tiene visibilidad a través de horadaciones en la “cara” del payaso.

Las caretas solamente cubren el rostro de la persona y se sostienen con cordeles o trapos. Las facciones de esta máscara se ajustan aproximadamente a las facciones de la persona (imágenes 32 y33).



Imágenes 32 y 33. Izquierda: Caretas del mascarero Gerardo Montoya. Derecha: Mascarero Michael Jiménez mostrando una de sus caretas en proceso. Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís

Por último, el Toro Guaco (imagen 34) constituiría lo que las fuentes escritas llaman “aparato”, y entran en la misma categoría que La Yegüita Nicoyana o la Copetona en Cartago.



Imagen 34. Toro Guaco. Mascarero Gerardo Montoya. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Según el criterio del tema o personaje retratado, el Museo de Cultura Popular emplea cuatro divisiones: la animalística (la Lechuza, el Perro, el Sapo), personajes de la televisión (Charlie Chaplin, Betty Le Boop), satíricos del pueblo (el abogado, el político, el médico) y los espíritus (la Calavera, el Diablo, la Bruja):

E1: ...otros son los personajes satíricos del pueblo, como el abogado, el doctor... no sé diferenciar cuál es cual, pero son intelectuales porque usan lentes. Se satiriza a los “pedantes” de lentes por querer aparentar ser “intelectuales”. Luego están los animales. Tengo la sospecha de que también tiene un componente satírico, porque el Sapo es la persona delatora, el Perro es el hombre mujeriego, la Lechuza es la persona mirona...

En el apartado “Continuidades ancestrales” planteamos nuestra propia tipología de los personajes retratados por las mascaradas y cimarronas costarricenses, pero acá adelantamos las categorías. En resumen, los personajes provienen de diversos universos simbólicos. A saber: la mitología, la herencia colonial, el sistema axiológico, la otredad, lo actual y lo promisorio.

Por último, en cuanto al tercer criterio, naturalmente, cada mascarero posee un estilo propio y los vecinos pueden diferenciarlos. Pero además de la huella personal que cada artesano imprime, también pueden observarse tres tendencias: estilo sencillo, estilo “perfecto” y estilo atemorizante.

Las máscaras de carácter sencillo, si bien son trivializantes y satíricas, lo logran mediante formas aproximadas y aspecto inofensivo. Son aproximadas porque no se esfuerzan en que los rasgos del payaso se ajusten a las proporciones humanas reales e intentan lograr un aspecto inofensivo permitiendo que personajes ontológicamente negativos como el Diablo o la Calavera, se perciban como “monstruos buenos”¹⁶ (imágenes 35 y 36).



Imágenes 35 y 36. Ejemplos de máscaras con estilo trivializante e inofensivo. Mascareros: Michael Jiménez Flores (izquierda) y Marvin Chamorro (derecha). Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís

¹⁶ Aunque a muchos niños les asustan todos los tipos de máscaras.

Por otra parte, se observa otro estilo de máscaras con rasgos realistas, (para lo cual los mascareros emplean el término “perfecto”). Aunque en estos casos la intención del artista en apariencia es retratar de la forma más fiel posible a la persona representada, este objetivo no se cumple. Irremediablemente ocurre un fenómeno de trivialización y el payaso termina parodiando al original (imagen 37):

L: cuando usted está haciendo una máscara de un personaje real, digamos que Keylor Navas, por decir algo, ¿usted trata de hacerlo idéntico o hace una especie de caricatura?

Raúl: uno intenta sacarlo lo más parecido posible, pero a la hora de hacer el armazón, perdiste todas las medidas. Si la cabeza mide 40 x 65 cm, entonces el cuerpo tiene que ser 7 veces más grande, pero el armazón es pequeñito, entonces termina siendo una joda, termina siendo un cabezón.



Imagen 37. Rodrigo Arias, Ministro de la Presidencia y hermano del Presidente de Costa Rica durante los periodos 1986-1990 y 2006-2010. A su izquierda, payaso alusivo. Fuente: Google Images.

Como ejemplo de la tercer tendencia estilística tenemos los personajes que, aunque son irreales o imposibles (como los monstruos, zombis, duendes, etc.) sus facciones son verosímiles y muestran una clara intención atemorizante incluso para los adultos (imagen 38).



Imagen 38. Ejemplo de una máscara con estilo verosímil e intención atemorizante. Fotografía: Mascaradas Barveñas.

3. Mascareros

3.1. Dedicación

Como ya se indicó, ninguno de los mascareros consultados (imágenes 39 a 42) dedicaban el 100% de su tiempo a esta práctica, sino que contaban con un trabajo fijo y empleaban su tiempo libre para esta manifestación artística, acondicionando un taller en alguna parte del lote donde está edificada su casa.



Imagen 39. Mascarero Gerardo Montoya Arias, enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.



Imagen 40. Mascarero Marvin Chamorro Trejos, enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.



Imagen 41. Mascarero Michael Jiménez Flores, enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.



Imagen 42. Mascarero Raúl Fuentes Padilla y sus hijas Mónica y Ariela Fuentes, enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Sin embargo, comentan que la elaboración de máscaras es una actividad apasionante que incluso puede convertirse en una obsesión. Cuando Don Gerardo Montoya relata la historia de su primera máscara cuenta: “me emocioné tanto que no dormí, ¡pasaba trabajando toda la noche!”.

Asimismo, don Marvin Chamorro recuerda:

Un día le dije a Enrique que ya no iba a hacer más máscaras porque era muy cansado y que además estaba abandonando mi profesión, porque yo soy abogado, y le decía: “Enrique, estoy perdiendo clientes”. Él también, él es peluquero y hasta cerró la barbería por dedicarse a hacer muñecos. Fue como una obsesión.

3.2. Inspiración

Aparentemente los artesanos emplean tres estrategias de producción durante su proceso creativo. La primera es relegar el producto a la intuición, la espontaneidad y la libre manipulación de los materiales.

M1: ...entonces yo comencé a acariciar el barro de olla, a moverlo, era como una silla, y en eso puse un estañón, una tabla, me fui para el cafetal, corté un vástago y lo puse encima del estañón, y ahí comencé a hacer una imaginación, comencé a poner una pelota grande de barro, no me pasaba por la mente qué iba a hacer, pero me quedé viendo el barro, a bailarlo con las manos, me hice un gancho de alambre y ahí fui formando la nariz, la boca, los ojos, todo, y cuando me di cuenta tenía una imaginación, y cuando hice la primera imaginación me emocioné mucho, sentí mucha alegría, mucho amor.

Otra forma de inspirarse es apelar al recuerdo de las máscaras con las que ellos mismos jugaron de pequeños. Como cuando don Marvin Chamorro cuenta: “Más que todo, recuerdo de muy pequeño las máscaras de don Pedro Arias. Y yo he tenido una tónica muy parecida”. Otra forma es decidir de antemano cuál de los personajes tradicionales se va a elaborar, en cuyo caso, el mascarero sabe qué tipo de facciones debe ir buscando, dónde debe poner más barro y dónde menos, etc. En ambos casos, y a diferencia de la primera estrategia mencionada, el artista comienza con una idea preestablecida que intenta moldear sobre la marcha.

Una tercera forma para concretar la producción es la copia (imagen 43):

M4: Cuando quiero fabricar lo que yo quiero, se me vuelve muy difícil, porque no sé, no puedo, me bloqueo, entonces me voy para Facebook o a Google y comienzo a buscar modelos para inspirarme porque tengo que tener la foto de algo para poder hacerlo.



Imagen 43. Ejemplo del recurso de la copia en el proceso de producción de los mascareros. Fuente: Mascaradas Barveñas.

3.3. Construcción

Aunque las técnicas de elaboración de máscaras más conocidas y utilizadas son la tradicional de papel maché con engrudo y la de fibra de vidrio, en otras regiones también se usan otros procedimientos. Por ejemplo, Jimmy Álvarez, en Guanacaste, emplea tiras de cartón en sustitución de los moldes de barro y de las varillas. Por su parte, Patricia Mendoza, también de Guanacaste, acostumbra utilizar bodeques de papel (Muñoz, 2013). No obstante, estas últimas dos técnicas tienen la desventaja de menor soporte y durabilidad en el contexto del juego, donde acciones bruscas como los cabezazos son una posibilidad que debería tenerse en cuenta.

Cabe mencionarse que desde el punto de vista de los bailarines de payasos, se observó una sutil preferencia por usar los payasos de fibra de vidrio, pues al ser menos pesados, reportan cansarse menos.

En lo que respecta a la técnica, no hay mucho por agregar a lo que otros autores han descrito. Primero se esculpe la cabeza del muñeco en barro o arcilla. Cuando este molde está seco, con goma casera de almidón de yuca o simplemente con harina y agua, se le van pegando capas de papel periódico o de papel de sacos de cemento. Este proceso es muy tedioso, pues lleva muchas manos, y entre cada una debe esperarse un día para que seque.

M3: hice una con goma y era muy engorroso. Con el papel, debe estar arrugado. Yo uso papel periódico y también papel de sacos de cemento, que es más grueso.

Investigadora: ¿cómo los consigue?

M3: En construcciones. A veces ando con una bolsa de jardín y la traigo llena, ando por las construcciones.

Para sustraer el molde, algunos mascareros rajan de lado a lado la máscara seca. Otros van removiendo poco a poco los pedazos de tierra. Para reforzarlas, pueden llevar una estructura interna de varillas metálicas de $\frac{1}{4}$ de pulgada de grosor. Los que utilizan fibra de vidrio, sustituyen las capas de papel con ese material, y con esto acortan notablemente el lapso de fabricación.

Don Gerardo Montoya cuenta que su abuelo, Pedro Arias, para darle el acabado a las máscaras utilizaba una mezcla particular:

No encontré algo que mi abuelito usaba antes, una cola granulada que vendían hace muchos años. Eso se deshacía en el fuego, se disolvía con yeso, se hacía una pasta y se le ponía encima al papel; luego lijaba e iba la pintura.

Para elaborar los brazos, se compran guantes, se les cose un pedazo de tela, y se rellenan con papel y harina para que se endurezcan. Luego se pegan al vestido del payasos y se pintan con color piel (imagen 44).



Imagen 44. Mascarero Michael Jiménez Flores mostrando una mano de payaso. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Los gigantes y los cabezones poseen un armazón que permite al bailarín cargarlos con comodidad (imágenes 45 y 46). Dicha estructura puede ser de madera y varilla, y para que los bailarines no se lastimen, los mascareros utilizan espuma u otros materiales amortiguantes.



Imágenes 45 y 46: Izquierda: Mónica Fuentes Corrales portando una Cegua desnuda para ilustrar el armazón interno. Mascarero Raúl Fuentes Padilla. Derecha: Detalle de estructura interna. Mascarero Michael Jiménez Flores. Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

En cuanto a los vestidos, las vecinas y parientes de los mascareros realizan una importante labor, la cual queda prácticamente invisibilizada. Los trajes de la Mascarada Los Brujos los cose doña Virgina Bustamante Madrigal, que a la vez es la suegra de don Marvin Chamorro, y por supuesto, abuela de los músicos Marvin Chamorro (hijo) y Andrés Chamorro.

Michael Jiménez Flores, de Mascaradas Tradicionales de Escazú, encargaba los vestidos a Eulalia Salazar Alpizar, conocida como doña Lali, pero al momento de la entrevista contaba que hace poco se había comprado una máquina de coser para intentar confeccionarlos él mismo.

También, doña Carmen Badilla, vecina de Bello Horizonte, colabora con la vestimenta de la Mascarada Hermanos Fuentes.

La idea es que las telas utilizadas sean llamativas, coloridas, alegres, pero los mascareros también disfrutan de contar con variedad de atuendos, para presentar a sus muñecos según la ocasión: una boda, una efeméride, un velorio, etc. (imagen 47).



Imagen 47. Mascarero Michael Jiménez Flores vistiendo a sus payasos.

El color de las pinturas aplicadas a las máscaras tiene la función de transmitir una idea de vivacidad.

M1: Porque para mí ellos están vivos, ellos están escuchando lo que estamos hablando, están en una pura sonrisa, están felices, es una alegría, es una felicidad.

M2: Yo uso pintura en aceite, colores llamativos, muy brillantes, y si no, le tiro transparente para que quede más brillante.

3.4. Experimentación

A medida que los mascareros van ganando confianza en su técnica constructiva, también inician procesos de experimentación que a su vez los motiva para continuar elaborándolas. Por ejemplo, don Michael Jiménez Flores ideó que para que la máscara no perdiera mucho la forma en su superficie exterior, podía pegar las capas de papel en la superficie interior del cabezudo.

Por fuera se les pasa papel para cubrir la varilla, de hecho a esta le tengo que dar tres manos hasta que no se vea la varilla, pero últimamente le estoy pegando papel solamente por dentro. Entonces por fuera no va perdiendo tanto la forma.

Don Marvin Chamorro y su primo Enrique Barboza también experimentaban con otros materiales, como el papel higiénico mezclado con goma, con lo que lograron “muñecos durísimos, muy fuertes”, o como los sacos sintéticos, los cuales cortaban en tiras para emular cabello: “Y nosotros fuimos los primeros en hacer muñecos con pelo, Enrique y yo fuimos los primeros que lo ideamos”.

3.5. Ultracorrección

La lingüística denomina “ultracorrección” o “sobrecorrección” al hecho de adoptar una palabra o construcción gramatical específica que el hablante percibe como más culta o prestigiosa. Por ejemplo, algunas personas piensan que si la frase “erupción volcánica” es correcta, entonces “eructar” debe ser una forma inculta y errónea, y pensando que se autocorrigen, la sustituyen con “eruptar”.

En un plano ya no lingüístico, sino ideológico, algunos mascareros perciben que construir personajes no tradicionales es un error, está mal visto y traiciona la naturaleza de esta práctica cultural, cuando en realidad, como se verá más adelante, los artesanos del pasado también retrataban figuras no tradicionales, pertenecientes a la cultura de masas, de manera que acciones como esta no constituirían ninguna ruptura o contracción en la diacronía del arte mascarero.

M1: Hay mucha gente que hace personajes que nada que ver con las tradiciones. Como alguien de la televisión o alguien del gobierno. Para arremedar a algún presidente o a alguna presidenta. A mí no me hace gracia.

Investigadora: ¿Le gustaría elaborar otros personajes o prefiere quedarse con esas figuras tradicionales?

M3: De hecho hice unos, pero ni fotos tengo, porque no me gusta. Y cuando me llaman les digo: “con mucho gusto le hago uno, pero tradicional, algo que sea criollo, de nosotros”. Lo que me gusta es rescatar lo de nosotros.

Es probable que la actitud ultracorreccionista de los actores esté alimentada por las críticas de algunos representantes de la cultura de élite, quienes censuran la elaboración de personajes y técnicas “modernas”. Como explica Escobar (1986), la cultura ilustrada se arraiga a una postura romántica purista desde la que idealiza lo popular y no admite su contaminación con lo urbano.

En cuanto a los personajes tradicionales observados en San Antonio de Escazú, pueden mencionarse la Cegua, la Bruja, la Muerte, el Diablo, el Policía, el Bocatorcida, el Pintor, el Negro, y miembros de la comunidad, como la Rosita y la Martina, los cuales son identificados con esos nombres solamente por individuos de avanzada edad que llegaron a conocer a dichas personas.

M1: Rosita era una señora de Escazú, y Martina, una de San Antonio, muy bailarina, de hace muchos años. Salía a bailar al pueblo, todo el mundo la conocía. Tenían como 75 años, pero eran muy alegres, se pintorreaban bien bonitas, se ponían bastantes collares y se pintorreaba bien coloreteadas y entonces salían a bailar.

3.6. Prescripciones

Como artifices, los mascareros ejercen la potestad de prescribir sobre algunas especificidades de la práctica. Por ejemplo, instruyen a las costureras sobre la hechura de las vestimentas, los cuales prefieren volados, para que cuando los payasos den vuelta las faldas se levanten y balanceen. También indican a los bailarines las maneras en que deben moverse, sugiriéndoles sacudir la cabeza de ciertas formas, agacharse, o mover y restregar las nalgas de la Giganta contra el cuerpo de los señores mayores, entre otras directrices.

3.7. Involucramiento familiar

Los integrantes de las familias de los actores los apoyan y se involucran de diversas formas. Algunos hijos replican la actividad artesanal o musical de sus predecesores. Por ejemplo, así como don Gerardo Montoya continuó la labor de su abuelo Pedro Arias, de la misma manera su propio hijo manifiesta interés en la construcción de máscaras. Lo mismo ocurre con Marvin Chamorro (hijo), quien comparte con su padre la pasión por el arte mascarero. En lo musical, tenemos como ejemplo la Cimarrona La Centenaria, que ya cuenta con tres generaciones de músicos: don José Alberto Jiménez heredó su musicalidad a Mauricio Jiménez Díaz, quien a su vez la legó a sus dos hijos Daniel Jiménez Vargas y Andrés Jiménez Vargas. También, de los integrantes de la Cimarrona Espíritu Tico, don Luis Arburola y Jesús Arburola son padre e hijo, al igual que en la Mascarada Hermanos Fuentes, donde Mónica y Ariela Fuentes son intérpretes de la cimarrona en la que su padre, Raúl Fuentes, también toca.

Otra forma de participación de la familia está en el desempeño de funciones complementarias pero de gran importancia. Por ejemplo, doña Yorleny, la esposa de Raúl Fuentes, se encarga de lavar la ropa de los payasos y de atender y ofrecer cotizaciones a los clientes que llegan sin avisar cuando don Raúl no está en casa. Sus hijas también comparten esas funciones, pero además se encargan de responder las cuentas de correo electrónico y de las redes sociales, y se ocupan de trabajo secretarial como la redacción y envío de ofertas

escritas, solicitudes, proyectos, entre otros documentos que son elaborados en la computadora.

Doña Olga Corrales y Camila Jiménez Corrales, esposa e hija de Don Michael Jiménez Flores, le ayudan a menudo a pintar las máscaras. Esta actividad no solamente ofrece una oportunidad adicional que estrecha los lazos afectivos de esta familia, sino que además promueve el desarrollo de las destrezas motoras de su pequeña niña.

4. Cimarronas

4.1. Autodefinición

El primer tema que surgió de las conversaciones con los integrantes de las cimarronas fue la definición de estas agrupaciones musicales, pues cuestionaban la actitud de algunos grupos que se hacen llamar “cimarronas” cuando en realidad no lo son (al menos a los ojos de los entrevistados). Esta preocupación deja entrever otra forma de ultracorrección de parte de los propios actores culturales.

C1: Hay una cosa que se está viendo en estos momentos, que hay muchos grupos que se hacen llamar cimarronas... es cierto, se pueden llamar cimarronas porque son grupos de cinco o seis músicos, pero la música de cimarrona no es la que ellos tocan. Esa música que tocan se puede usar, sí, pero la música de cimarrona es muy diferente a la que tocan ellos. Como merengues, claro, son muy alegres, pero que yo recuerde, la música de cimarrona eran los pasos dobles, las jotas, las danzas, y ahora se están incorporando hasta cumbias.

También comentan que los propios clientes a veces rechazan los repertorios modernos: “Hay gente que no le gusta que toquemos música que no es de cimarrona” (M2).

Incluso, algunos consideran ofensivo el uso de instrumentos tropicales: “A veces adaptan cosas como usar cencerros, timbales, o güiro, y eso es terrible, es degradante, es otra cosa” (C2). Para este mismo participante, el concepto de cimarrona no se relaciona tanto con un tipo de ensamble musical, sino con el género de música que toca, caracterizado por los tambitos, danzas, contradanzas, pasillos y jotas: “La cimarrona no es el grupo, es el género musical” (C2).

En general, arguyen que formar una cimarrona no significa ensamblar un bombo con platillos, un redoblante y algunos instrumentos de viento, sino que tiene que ver con factores como: el repertorio musical que interpreta, su versatilidad y su capacidad para adaptar piezas existentes o incluso para componer nuevas.

En cuanto a los primeros dos factores, acuerdan que una cimarrona debe tocar “música tradicional”, y a la vez estar preparados para interpretar otro repertorioailable como mambos, cumbias y merengues. Sin embargo, están de acuerdo en que si solo se abocan a la ejecución de dicha músicaailable y se olvidan de “lo tradicional”, entonces no deberían denominarse a sí mismos como cimarrona.

Dentro de la versatilidad también cuenta la capacidad del músico de tocar de memoria y de oído, su destreza para “guindarse” (como ellos dicen) de una pieza sin haberla practicado mucho anteriormente.

En cuanto a la adaptación y composición musical, Mauricio Jiménez, director de la cimarrona La Centenaria explica:

Una de las particularidades de la cimarrona es que puede tomar música como la mexicana y tocarla, transformarla, o una cumbia colombiana o un merengue y transformarlo, o un paso doble y transformarlo. La cimarrona transforma la música, la pasa al estilo o género de cimarrona. Por ejemplo, puede agarrar una cumbia y pasarla a un ritmo de cimarrona, como por ejemplo, tomar un vals como Cielito Lindo y pasarlo a ritmo de jota, porque ambos son en $\frac{3}{4}$.

Al venir de una familia de músicos que ha realizado una importante labor de difusión de la música de cimarrona en la localidad de Santa Ana y el resto del país, Jiménez piensa que la herencia también es un factor primordial para que un grupo pueda darse la atribución de llamarse a sí mismo “cimarrona”:

Para ser una cimarrona tienen que tener: primero, música del género cimarrona. Segundo, la herencia o descendencia partiendo desde las bandas, y luego, música compuesta por ellos.

4.2. Flexibilidad

Una característica muy evidente de estas agrupaciones musicales es su flexibilidad. Esta se refleja en varios aspectos en la forma como opera, empezando por la movilidad en su conformación. Un músico puede tocar durante un tiempo con una cimarrona, pero luego pasar a otra si el rédito económico o la situación geográfica le son más provechosos. La flexibilidad también se hace presente en la facilidad con que los integrantes son reemplazados en situaciones de crisis. Si uno de los integrantes no puede asistir a un evento, es sustituido por otro de otra cimarrona que cumpla el mismo papel musical.

C1: Hay muy pocas cimarronas que son fieles. En esto de la música no hay fidelidad. Cada quién, donde gane más, se va ahí. Y la gente no valora al buen músico, se fija más en el costo que en lo que el músico sirva. Es cuestión del gusto de uno por estar ahí, pero casi nunca se permanece en un mismo grupo. Un grupo puede durar años, sí, pero llega un momento en que se desarma.

La flexibilidad también está presente en su carácter abierto. Es posible que un músico que no forma parte de una cimarrona se una a ella si conoce las piezas musicales que se están interpretando.

C1: Un día estábamos en una casa en Desamparados, y estábamos afuera armando el grupillo, montando los payasillos y afinando los instrumentillos y pasó un compañero, conocido, un amigo ahí: “¡qué!, ¿van a tocar?, ¿no me dejan echarme una piecilla?”. Sacó el saxofón y se cuadró. Es que como la música de cimarrona es tan variada, y como no hay normas como de que si usted se desafinó, echó a perder todo... no. Ahí lo que se ocupa es que el músico toque, que haga su parte, su trabajo, porque cada uno hace su parte. Unos la melodía, otros la armonía, otros el ritmo. Ese día, ese muchacho se sabía las melodías, y hasta sugería piezas. Fue bonita esa experiencia, de que llegara un compañero y se cuadrara. Siempre vienen, lo ven a uno y se van, pero ese día él se quedó.

Investigadora: ¿les ha pasado que en alguna ocasión alguien se les quiera unir mientras ustedes están tocando y les pregunte: “¿puedo tocar con ustedes?” ¿o algo así?

C2: Por supuesto. Sí, claro que se da. Lo que tienen que tener los músicos de la cimarrona es saberse la canción que se está tocando, o por lo menos conocerla, porque si por lo menos la conoce, toma el instrumento y la interpreta.

4.3. Instrumentación

Específicamente en cuanto a los instrumentos que componen una cimarrona, puede hablarse de dos tipos: la percusión y los “pitos”, término de la jerga popular para referirse a los instrumentos de viento.

Dos músicos tocan la percusión; uno, el redoblante, y el otro, el bombo y los platillos, los cuales vienen sujetos a dicho tambor. Para tocar la música “no tradicional” se observa la introducción de tumbadoras, cencerros, güiro, timbales, etc.

En cuanto a los instrumentos de viento, hay muchas variaciones, pero lo importante, de acuerdo con las consultas realizadas, es la permanencia de tres registros: grave, medio y agudo. En este sentido, son comunes los saxofones, trombones, trompetas, tuba, barítono, clarinete, entre otras combinaciones.

4.4. Repertorios

Mauricio Jiménez explica que aunque la cimarrona toca jotas y danzas, estos ritmos no son las mismas jotas y danzas que se conocen en España, pues las de Costa Rica sufrieron un proceso de criollización. Ofrece como ejemplo el ritmo de parrandera, la cual él define como una danza que contiene una llamada de clarín.

Este músico también comenta sobre los títulos asignados a muchas de las piezas tradicionales, que por lo general son muy pintorescos. Por ejemplo, “Cuatro gatos”, “El brinco del sapo”, “A tus pies me arrojé”, o “El diablo chingo”.

Para ilustrar el repertorio no tradicional, los actores mencionan canciones como: “Mambo no. 5”, “Mambo no. 8”, “Qué rico el mambo”, “Cerezo Rojo”, “Abusadora”, “Juana la cubana”, “Jugo de Piña” y “El Negro”.

Los actores coinciden en que a grandes rasgos, la cimarrona va incorporando las piezas populares más exitosas del momento y las ejecuta con “el repertorio que se ha oído toda la vida”:

M4: La cimarrona cambió. Ya no toca solo la jota de Farafarachín, ahora toca cumbia, merengue, música alegre, música rítmica. La buena cimarrona cambia dependiendo de las necesidades de la actividad. En algunos pasacalles tienen que tocar danzas folclóricas como el Punto

Guanacasteco, pero en una fiesta privada no podés llegar a tocar danzas, la gente está esperando otro tipo de música. Como “Caballito de Palo”, que usó Canal 7 ahora para las fiestas, que se hizo popular, y entonces uno va a una actividad, y ya se la piden, entonces los músicos ya van sacándola.

Una característica del repertorio ejecutado es su poco registro escrito. La mayoría de piezas son aprendidas y ejecutadas de memoria, aunque también hay músicos que portan sus partes en atriles de calle que se fijan a los instrumentos con una pinza.

Por último, de acuerdo con las consultas, pareciera ocurrir una especie de regionalización con respecto al repertorio interpretado, y que en algunas zonas se desconocen piezas que en otras localidades son populares:

C3: Yo como músico sé que hay canciones que son típicas de Guanacaste. Y hay música que, o son muy viejas, o aquí no se tocan. Porque usted toca aquí en Escazú, o en Heredia o en Guanacaste y son ritmos totalmente diferentes. A mis amigos no les gusta tocar aquí porque es pura música de payaso, como dicen. Tenemos dos compañeros de Heredia, y dicen: “mae, la música que ustedes tocan yo nunca en la vida la he escuchado”, y uno de esos maes, el trompetista, que es muy bueno, dice, “como El Burro e’Chilo”. Dice que en Heredia eso no se toca. Otra que se llama “Echale un quinto al piano”, igual con otros boleros que son viejitos...

4.5. Labor formativa

Las cimarronas se han convertido en verdaderos semilleros donde se preparan nuevos músicos, con diferentes grados de calidad y profesionalismo. Son un espacio informal que a futuro empodera a ciertos sectores de la población, ofreciéndoles una herramienta laboral para competir en el mercado.

Los jóvenes músicos a veces surgen de las propias mascaradas, como Don Raúl Fuentes explica:

Los mismos muchachos que se han quedado como bailarines, se han vuelto músicos. Mis hijas eran y siguen siendo bailarinas, ahora son músicas. Mi hijo toca redoblante y saxofón. Mi hija, la mayor, ahora toca saxofón, y la menor es bailarina y toca clarinete. Hemos fomentado una escuela de música de cimarrona de los mismos bailarines de las mascaradas. Uno se asombra viendo a esos chiquitos tocar. El más viejo soy yo, que toco percusión, bombo o redoblante, y todos los demás son muchachos que, o fueron bailarines que ahora son músicos, o que ya eran músicos y se unieron a la cimarrona.

En el caso de la cimarrona La Centenaria, los muchachos comienzan a formarse musicalmente y superan algunos procesos de prueba antes de recibir retribución económica. Al respecto, Mauricio Jiménez comenta:

Tenemos muchachos que pueden tocar la música que ellos ya conocen, pero por otro lado están los que vamos a escena para actividades pagadas y profesionales. Cuando esos músicos jóvenes llegan al nivel adecuado, pasan a los eventos contratados y pagados; o sea, profesionales.

Lo mismo pudo observarse con la cimarrona Los Brujos cuyos músicos se han formado principalmente bajo la tutela de don Luis Arburola, dueño, ejecutante y maestro de música de la cimarrona Espíritu Tico.

5. Músicos

5.1. Aprendizaje

En la actualidad, la formación de los integrantes de una cimarrona pareciera una combinación entre los estudios musicales formales e informales. Algunos relatan aprenderse el repertorio de oído:

C1: Yo, la mayoría de la música que tengo en la cabeza me la aprendí oyéndola. Casi nunca me he aprendido una canción... ¿cogerla en un papel y aprendérmela? No.

En otros casos, el conocimiento oral y escrito han ido de la mano, pues en el nivel nacional, con el surgimiento y desarrollo de las Escuelas Municipales de Música impulsadas por el SINEM¹⁷, se han abierto las oportunidades para que la población aprenda música a un costo muy bajo o nulo.

Guido González Delgado constituye un ejemplo de un participante que inició su actividad musical sin conocimientos teóricos, y que muchos años después emprendió estudios formales en la Escuela Municipal de Artes Integradas de Santa Ana (EMAI):

Fue una experiencia muy diferente, pero me benefició, uno aprende ciertas mañillas y técnicas, y le cambia a uno el sonido del instrumento, básicamente. Porque uno aprende a sonar bien el instrumento. En la

¹⁷ Sistema nacional de Educación Musical, del Ministerio de Cultura.

cimarrona uno aprende sin técnica, de la manera rústica, pero si usted va a estudiar un instrumento ya empieza a verlo diferente, hay cosas que usted hacía que estaban mal, como soplar, como poner la boca, como la ejecución, y el sonido... sonido grotesco, sonido dulce, o sea, usted puede hacer con el instrumento lo que usted quiera; el instrumento se presta y depende de cómo usted lo use.

Marvin Chamorro (hijo) comenzó recibiendo lecciones con don Luis Arburola, un importante músico del distrito de San Antonio, pero en la actualidad, su hermano Andrés Chamorro, quien también toca en la cimarrona Los Brujos, estudia Educación Musical en la Universidad de Costa Rica, de manera que Marvin ha tenido acceso tanto a procesos de aprendizaje de naturaleza oral como a conocimientos musicales teóricos.

Por su parte, Mauricio Jiménez, de La Centenaria, cuenta que desde niño comenzó a tocar música de oído:

Mauricio: Yo soy empírico, yo toco como 18 instrumentos y todos los desarrollé yo. Luego de tener esta capacidad, yo mismo me di a la tarea de instruirme, ir a clases. Luego vi que todo lo que yo había descubierto por mí mismo estaba correcto.

Investigadora: ¿Cómo se forman los niños que estudian con usted?

Mauricio: De las dos formas. Reciben la lectura musical, solfeo, teoría, técnicas del instrumento...

5.2. Entrenamiento

Como parte esencial de la preparación de los músicos de cimarrona (y en realidad de cualquier músico) se subraya el “fogueo”; es decir, la asistencia y participación en eventos, para adquirir experiencia y mejorar la pericia.

C2: ellos pueden asistir a los eventos pagados, tampoco es tan estricto, si ya se saben x cantidad de temas, entonces la que se saben, la tocan, y la que no, no. Porque con solo escuchar, ellos aprenden. Si no se sabían una canción, al escucharla, les ayuda a memorizarla para después.

El fogueo no necesariamente es organizado por los tutores, sino que los propios aprendices buscan oportunidades para entrenarse:

C3: Si había alguna actividad, entonces le decíamos a los que tocaban con don Luis: “mae, hoy cumple mi abuela, queremos tocar”, entonces tocaba mi hermano, yo y otro muchacho que también tocaba saxofón, y el que tocaba redoblante y bombo tocaban con la cimarrona de don Luis Arburola

y eran amigos de nosotros, y nos decían que venían de gratis, para matar fiebre, como decimos nosotros.

5.3. *Destrezas particulares*

Los músicos entrevistados consideran importante la lecto-escritura musical y el conocimiento de la teoría cuando se necesita realizar arreglos y composiciones, pero concuerdan en que nunca deben dejarse de lado las destrezas más importantes para todo músico de cimarrona: en primer lugar, la memoria, para aprender y ejecutar el repertorio y poder tocarlo en cualquier lugar y momento sin depender de una partitura, y en segundo término, el bueno oído.

C2: Yo conozco en este país a excelentes músicos en todos los niveles, en la sinfónica, bandas, orquestas, y son músicos extraordinarios mientras tengan la partitura al frente, si se las voló el viento... porque no tenía desarrolladas otras capacidades como la memoria, la improvisación, el oído. Cuando yo me criaba, el proceso de aprendizaje del músico de cimarrona era tan rápido que si una canción se repetía dos veces, los músicos lo tocaban una vez, y el que no se la sabía, tenía que agarrarla a la segunda, o sea, de inmediato. Había que tener la capacidad de saber en qué tono estaba, la armonía, para poder improvisar o meterse o hacer algo dentro del tema que se estaba interpretando.

El buen oído es imprescindible en al menos dos contextos mencionados por los actores. Primero, para poder “guindarse”, como ellos dicen. Es decir, tener la capacidad de interpretar una pieza instantáneamente, sin necesariamente haberla tocado antes en el instrumento, basándose primordialmente en el recuerdo de la melodía:

C3: Si hay una canción que uno no se sabe, uno dice: “voy a guindarme”, una canción que tal vez no me sé, pero que sí he escuchado. Uno pregunta en qué tono va, y voy en el tono que ellos me dicen...

C1: Hay muchos músicos a los que les cuesta, o corren mucho, o van muy lento, o que oyen las notas mal. No digo que yo las pegue todas buenas, porque hay muchas piezas que llevan muchas alteraciones que uno no escucha, por la carrera, por la premura, o por el ruido, y en un fa sostenido uno lo toca natural.

En estas circunstancias, el buen oído le permite al músico realizar ajustes y correcciones instantáneas, en el mismo momento de la ejecución: “usted va oyendo la canción y dice ‘ahí no va esa nota’, entonces la corrige” (C1).

El otro contexto donde el buen oído es imprescindible, es en la preparación de nuevo repertorio. Marvin Chamorro (hijo) y Guido González hacen alusión a ese detalle:

Marvin: Mi hermano, como toca piano, él saca todos los tonos, si va en do, si va en fa, saca todos los acordes, saca la canción, o a veces dice: “no le llego, no le llego” y entonces yo le ayudo con el saxofón, suena por aquí... ah, va en ese tono...

Investigadora: ¿qué pasa cuando quieren tocar una pieza nueva?

Guido González: El que la quiere montar, si se la sabe, la toca y los demás se van guiando. Y casi siempre uno ya la ha escuchado en el radio, entonces tiene la idea de cómo va la canción. No necesariamente se la sabe en el instrumento, pero si usted tiene oído, usted la va tocando. Yo tengo esa bendición, puedo rajar de que tengo buen oído. Tal vez la primera vez toque un cuarto de la pieza, pero la segunda ya toco la mitad y la tercera, ya me la sé.

Una destreza particular que desarrollan los músicos tras el entrenamiento intensivo y la adquisición de experiencia y seguridad es lo que ellos mismos denominan “jalar la pieza”. Significa que cuando hay varios músicos que conocen la canción o melodía que se está interpretando, alguno de ellos puede dejar de tocar (porque decidió ponerse a bailar, o porque lo llamaron con urgencia, o por cualquier otra situación) sin que la ejecución se derrumbe:

C3: Si hay varios músicos, entonces decimos: “jalemos la canción nosotros” y entonces mi hermano puede estar ahí bailando, y luego vuelve a tocar.

Investigadora: Ah, entonces puede parar de tocar para bailar y luego vuelve a tocar... Entonces esa expresión de “jalar” la pieza... ¿significa echarse al hombro la música mientras otro músico está ocupado?

C3: Sí, o si algo le pasó, sobre todo en los vientos, porque en percusión no, porque ese es el ritmo, es el movimiento. En cambio si yo [saxofón] paro, la trompeta la jala con el trombón.

6. Bailarines de payasos

6.1. Terminología

Entre los actores fueron frecuentes los términos “bailarines” y “montadores” de payasos. Sin embargo, uno de ellos considera incorrecto el segundo término por dar la idea de que los jóvenes montan los mantudos, lo cual a él le parece incorrecto. No obstante, debemos recordar que en el caso de los aparatos, como la Copetona, la Yegüita o el Toro Guaco, dependiendo de su forma, realmente dan la impresión de que hay una persona que va “montada a caballo” sobre el cabezudo.

6.2. Gestos

El gesto mayormente observado y comentado fue la persecución:

M1: Me gusta cuando una persona le tiene miedo y que el payaso se le ponga al corte. Yo me muero de la risa cuando veo a una persona así, y yo le digo “sígalo, sígalo, sígalo”, y a 100 metros veía a la gente donde iba corriendo del miedo, porque pensaban que le iban a pegar un cabezazo, y tenían miedo, es un rollo.

Pero otros aspavientos citados por los bailarines y por otros actores fueron: “dar vueltas para que se mueva el vestido”, “dar vueltas para que se vuelen las manos”, saltar, bailar solo, con otro payaso o con los vecinos, “hacer gestos tontos”, propinar cabezazos, inclinar el cuerpo hacia adelante, sacudir la cabeza, sacudir el pelo del payaso, sacudir los hombros, “hacerse para atrás moviendo la colita”, “mover la pata como el Porcionzón”¹⁸, caminar con pasos largos, “hacer caballito”, agarrar a las personas, hacer trensito, asustar, y en otros lugares como Desamparados y Barva de Heredia, se acostumbra pegar con chilillos y vejigas. Como ya se mencionó, en Escazú los golpes son menos frecuentes. Los bailarines cuentan que los mascareros les recomiendan abstenerse de estos comportamientos, pues pueden ser peligrosos y perjudicar a la agrupación:

Investigadora: ¿Los dueños de las mascaradas no los dejan golpear?

¹⁸ El Porcionzón: Comediante costarricense ampliamente conocido.

B1: No, pero hay un lugar donde sí dejan, en San Juan de Dios de Desamparados, por tradición. Al menos yo nunca he ido a fiestas ahí, y ahí dan con la vejiga. No hay leyes ni reglas, ni nada.

No obstante, las fiestas patronales parecen ser todavía el espacio y momento de mayor permisividad:

B2: Yo he visto que ahora como que quitaron eso de dar manotazos, en todo el país. Pero dicen que aquí en Escazú, cuando es el día de San Miguel, entonces sí se puede porque es una tradición. Yo creo que esos días sí.

Adicionalmente, si el bailarín conoce pasos de baile, los utiliza para enriquecer su lenguaje gestual, pero esto no es indispensable, pues la tarea principal de estos jóvenes no es tanto danzar, sino jugar e interactuar con las personas.

B4: Hay un caso de un muchacho que de bailar... no baila nada, no lleva el ritmo... nada. Pero es una persona que agarra a la gente, hace trenes, hace de todo con la gente.

M4: Y si le quitás la máscara... menos, no baila nada. Si uno le pone una cumbia de la radio, no baila. Pero lo importante es que cambie el ambiente.

B4: No importa si no lleva el ritmo, lo importante es sacar a la gente. Uno no va a ir a bailar como experto, uno va a hacer un show.

M4: Eso es un buen bailarín, y hay pocos.

Empero, cada evento festivo es diferente, y las expectativas en cuanto a la gestualidad de los payasos también cambia. En un pasacalles o desfile, la presión que ejerce la necesidad de desplazamiento tal vez disminuye la posibilidad de bailar y aumenta las probabilidades de las persecuciones, mientras que en una fiesta privada será más frecuente la formación de los “trenitos”. En una salida de payasos que se concentra en un espacio más o menos estático, como un parque, jardín o atrio, tal vez habrá más cabida para el despliegue de talento para el baile por parte de los mantudos y de los demás miembros que se atreven a participar, entre otros ejemplos.

6.3. Iniciación

El rango de edad de los bailarines de payasos es amplio. Se mencionan niños desde los 8 años de edad, pero también adultos mayores a 35 años (imagen 48).



Imagen 48. Bailarines de payasos. Mascarada Los Brujos. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Por lo general, las primeras veces que bailan payasos lo hacen por el mero disfrute de la actividad, pero cuando van entablando amistad con bailarines más experimentados, se dan cuenta de que existe una remuneración económica, en cuyo caso, emprenden la actividad de manera más seria y sistemática, asumiendo algunas responsabilidades, como presentarse una hora antes del evento a la casa del mascarero para “preparar el payaso”, ponerle la ropa, limpiarlo si es necesario, y también para trasladarlo al lugar de la celebración, pues cada bailarín se responsabiliza de su mantudo, tanto a la ida, como a la vuelta.

Un dato pintoresco lo conforma una especie de “rito de iniciación” por el cual pasan algunos de estos jóvenes, quienes explican que lo primero que hacen

cuando un chico nuevo ingresa a su mascarada es asignarle un apodo. Dos de los bailarines entrevistados eran conocidos como “Moco” y “Tota”.

B1. Siempre hay que bautizarlo. El primer día que yo bailé me pusieron “Radiador”, porque solo tomar agua...

Investigadora: ¿Y tu apodo cuál es?

B2. A mí me dicen Jota.

6.4. Autogestión

Interesantemente, cuando los bailarines toman más en serio su trabajo, emplean estrategias para asegurar su participación. Dos de los bailarines, ambos con 14 años de edad, compraron sus propios payasos. Por un lado, esto les garantiza que en una fiesta pueden bailar y disfrutar sin tener que pedir el muñeco prestado, pero por otra parte, si hay un evento pago, ellos llevan su cabezudo y lo usan relajadamente, sin temor a romperlo, pues es de su propiedad.

6.5. Gremialismo

Ciertos bailarines son fieles a ciertos mascareros. Entre ellos saben quiénes bailan con cuales mascaradas.

M2: Si uno quiere contratarlos les pregunta: “mirá, queremos bailar el viernes” y te dicen: “ah, no, es que yo bailo con Barboza”. El otro me dice: “yo bailo con Raúl” y los de nosotros dicen: “ah no, es que nosotros bailamos con Los Brujos”, entonces como que ya está marcado quién baila con quién.

También, cobran un monto fijo por hora. Esta es una diferencia con respecto a la práctica del pasado, pues anteriormente el acto de bailar un payaso no solo tenía como única retribución el gozo, sino que prácticamente era un honor del que pocos se regocijaban:

M2: Don Pedro escogía a las personas para bailar los muñecos, y las tenía en un cuaderno y nos decía: “Ok, el otro año usted me baila en Escazú”, y si yo no bailaba, y no cumplía con los requisitos que él pedía, no me dejaba. Me acuerdo que para yo poder bailar con don Pedro, a mí me costó años. Y hasta que bailé un muñeco, me dijo: “ahora sí, usted va a bailar entre tantos días”. Él lo escogía a uno. No era así porque así...

M3: Otra cosa que ha cambiado es que yo me acuerdo que de niño me escapaba de la escuela y hacía fila hasta 3 horas para ponerme uno, y ahora usted llama a un chiquillo y de una vez le pregunta que cuánto le va a pagar. Uno antes lo hacía porque le gustaba, por pasión, llámelo como sea, pero ahora usted llama a cualquier chiquillo: “¿podés ir?”, y te dicen: “¿cuánto pagan?”, de una vez por la plata, no porque les guste...

En este apartado hemos hecho evidentes algunos cambios y factores característicos antes no sistematizados de la práctica artística y popular de las mascaradas y cimarronas en el cantón de Escazú que hacen eco de la situación de esta manifestación cultural en el nivel nacional.

2. Continuidades ancestrales

Zátonyi (2011) arguye que cuando el ser humano era apenas una criatura en vías de hominización, ya advertía su fragilidad, su condición finita ante la infinitud del universo. Tras el terror que esto le causa, construye un sistema defensivo o “barreras ontológicas” que le ayudan a sentirse contenido, albergado, amparado, pero al mismo tiempo lo encierran, impiden y limitan (pp. 24-25). Las barreras ontológicas, que funcionan como muro de contención impidiendo al ser humano caer al abismo de la “organicidad animal”, alberga cuatro regiones: la religión, el arte, la ciencia y la tecnología.

La religión erige un código moral con el cual el individuo puede acercarse al mundo sobrenatural, convivir con sus iguales y encontrar una finalidad para su vida y sus actos (p. 25). Dicho código opera con premios y castigos para enfrentar lo bueno con lo malo, ordenando las relaciones jerárquicas en la sociedad, o lo bello vs. lo feo. Al respecto, Zátonyi explica que al estudiar el arte a lo largo de la historia se observa la preeminencia de “lo bello” en algunas épocas, y de “lo feo” en otras. Cuando predomina lo bello, entendido como “lo que anhelamos, lo que quisiéramos para nosotros, cómo quisiéramos ser o cómo quisiéramos vernos” (p. 144), no es porque en esa época impera mayor bienestar, prosperidad y paz, sino porque existe un “proyecto socialmente compartido y avalado” en el que las personas confían. En cambio, “cuando la confianza en un proyecto compartido no es suficiente para contener la inevitable angustia del hombre frente a su condición finita en un universo infinito” (p. 146), cuando “por situaciones extremas, se debilita o directamente desvanece la ley de la cultura y el hombre retrocede hacia su exclusiva realidad animal” (p. 145), entonces prevalece lo feo social, es decir, el espanto, “lo que infunde miedo y nos amenaza”. Es un tiempo de marginación, los excluidos no son incorporados a la sociedad y ellos se convierten en la cara fea, masas negadas y repudiadas que encarnan lo injusto y lo degradado, que están fuera de la ley porque no se beneficiaron de ella, y por ende, no la respetan.

La segunda barrera ontológica la constituye el arte. Con él, el ser humano articula lo que ya existe con lo que quiere surgir en el mundo, le permite jugar con lo imposible o lo peligroso, con los límites de su existencia, sin arriesgarse demasiado, contraponiendo una realidad deseada con la realidad temida. El arte

entraña el enigma de la creación del tiempo y del espacio en tres paradojas: la otredad, la repetición y diferencia, y la memoria.

En cuanto a la otredad, paradójicamente el sentimiento de identidad solo es posible frente a lo que es diferente. Por un lado, nos reconocemos distintos con respecto a los otros, pero ciertamente, lo diferente perturba, nos amenaza, es peligroso. La dicotomía nosotros vrs. los otros, o identidad vrs. otredad, presente en las mascaradas y cimarronas y que acá estudiaremos, forma parte de una necesidad secundaria del ser humano, la de pertenecer, pues los signos artísticos son un medio para formar parte de una comunidad y que ella nos reconozca (Zátonyi, 2011, p. 20).

Con respecto a la repetición y la diferencia, paradójicamente ambos conceptos, aunque a primera vista podrían pasar como contradictorios, en realidad son inseparables y correlativos porque constituyen las dos “condiciones realizadoras de la esencia”. Explica Zátonyi que el ser “es sujeto sólo en la incesante repetición de su permanente diferenciación” (2011, p. 52). Asimismo, las mascaradas y cimarronas costarricenses realizan su “esencia” en la repetición de sus personajes, como si se tratara de *leitmotifs* que no la abandonan, que permanecen, pero al mismo tiempo, cada Diablo, cada Cegua, cada Calavera representada es diferente a las otras de su clase, y gracias a esa diferencia podemos acceder a la compleja riqueza simbólica de la práctica.

Por último, la memoria paradójicamente no está definida por la capacidad de recordarlo todo, sino por la posibilidad de olvidar. Gracias al olvido, se graban ciertas experiencias con mayor o menor vehemencia en nuestro recuerdo, quedando esta trazada por la trama “de lo que queda” y de lo que se diluye, y gracias a esa dinámica guardamos lo que nos define y moldea, nuestra herencia, legado, lenguaje, cultura, etc. (Zátonyi, 2011, p. 54). Al respecto, las mascaradas y cimarronas son contenedoras de memoria en la saturación de estratos históricos y culturales que han quedado estibados a lo largo de su paso.

La ciencia es la tercera de las barreras ontológicas. Al encontrar soluciones tecnológicas instrumentales y procedimentales a sus necesidades primarias, el individuo adquiere un mayor control sobre la naturaleza en general y sobre su naturaleza primigenia e innata. Con la ciencia, el caos se ordena, y aumentan las

posibilidades de sobrevivencia y convivencia. Ya se ha explicado cómo las mascaradas y cimarronas también aprovechan los avances tecnológicos para evolucionar en aspectos como su técnica de construcción, la adaptación de nuevos repertorios, las formas de aprendizaje y ejecución musical, y sus estrategias de difusión y sobrevivencia en el mercado.

Por último, mediante la herramienta de la incertidumbre, la filosofía, como cuarta barrera ontológica, le permite al individuo explorar y preguntarse sobre la no-existencia sin tener que experimentarla en carne propia.

Ahora bien, aunque por un lado el ser humano construye sus propias formas de contención ante la angustia existencial, por otro lado su naturaleza lo obliga a actuar de acuerdo con un paradigma. Este se compone de tres elementos que, lejos de aparecer aisladamente, están encadenados dinámicamente, entrelazados, de manera que si uno cambia, los otros son impactados.

El primer elemento, la edificación cognitiva, es una red de conocimientos (desde los más básicos hasta los más complejos) que contienen a la persona y le ayudan a encontrar el por qué y el para qué de su existencia. El ser humano está configurado por el saber de su momento histórico, pero al mismo tiempo actúa sobre su mundo al aportar nuevos conocimientos, de manera que cada generación edifica un piso más del edificio cognitivo.

En cuanto al sistema axiológico, este configura al ser humano con un sistema de valores para los ámbitos económicos, culturales, simbólicos, morales y éticos. Constantemente, las ideas del bien y del mal son puesta a prueba en la vida cotidiana, y conceptualizadas mediante la ley.

El tercer componente es el sistema simbólico, un reflejo de los dos anteriores. Los conocimientos de la edificación cognitiva y los valores del sistema axiológico no pueden existir sin entidades que los representen en el sistema simbólico, que se impriman en el lenguaje y la cultura, y por ende, sean enseñables y comunicables.

Entonces, el individuo es lanzado al mundo con la herramienta de un paradigma, y tras su angustia existencial, al sentirse insignificante y finito ante la inmensidad y eternidad del cosmos, se protege creando la religión, el arte, la

ciencia y la filosofía. El arte, por su parte, le ayuda a hablar de sus saberes y valores, y a enfrentarse a sus miedos (Zátonyi, 2011, p. 13), y dentro de este enmarañado sistema, para mitigar su sensación de pequeñez e insignificancia ante la abismal inmensidad, utiliza un principio dicotómico para ordenar el cosmos e intenta mundanizar lo sagrado, traer a su nivel todo aquello que lo supera, y así crear una ilusión de homogeneidad e igualdad con la cual se siente en contención. Para “mundanizar”, echa mano, por una parte, del grotesco material y corporal, y por otro, de la degradación o rebajamiento. Veamos en qué consisten estas estrategias de sobrevivencia.

Según explica Bajtín (2003), en la Edad Media la visión de mundo estaba atravesada por dualidades o fuerzas opuestas¹⁹ que convivían en un sistema jerárquico representado por un eje vertical (diagrama 1). El pueblo se ubicaba en el polo inferior y sentía la opresión de las tensiones de la vida, por lo que inventó el carnaval popular para simular una realidad anhelada, para desdibujar simbólicamente las rígidas jerarquías sociales, para rebajar temporalmente lo que lo superaba y elevar los niveles inferiores de la estructura. El carnaval estaba acompañado por una variedad de manifestaciones de lo grotesco, por ejemplo, en los detalles corporales de las máscaras o disfraces (nariz, boca, ojos, vejiga, gestos, danza, golpes, insultos, vestidos) y el uso de personajes de por sí grotescos (gigantes, diablos, calaveras, tontos, locos, bestias, figuras ambivalentes bicorporales o bifaciales, etc.). El rebajamiento, simbólicamente representado por el descenso al infierno, constituía una forma de acabar metafórica y temporalmente con el mundo tal cual era y puede interpretarse como la aspiración de alcanzar un mundo nuevo, reformado. Tal deseo inserta un nuevo eje a esta dinámica de relaciones: el plano horizontal, el eje temporal, el cual permite al pueblo pensar y soñar con un porvenir mejor (diagrama 1).

¹⁹ Noción de la *coincidentia oppositorum*.

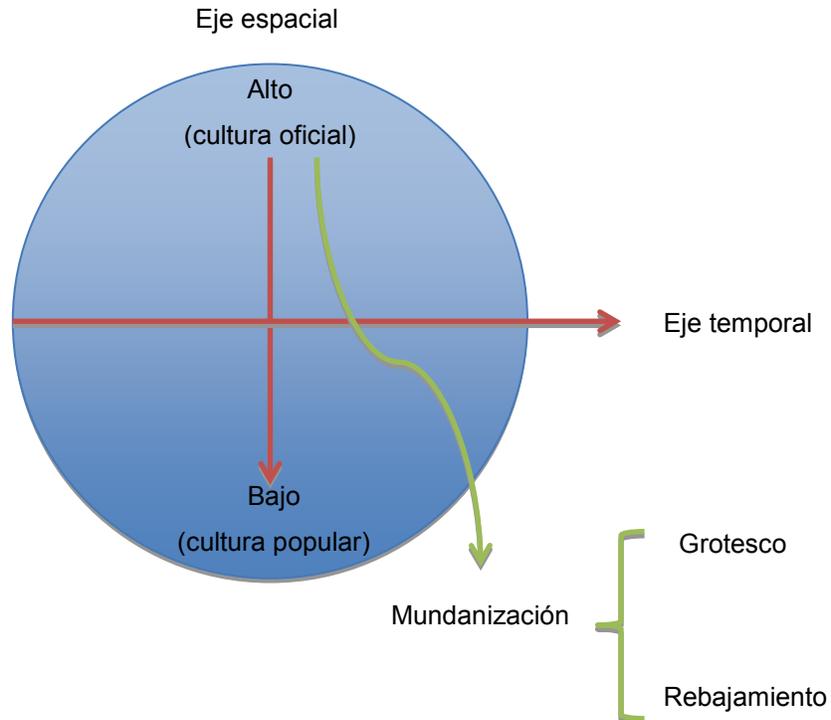


Diagrama 1. Interpretación propia de la investigadora según reflexiones bajtinianas del carnaval y la cosmología en la Edad Media y el Renacimiento.

La actividad performática, pública y participativa de una mascarada y cimarrona está atravesada primordialmente por lo festivo; es decir, necesariamente opera en un contexto lúdico. Heredando la tensión mencionada entre los planos superior e inferior de la cultura, devela el principio cosmogónico de la *coincidentia oppositorum* (conjunción de opuestos), encubriendo una rica variedad de dicotomías: vida vrs. muerte, superior vrs. inferior, centro vrs. periferia, adentro vrs. afuera, hegemónico vrs. popular, seriedad vrs. desenfado, tradicional vrs. moderno, escrito vrs. oral, entre otras, lo cual permite al ser humano ordenar su mundo.

Las mascaradas y cimarronas son un espacio donde la comunidad se reúne para trivializar sus monstruos, los obstáculos y dificultades que se presentan en su vida, los miedos, las amenazas naturales, la guerra, la pobreza y la enfermedad. Un tiempo y un espacio que instalan una realidad deseada donde todo tiene solución, y donde incluso la muerte es aceptada como parte constituyente de la existencia.

Que las mascaradas y cimarronas costarricenses se rijan por dicotomías simbólicas provenientes del principio de unión de los opuestos y que además empleen las estrategias de mundanización son evidencia de que en su estructura profunda fluye no la ruptura, sino la continuidad en tiempo y espacio de antiquísimas nociones cosmogónicas, las cuales serán develadas a continuación.

2.1. Dicotomías simbólicas

El principio cosmogónico de la coincidencia de los opuestos está relacionado con el esfuerzo del ser humano por trascender su condición humana o natural y alcanzar la totalidad del ser en la vivencia conjunta con lo sagrado (Chinchilla, 2003, p. 142). Pero también, lo enigmático, paradójico, complejo, ambiguo, profuso y creativo en lo sagrado o mitológico y en lo profano, tanto muestran como ocultan. En el eje vertical de la espacialidad (diagrama 1) marcado por lo superior y lo inferior, el pueblo siempre estará ubicado en el punto más bajo.

Al respecto de esta dualidad, Bajtín observa que los ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media constituyen un segundo mundo o segunda vida que corría paralelamente al mundo de lo oficial representado por las formas de culto y celebraciones serias eclesiásticas y estatales.

La convivencia de estos dos mundos produce una rica gama de manifestaciones de contrarios, como por ejemplo: lo sagrado y lo profano o lo numinoso y lo mundano, lo alto y lo bajo, lo risible y lo temible, la muerte y la vida, lo distinguido y lo vulgar, lo humano y lo inhumano, entre otras.

En las mascaradas y cimarronas, por ejemplo, encontramos la convivencia de figuras de gigantes y enanos, o de personajes distinguidos como presidentes al lado de la figura del Tonto del pueblo, muchos payasos como la Muerte y el Diablo, y todos ellos, por un lado asustan a los niños, pero también les causan interés y simpatía, o por un momento danzan inocentemente y luego imprimen golpes a quien esté en sus proximidades. Otras figuras, como la de La Cegua, son mitad mujer y mitad bestia (imagen 49), o el Patas Arriba, que caminando con

las manos nos hace ver el mundo al revés (imagen 50). En fin, los personajes resultan traicioneros y ambivalentes.



Imagen 49. La Cegua. Mascarada tradicional costarricense 2013. Fuente: Rodtico21. Disponible bajo la licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 vía Wikimedia Commons.



Imagen 50. El Patas Arriba. Fotografía: Denis Castro Incera y Allan Fonseca Calvo. Fuente: Martínez Solano y Solano Laclé, 2011.

En la tabla 1 se presentan las diversas dicotomías que fueron identificadas tras el análisis de las diversas unidades constituyentes de las mascaradas y cimarronas como *performance*, estas son: los personajes representados por los payasos; el travestismo; el desplazamiento espacial del desfile de la mascarada, junto a la cimarrona y a los vecinos; los nuevos personajes, técnicas artesanales, repertorios, e instrumentos musicales incorporados a la práctica; las cualidades formales y sonoras de la música, y las formas de aprendizaje y de ejecución musical.

Tabla 1. Dicotomías simbólicas del principio cosmogónico de la conjunción de opuestos, presentes en las mascaradas y cimarronas costarricenses																
	Diablo	Bruja	Cegua	Muerte	Enanos y gigantes	Tonto/Loco/Bocatorcida	Personajes reconocibles	Chillazos, vejigazos	Gestualidad	Travestismo	Máscara	Reconstrucción de máscaras	Cualidades de la música	Aparentes innovaciones	Desplazamiento del desfile	Aprendizaje y ejecución musical
DICOTOMÍAS AXIOLÓGICAS:																
Bueno vrs. malo	X	X	X													
Bello vrs. feo o proporcionado vrs. deforme		X	X													
Superior vrs. inferior	X				X											X
Seriedad vrs. trivialización o respeto vrs. burla o miedo vrs. risa	X			X	X		X									
Oficial vrs. no oficial						X										
Razón vrs. irracionalidad						X										
DICOTOMÍAS COGNITIVAS:																
A) DE TIPO MATERIAL																
Vida vrs. muerte o fecundidad vrs. aridez		X	X	X				X				X				
Casto vrs. impúdico			X													
Unidad vrs. separación									X				X			
identidad vrs. otredad o igual vrs. diferente	X	X			X					X	X				X	
Pobre vrs. rico					X											
Oral vrs. escrito																X
Femenino vrs. masculino		X														
Humano vrs. monstruoso		X	X													
B) DE TIPO ESPACIAL																
Aquí vrs. allá o adentro vrs. afuera o centro vrs. periferia									X						X	
Alto vrs. bajo	X				X				X							
Estatismo vrs. movilidad										X	X		X	X		
C) DE TIPO TEMPORAL																
Pasado vrs. presente o tradicional vrs. moderno o presente vrs. futuro.														X	X	

Como se puede inferir de la tabla 1, varias dicotomías están presentes a la vez en varias manifestaciones de las mascaradas y cimarronas. Por esto, cada dicotomía no puede estudiarse por separado. Al contrario, estudiaremos cada manifestación o unidad de análisis, revelando las diversas conjunciones de opuestos que pueden interpretarse en ellas.

a) Los personajes representados por los payasos.

- El Diablo

Becker comenta que en la Edad Media, el demonio era imaginado con cuernos y patas de chivo (2009, p. 97), imagen que, aunque modificada en ciertos aspectos, se mantiene hasta hoy. Llamado también Pisuicas o Cuijen, el Diablo es uno de los protagonistas de las mascaradas costarricenses, pero las figuras de los diablos no solamente están presentes en este tipo de práctica artística, sino que también, como se mencionó anteriormente, son los protagonistas de la fiesta indígena de Los Diablitos de Boruca. Como explican Bolaños Esquivel y González Campos (2013, p. 23):

La fiesta es, básicamente, un ritual anual de renovación, que consiste en el enfrentamiento alegórico entre un toro (*samán*”, en boruca), que simboliza el dominio español, y unos diablitos (*cagbrú*”, en boruca), que representan al pueblo boruca.

En este sentido, los diablos del juego Boruca introducen la paradoja de la otredad (Zátonyi, 2011), o bien, la dicotomía nosotros (indígenas) vrs. los otros (españoles, extranjeros).

Aunque parece evidente que los demonios de las mascaradas y cimarronas, formalmente no son los mismos diablos borucas, sí comparten una misma idea: están liberados de todo rasgo terrorífico, pues como explica Chang, los diablitos borucas representan “la audacia y astucia indígena: el diablito es el marullero, el pícaro, el *trickster*” y no el ser repugnante y terrible que los misioneros franciscanos intentaron dar a conocer sin éxito entre los pueblos indígenas (Chang, 2007, p. 25). En este sentido, están emparentados y su

simbolismo se encuentra relacionado. En ambos casos, la encarnación de estos malignos posee dos características: tanto son portavoces del discurso no oficial, como también, su “grado de malignidad” es rebajado. Con esto, observamos la conjunción en una misma figura de lo bueno y lo malo, o de lo temido y lo trivializado.

Por último, dentro de la estructura religiosa del catolicismo que subyace en las mascaradas y cimarronas, Satanás, que vive en los infiernos, se contrapone a Dios, que vive en los cielos, de manera que la dicotomía alto vrs. bajo o superior vrs. inferior también se encuentra en este símbolo (imágenes 51 a 54).



Imágenes 51 a 54. Diablos. Arriba y de izquierda a derecha: Mascareros Gerardo Montoya Arias y Marvin Chamorro Trejos. Abajo, de izquierda a derecha: Mascareros Michael Jiménez Flores y Raúl Fuentes Padilla. Fotografías Lilliana Alicia Chacón Solís.

- *La Muerte*

Dentro del repertorio de imágenes está La Muerte, también conocida como la Calavera, la Ñata y la Pelona. Bajtín explica que en el grotesco, la muerte no es la negación de la vida, sino una entidad de ella, de manera que el nacimiento y la muerte son fases constitutivas de la vida (2003, pp. 44 y 338), razón por la cual el payaso de la Muerte no se percibe con espanto, es simplemente un personaje más que celebra la fiesta al lado de los vecinos y de las otras figuras simbólicas participantes del evento: “El ritual y las imágenes festivas tendían a encarnar la imagen misma del tiempo dador de vida y de muerte, que transformaba lo antiguo

en lo nuevo e impedía toda posibilidad de perpetuación” (Bajtín, 2003, pp. 69-70). En este sentido, tanto la dicotomía vida vrs. muerte como la de miedo vrs. risa o seriedad vrs. trivialización están presentes en esta figura (imágenes 55 y 56).



Imágenes 55 y 56. Muerte o Calavera. Mascareros Michael Jiménez Flores (izquierda) y Marvin Chamorro Trejos (Derecha). San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

- *La Cegua*

En el sistema grotesco de imágenes de la cultura popular medieval existían los seres bicorporales o bifaciales. El cuerpo de estos seres era incompleto, ambivalente, mitad humano y mitad bestia, donde no se podía definir si una faceta de él moría mientras la otra nacía o viceversa, un cuerpo es tumba y seno al mismo tiempo, un microcosmos agonizante y naciente. Ese cuerpo representaba el conjunto de todo lo material, enredado entre sí, una mezcla de animal y cosa (Bajtín, 2003, p. 26).

En las salidas de payasos hay una figura con estas características: la Cegua (del náhuatl “cihuatl”, mujer), la cual protagoniza un mito de la tradición oral costarricense y centroamericana (imagen 49). Según la leyenda, en las noches, en los caminos solitarios, cuando los hombres venían en sus caballos, podía aparecéseles una bellísima mujer pidiéndoles que la acercaran a un pueblo vecino. Una vez sobre el caballo, cuando el hombre se volteaba para contemplar a la bella dama, esta se había transformado en un horripilante monstruo con

cabeza de calavera equina en estado de putrefacción. La transformación de la Cegua era motivada por una maldición recibida como castigo tras blasfemar e insultar a su madre o, según otras versiones, por tratarse de una mujer de mala vida.

El relato es rico en dicotomías y analogías. Primero, el cuerpo ambivalente de la Cegua encarna lo bello y lo deforme. La transformación es un castigo (código moral bien-mal) por un comportamiento sexual indecente (dicotomía de lo casto y lo impúdico).

Por otro lado, la leyenda escoge al caballo como transformación monstruosa, por la asociación que existe entre la capacidad prolífica de este animal y la fertilidad de la mujer. Bajtín menciona que François Rebelais—el famoso escritor francés renacentista, autor de la serie de libros sobre Gargantúa y Pantagruel (1532-1562) donde plasma la cultura popular medieval y renacentista—utiliza una metáfora equina para referirse a los “movimientos indecentes (los del coito)” de las “mujeres de mala vida” (2003, p. 325). Los movimientos coitales equinos metaforizan la fertilidad, y justamente, la mujer es ligada simbólicamente al principio regenerador de la vida, al vientre, a lo material y a lo corporal (Bajtín, 2003, p. 195).

Posiblemente, esta ancestral asociación entre la mujer y la fertilidad equina fuera heredada por las culturas mesoamericanas, quienes pudieron mezclarla con sus relatos mitológicos y el personaje de La Cegua, el cual quedó incorporado al imaginario social y sigue volviendo a la vida cada vez que una mascarada con cimarrona lo invita a participar.

Por otra parte, con respecto a los seres bicorporales, se puede mencionar que en general, el payaso en sí es un ser bicorporal, un cuerpo habitado por otro cuerpo, y en ese sentido también forma parte de la estética grotesca propia de las imágenes populares.

- La Bruja

Figura también ambivalente. De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant (1995) instituye “la antítesis de la imagen idealizada de la mujer”. Los mismos autores citan la consideración de Jung sobre las brujas como proyección del

ánima masculina (conjunción de opuestos hombre-mujer) o, en otras palabras, del “aspecto femenino primitivo que subsiste en lo inconsciente del hombre” (Chevalier y Gheerbrant , 1995, p. 200).

Jung explica que el arquetipo o la “imagen primordial” de la mujer madre toma una gran cantidad de formas (abuela, madrastra, suegra, niñera, diosa, virgen, etc.) y de símbolos (luna, cueva, fuente, manantial, olla, vaca, etc.). Todas estas formas y símbolos pueden adoptar un sentido favorable, como lo sería una diosa del destino, o bien nefasto, como por ejemplo la serpiente o la bruja (1970, p. 75). Es decir, en su sentido “materno”, la mujer está asociada a “lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento”, y por otro lado, también simboliza “lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión” (p. 75), dos dicotomías (bueno vrs. malo y fecundidad vrs. aridez) encarnadas en la figura de la Bruja.

Consecuentemente, Becker comenta que en la Edad Media, la asociación entre este personaje y lo diabólico se representaba como una bruja montando un chivo o cabrón. Este animal era “la montura obscena de las brujas y la personificación de la lujuria” (2009, p. 97).

Cabe mencionar que Escazú, localidad donde se llevó a cabo el estudio de caso, es conocido popularmente como “La ciudad de las brujas”. El apelativo “brujo” o “bruja” incluso tiene sentido identitario para muchos residentes de dicho cantón (imágenes 57 y 58).



Imágenes 57 y 58. La Bruja. Izquierda: mascarero Gerardo Montoya Arias. Derecha: Brujo del mascarero Marvin Chamorro. Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

La *vox populi* transmite dos versiones sobre el origen de este imaginario: una cuenta que en Escazú vivían muchos curanderos, de ambos sexos, a quienes se llamaba “brujos”; otra relata que al estipular el Acta de la Independencia Centroamericana (del 29 de octubre de 1821) que una condición para la autonomía nacional era la aceptación de la religión católica, entonces las personas judías se vieron obligadas a celebrar sus ritos religiosos a escondidas. Como en *shabat* la costumbre judía manda encender dos velas que deben quedar alumbrando durante toda la noche, y al ser la mujer la responsable de hacerlo, usando un pañuelo en su cabeza y ofreciendo una oración en hebreo, los vecinos escazuceños creyeron que todo aquello se trataba de brujería y aquelarres²⁰. Esta versión pone en juego que la imagen de la Bruja o Brujo representado en las mascaradas esté vinculado también a la dicotomía identidad vrs. otredad, contraponiendo un “nosotros” (costarricenses, escazuceños, locales) o un “los otros” (extranjeros, de diferentes costumbres), (imagen 59).

²⁰ También cabe la posibilidad de que estas personas fueran descendientes de judíos que se habían convertido al cristianismo mucho tiempo atrás, pero que conservaban la tradición familiar de encender las velas desde el viernes en la tarde, desconociendo ya el motivo por el cual mantenían esa costumbre.



Imagen 59. Bruja o Brujo. Mascarero. Marvin Chamorro. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís. Bienvenida al padre Rashid a la parroquia de San Antonio de Escazú. enero. 2015.

- Gigantes y enanos

Existe un cercano parentesco entre las figuras de los bailes de gigantes y cabezudos (imagen 60) aún celebrados en España, y los personajes que componen las mascaradas y cimarronas costarricenses.



Imagen 60. Gigantes y cabezudos en Valladolid, España, 1946. Fuente: <http://domuspuclae.blogspot.com.ar>

Por ejemplo, el Gigante y la Giganta (imagen 61) podrían representar las versiones latinoamericanas de la pareja de nobles del desfile español (duque y duquesa, rey y reina, o como en la imagen 62, el Cid Campeador y su esposa). Lo mismo con los enanos de la versión latinoamericana, probablemente originados a partir de las figuras españolas que tenían menor tamaño por representar sectores

populares como el boticario, el torero, el tuerto, etc. Es decir, la diferencia de tamaño estaba dada por la pertenencia a distintos estratos sociales, de manera que los nobles eran altos, bellos y esbeltos, mientras que el pueblo era enano, feo y rechoncho. Esta diferencia en altura (dicotomía alto vrs. bajo) se relaciona con la diferencia en cuanto al goce de diferentes posiciones en la jerarquía social y al acceso al poder y a los recursos (dicotomía superioridad vrs. inferioridad), y también con la identificación del pueblo con los enanos, donde el pueblo (enanos) se identifica con un “nosotros” pobre e indefenso, mientras la nobleza (gigantes) se percibe como “los otros”, ricos y poderosos (identidad vrs. otredad, pobre vrs. rico).



Imagen 61. Gigante y giganta, Costa Rica.
Mascarero: Luis Fernando Vargas “Bombillo”.
Fotografía: Juan Sibaja.



Imagen 62. Mascaradas representativas de Rodrigo Díaz de Vivar “El Cid” y su esposa Doña Jimena. Burgos, España. Fotografía: Jesús Serna.

En otro orden de cosas, el personaje del gigante, por su hiperbolización corporal, es la materialización del cuerpo grotesco. Su contraparte, el enano, también lo es, pero hacia el polo opuesto y con función paródica con respecto al primero (respeto vrs. burla). Además, tanto el gigante como el enano poseen su contraparte del sexo opuesto, la giganta y la enana (masculino vrs. femenino).

Bajtín explica que en la cultura popular medieval, la imagen del gigante estuvo estrechamente ligada a las ideas de “profusión y de abundancia materiales y corporales” (2003, p. 283), además de que se establecía un paralelismo entre el cuerpo del gigante y el relieve de la comarca, de manera que las montañas, los ríos, las rocas e islas eran los diversos órganos corporales de un gran gigante: la

tierra. Los fenómenos cósmicos, y los elementos naturales (agua, aire, fuego y tierra) se relacionaban con imágenes grotescas del cuerpo como la orina, las ventosidades, el aliento y los excrementos (Bajtín, 2003, p. 271). En este sentido, podríamos suponer que tanto los gigantes españoles como las figuras costarricenses tienen en común su relación con los conceptos de profusión y abundancia; no obstante, en el caso de los mantudos costarricenses, hay una significación doble. Estos payasos adicionalmente parodian y rebajan las figuras españolas. El juego grotesco es doble pues mientras el gigante español ya es una imagen grotesca, el gigante costarricense juega grotescamente parodiando al gigante español. Mientras este último muestra un semblante grave y respetuoso (su boca se mantiene cerrada y su ceño incluso fruncido), el gigante “tico”²¹ abre ampliamente su boca y sus ojos, mostrando claramente su dentadura y sus saltonas bolas oculares. Además, los finos trajes de los gigantes españoles son arremedados con trapos de cualquier tela y cualquier color, a veces sin mucho cuidado por una combinación cromática especial. Todos estos rasgos también manifiestan la conjunción de los opuestos respeto vrs. burla, o seriedad vrs. trivialización.

- El Tonto, Loco o Bocatorcida

La figura del “Tonto”, “Loco” del pueblo o “Bocatorcida” (imágenes 63 a 65) también es grotesca, no solo por la deformidad física que se delinea en la máscara (orejas desproporcionadas, dentadura desordenada y risa torcida), sino también porque la tontería o la locura es la forma degradada de la inteligencia

²¹ Costarricense.

humana, es “el reverso de la sabiduría”, es la incomprensión de la norma y de la convención, de la verdad dominante y por ende, la incapacidad de observar las reglas del mundo oficial (Bajtín, 2003, p. 213). Como el tonto o loco se salen de la norma, irrumpen en el mundo irrespetando todo argumento razonable (razón vrs. irracionalidad) y toda costumbre esperada (oficial vrs. no oficial).



Imágenes 63 a 65. Personaje El Tonto, Loco o Bocatorcida. Mascareros Gerardo Montoya Arias (arriba), Michael Jiménez Flores (izquierda) y Marvin Chamorro Trejos (derecha). Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Por otra parte, la tontería y la locura son ambivalentes cuando se decide “hacerse el tonto” o “hacerse el loco”; es decir, pretender que no se comprende es una forma de negarse a aceptar el mundo con racionalidad. Al "no entender", alguien debe darse a la tarea de explicar cómo funcionan las cosas, y esto conlleva un "desenmascaramiento del convencionalismo viciado y de todo el

sistema social existente" (Bajtín, 1989, p. 316). Dicha incompreensión también enmascara la realidad en un intento por gozar del privilegio de no someterse a la norma, pues cuando nos hacemos "los tontos" adquirimos el derecho a equivocarnos, la libertad de arremedar a otros, de hablar parodiando. Estas características propias del Tonto, Loco o Bocatorcida también se observaban en el pícaro y el bufón medievales (Bajtín, 1989, p. 314).

Un tonto o loco no se calla nada, exterioriza todo, haciendo de dominio público su vida y la de otros, presenta sin reparo su cuerpo tal cual es y mediante su risa paródica (boca torcida) simboliza la exteriorización humana del ser (Bajtín, 1989, p. 311). Tal vez Foucault diría que esta figura es en sí una heterotopía²², pues se manifiesta ajena de este mundo y su vida es una máscara.

- *Personajes específicos identificables*

Como se adelantó ya en secciones anteriores, un rasgo llamativo en la práctica actual de las mascaradas y cimarronas es la incorporación de personajes identificables; es decir, la alusión directa a individuos activos en la sociedad costarricense. Este nivel de especificación en realidad no es nuevo, pues cuando los payasos retrataron al Policía del pueblo, al Cura, al Galán, al Artista o Pintor (imágenes 66 y 67) y al Tonto o Loco, ya hacían alusión a personajes específicos de la sociedad, los cuales con el tiempo perdieron su especificidad y se generalizaron. El paso de representar figuras pertenecientes a un imaginario prácticamente universal como las ideas de la muerte y el demonio, a retratar personajes específicos, puede explicarse por el proceso de descomposición de la risa festiva popular, durante los siglos XVII y XVIII, el cual describe Bajtín de la siguiente forma:

En el siglo XVII, un proceso muy importante afecta la ideología: se produce una clara acentuación de procedimientos de generalización, abstracción empírica y tipificación. Este proceso alcanza su apogeo en el siglo XVIII. Se reestructura el modelo del universo. Al lado de lo general permanece el caso único, cuyo valor es ejemplificar lo general, lo típico y «promedio». Por otra parte, el caso aislado, adquiere el valor de hecho incontestable y perentorio, de donde surge la tendencia característica al documentalismo

²² Ver tercer capítulo.

primitivo. El hecho aislado, establecido a base de documentación, y a su lado lo general y lo típico, empiezan a desempeñar el papel dominante en la concepción del mundo. Este fenómeno se manifiesta con toda su fuerza en la obra de creación artística (sobre todo en el siglo XVIII), lo que produce la limitación específica del realismo del Siglo de las Luces (2003, p. 95).



Imágenes 66 y 67. El Pintor o Artista y el Policía, dos personajes pueblerinos.
Mascarero Michael Jiménez Flores. San Antonio de Escazú. Enero, 2015.
Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

El filósofo y teórico literario ruso explica que aunque es verdad que la risa popular admitía algunas alusiones a personajes específicos, dicha alusión luego caía en el olvido, era reemplazada por otras, y aún así, la imagen cómica no perdía su fuerza ni importancia:

aunque la alusión pudiera descubrirse y comprobarse, ello no contribuiría esencialmente a la comprensión artística e ideológica de la imagen, que tiene siempre una dimensión más amplia y profunda, ligada a la tradición, dotada de una lógica artística propia, independiente de las alusiones (2003, p. 94).

En ese sentido, posiblemente cuando un mascarero costarricense tuvo la idea de retratar a un párroco, pensaba en el cura de su pueblo, el cual tenía nombre y apellidos, pero al mismo tiempo, el papel que culturalmente cumplían los curas en cada comunidad hizo que esa figura saliera de la dimensión de la

especificidad y se colocara al lado de otras imágenes abstractas, generales y compartidas, por lo cual se convirtió en tradición la construcción y manipulación de payasos alusivos a clérigos, y lo mismo con otras figuras, como por ejemplo, la del Policía.

Las nuevas figuras de políticos y futbolistas posiblemente sean el resultado de la continuación de este proceso de especificación. Sin embargo, en estos casos a veces no se observa con tanta claridad el rasgo grotesco de la ambivalencia. Pareciera que el payaso alusivo al Político, al Futbolista u otras figuras está en proceso de convertirse en un “payaso-galardón”, es decir, en un símbolo del reconocimiento y respeto social ganado por una persona en cierto ámbito de la cultura.

Bajtín continúa explicando que a medida que en el siglo XVII la risa por un lado

se asimila a lo típico, lo general, lo banal; por el otro se confunde con la invectiva personal, o sea que es utilizado contra una persona aislada. La individualidad histórica universal cómica carnavalesca se vuelve más y más incomprensible. Cuando lo típico deja de ser evidente se comienza a buscar una individualidad aislada, o sea, un personaje perfectamente determinado (...) Esto es una mascarada original sobre contemporáneos conocidos (2003, pp. 95-96).

No obstante, discrepamos con Bajtín en su consideración de este proceso como un empobrecimiento y pérdida de universalismo de la significación de la risa. Consideramos que al igual que las figuras específicas del Cura y del Policía se convirtieron en ideas abstractas y universales en el imaginario costarricense, así también lo harán las imágenes de los políticos, futbolistas y otras figuras sobresalientes de la cultura local y global. Es decir, es posible que cuando las generaciones futuras participen en una salida de cabezudos, no reconozcan a Ronaldiño o al expresidente Arias, pero sí se den cuenta de que hay ciertos payasos alusivos al Deportista y al Político. Lo más importante es la crítica encarnada en la representación de ese personaje, que por un lado la *doxa* respeta, pero de las que hacen mofa las mascaradas y cimarronas.

Por otra parte, cabe mencionar que en el caso de las “imaginaciones”—esos payasos construidos intuitivamente, sin un plan previo, que van resultando

espontáneamente de la manipulación del barro por parte de los artesanos—ocurre un proceso colectivo y posterior de asociación simbólica. Para comprender esta idea, utilicemos como marco de referencia la teoría de Ferdinand de Saussure sobre el signo.

En 1916, Saussure explicaba la diferencia entre signo, significante y significado. En la palabra “máscara”, por un lado tenemos su imagen acústica, la cual se compone tanto de sus sonidos al ser pronunciada, como de sus letras al ser escrita y hasta de los movimientos de nuestro rostro durante el acto de habla cuando emitimos dicho vocablo. Saussure llama a esto, significante. Por otra parte, el concepto de “máscara”, aquello que ese término representa, es el significado. El signo es la conjunción de significante y significado, pues de hecho, nuestro cerebro no separa el concepto de su imagen, su diferenciación es metalingüística, apropiada solo para efectos del análisis.

No obstante, las “imaginaciones” son objetos artísticos que surgen de las manos del mascarero como significantes; es decir, como signos incompletos, pues su significado es asignado *a posteriori*, cuando algún vecino o miembro del grupo familiar encuentra una similitud entre ese payaso y alguna persona conocida de la comunidad. Como explicaba uno de los mascareros:

M2: Siempre empiezo a moldear, y lo que salga... es algo que a uno le nace y alguien dice: “mirá, se parece a fulana de tal”, y es tan curioso, pero no es que uno trata de hacerlo, sino que a lo que salga...

M4: Este de aquí me da risa porque se me parece a Carlos Araya, no sé si usted lo conoce...

b) El travestismo.

El ropaje de los payasos evidencia una función preponderante: la ocultación de la verdadera apariencia, ya sea adoptando el género opuesto, como en el caso de los muchachos que se introducen dentro del cuerpo de la Giganta (imagen 68), o simplemente, disfrazándose de otro ser, con lo cual se adquiere una nueva personalidad social (Bajtín, 2003, p. 69) que da la libertad de una actuación nueva y desprejuiciada en el mundo, y que también simboliza las posibilidades de cambio en el actual orden o *statu quo*, poniendo en juego la dicotomía estatismo vrs. movilidad: “En este Todo, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede, por así decirlo, cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse (por medio de los disfraces y máscaras)” (Bajtín, 2003, p. 208).

El desdoblamiento del que es sujeto el individuo gracias a esta investidura trae a colación una pregunta ontológica, “una relación entre la realidad y la imagen individual” (Bajtín, 2003, pp. 36-37). Desde su punto de vista (desde el interior de ese objeto) guiar sus pasos

y acciones observando a quienes le rodean a través de un agujero en la tela que cubre el cuerpo o armazón, la experiencia de usar esa máscara le da la posibilidad de desdoblarse: desde ese agujero observa la mirada aterrada de los niños, quienes a su vez ven directamente a los ojos del Diablo o de la Muerte. Es un triángulo de miradas: desde los ojos del niño o vecino hasta los ojos de la máscara, desde los ojos de la máscara hasta los del vecino, y desde los ojos del manipulador hasta los ojos del vecino; estas dos últimas miradas son realizadas por una misma persona (imagen 69):



Imagen 68. Giganta. Mascarero Michael Jiménez. Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

El recuerdo de esta experiencia con la imagen es apropiado como correctivo de la mirada en el espejo. El estadio del espejo, según Lacan, tiene en el sujeto el efecto de una transformación que se caracteriza por la adopción de una imagen. El sujeto se experimenta en este acto no sólo como otro, sino que únicamente se convierte en sujeto mediante el control exterior de la imagen que es capaz de hacerse de sí mismo (Belting, 2007, pp. 48-49).

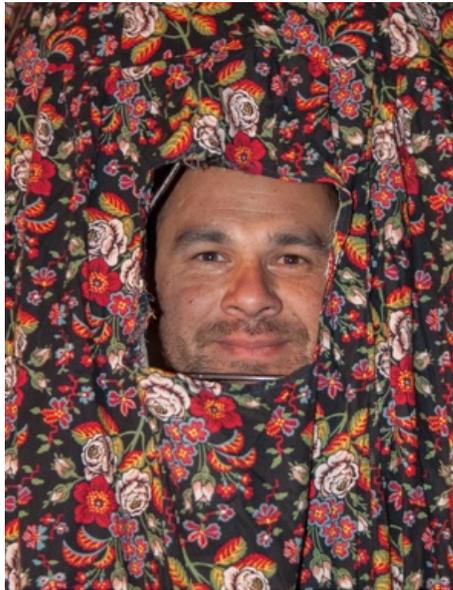


Imagen 69. Mascarero Michael Jiménez Flores portando una Giganta para mostrar el detalle del orificio que da visibilidad al bailaror. Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Desde el punto de vista de quien la usa, la máscara es un tipo de travestismo; para quien la observa, es una imagen, una unidad simbólica. De acuerdo con Belting (2007), una imagen no es simplemente el producto de nuestra percepción, sino la manifestación de una “simbolización personal o colectiva” que incluso puede proyectarse a la producción física de imágenes en el espacio social (p. 14), por lo cual este objeto nos conecta irremediamente con el tema de la identidad y la otredad.

Belting arguye que al ser objeto de rituales en el espacio público de la comunidad, las imágenes fueron teniendo la necesidad de “adquirir un cuerpo visible” (pp. 33-34). El uso de máscaras podría interpretarse como una toma de posesión de materialidad o corporeidad por parte de una imagen, la cual a su vez constituye una simbolización colectiva, pero la máscara se convierte en portadora

tanto de la imagen, como de su medio y “nuestra mirada ya no puede distinguirla de la imagen que genera” (Belting, 2007, p. 48). En este sentido, cuando un joven de la sociedad costarricense participa activamente en una mascarada con cimarrona, manipulando alguno de los payasos, como por ejemplo, el del Diablo, en ese acto **se convierte** en El Diablo. Entonces, los vecinos no ven a la persona bajo el armazón, sino que—siguiendo las dinámicas de lo lúdico, las cuales gobiernan esa práctica—interpretan: “ahí viene el Pisuicas”. La imagen del Diablo representada por la máscara se funde con el medio portador de esa imagen, que es también la máscara.

Al situarnos frente a una salida de payasos, no solo miramos los diferentes personajes aludidos, sino que estos a su vez, cual espejos ambulantes, nos devuelven la mirada, nos persiguen, nos toman por sorpresa para asustarnos a propósito, intentan golpearnos con cabezazos o vejigazos, y nos invitan a bailar; es decir, la mirada de esos seres imaginarios o imágenes materializadas en máscaras es activa, está viva, y gracias a ese intercambio sentimos “como si”²³ fueran seres reales, vivos, animados.

c) El desplazamiento espacial del desfile.

En el tercer capítulo de este trabajo se profundiza en la exploración de posibilidades metafóricas del movimiento de las mascaradas y cimarronas, y su vinculación con las dimensiones de espacio y tiempo. Por ello, en este apartado mencionaremos solo superficialmente algunas de estas ideas.

El recorrido que realiza el desfile de payasos, músicos y vecinos a lo largo y ancho del poblado demarcan geográficamente lo que esa comunidad considera “aquí” o “centro” en oposición de “allá” o “periferia”. Los lugares no transitados por el pasacalles son, o menos importantes, o simplemente no forman parte de los límites físicos del pueblo.

Al mismo tiempo, hay un “entrar” y un “salir” (dicotomía adentro vrs. afuera) del espacio ceremonial de la *performance*, a pesar de que no existen

²³ La expresión “como si” aparece con comillas para hacer alusión a la teoría de la metáfora empleada como recurso de análisis en el apartado dos del tercer capítulo.

separaciones materiales que delimiten si la persona está en el medio del evento o en sus afueras.

Adicionalmente, la música de la cimarrona que se escucha a lo lejos tiene una función vocativa y premonitoria. Gracias a ese sonido que se acerca lentamente, las personas anticipan la llegada de los cabezudos, con su correteo y demás gestos festivos, en compañía de toda una comitiva de músicos y de otros vecinos. Es este un desplazamiento espacial con simbolización temporal y con trayectoria desde el presente hacia el futuro.

d) La innovación de personajes, técnicas, repertorios e instrumentos musicales.

En las últimas décadas, las mascaradas y cimarronas costarricenses han venido incorporando payasos “no tradicionales”, personajes representativos de universos muy variados, unos reales y otros ficticios, tanto locales como internacionales. De la misma forma, dentro del repertorio musical de las cimarronas, nuevos ritmos como mambos, cumbias y merengues ahora coexisten junto a las parranderas, danzas y jotas. Para los “puristas” de la cultura, estas novedades significarían una contaminación detestable de dicha práctica tradicional. Sin embargo, las culturas y las formas culturales cambian y, como explica Escobar, tener la ilusión de lo contrario es “un mito romántico de resonancias fascistas” (2004, p. 159).

La cultura de masas se considera una dimensión constituyente de la cultura hegemónica, pero también ofrece información y canales para que sectores populares superen “su dispersión, conozcan las necesidades de otros y se relacionen solidariamente” (García Canclini, 1987, p. 69). Lo hegemónico se beneficia económicamente al mostrar lo popular mediante lo masivo, y lo popular aprovecha la visibilización que lo masivo le proporciona.

Es difícil realizar un corte tajante a la hora de definir qué tipo de práctica son las mascaradas y cimarronas costarricenses. Por un lado, se nutre de lo agrario y lo nacionalista, pero no puede definirse como oficialista estatal; su involucramiento popular está estrechamente relacionado con las festividades eclesíásticas, pero sin ser ella misma una culto religioso, y aunque su origen no

está en la industria cultural, sí recibe un tratamiento espectacularizante por parte de ciertas entidades políticas, y de esto, ella saca partido.

También se aprovecha de la cultura de masas porque recoge personajes de la televisión o de la política (cultura oficial y hegemónica), al igual que aprovecha nuevas tecnologías (como las redes sociales) en la construcción de los payasos y en la difusión de sus actividades. También, la cimarrona ha tomado conocimientos provenientes de la cultura musical erudita, los cuales incorpora a sus arreglos, técnica de ejecución, sonoridad e instrumentación.

Por eso, la inclusión de figuras, técnicas, repertorios e instrumentos “nuevos” solo son un cambio superficial y aparente. En realidad, constituye una continuidad de la estructura profunda sustentadora de la práctica. La evidencia puede encontrarse, en primera instancia, al analizar los personajes retratados por las máscaras del artesano cartaginés Guillermo Freer, las cuales están resguardadas en el Museo de Cultura Popular, dependiente de la Universidad Nacional, en la provincia de Heredia. La colección data de la primera mitad del siglo XX, y pueden identificarse tres personajes provenientes de la cultura de masas, específicamente de programas de televisión extranjeros: Charlie Chaplin, Betty Boop y Mickey Mouse (imágenes 70 a 72).



Imágenes 70 a 72. Charlie Chaplin, Betty Boop y Mickey Mouse. Artesano: Guillermo Freer. Colección "Guillermo Freer" del Museo de Cultura Popular, Heredia. Fotografías: Lilliana Chacón Solís.

Los retratados por estas máscaras eran personajes populares de la cultura de masas en el tiempo que ellas fueron construidas. En la actualidad, la cultura de

masas está representada por algún pirata de los dibujos animados actuales, La Máscara, El Chavo del Ocho, entre otros (imagen 73).



Imagen 73. De izquierda a derecha, Frankenstein, La máscara, y el Diablo. Barva de Heredia. Fuente: <http://www.acidomagenta.com/arte/los-mantudos-la-reinterpretacion-de-una-tradicion>

Por otra parte, la aparentemente nueva admisión de máscaras verosímiles y terroríficas tampoco debe sorprendernos. Posiblemente, como explica Zátanyi, nos revelan y advierten sobre la carencia de un proyecto socialmente compartido y avalado, el debilitamiento de nuestra confianza en la ley y nuestro sentimiento de abandono por parte del gobierno (2011, pp. 145-146).

De la misma forma, así como los mambos, merengues y cumbias comparten la atención y algarabía de los vecinos, en el pasado descrito por Salazar Salvatierra (1978), las danzas, pasillos y jotas eran “música moderna” que fue sustituyendo el repertorio “tradicional” conformado por himnos, alabanzas, y villancicos, entre otros. Fenómeno similar ocurrió con la instrumentación de las cimarronas, que pasó de los pitos de agua, las flautas de caña hueca y los quijongos, a aprovechar instrumentos modernos como los bronces y maderas. Hoy algunas cimarronas emplean güiros y timbales, entre otros instrumentos aptos para la interpretación de repertorio tropical bailable.

En síntesis, dichas innovaciones aparentes son la continuación de las dicotomías que enfrentan el estatismo del presente con la movilidad, el cambio o la evolución que mira hacia el futuro; o bien, la contraposición entre lo tradicional (el pasado) y lo moderno (lo actual o presente).

e) Las cualidades formales y sonoras de la música.

En el primer capítulo comentamos sucintamente las características de la música de las mascaradas y cimarronas costarricenses, definidas como una *performance* participativa y en contraposición con otro tipo de actividades denominadas mostrativas.

Desde el punto de vista de las dicotomías que la música de la cimarrona puede ofrecernos, observamos sobre todo dos: movilidad vrs. estatismo y unidad vrs. separación.

En cuanto a la primera, la celeridad veloz y las formas cortas y repetitivas mantienen a los participantes en constante movimiento. Con respecto a la segunda, se habló de que la exacerbada redundancia de formas y material garantiza a los participantes que no habrá un giro imprevisto que los haga quedar en ridículo si se disponen a bailar, tocar o cantar, o que en el instante que “entran”, la pieza no vaya a terminar inesperadamente. El timbre (por lo general zumbeante y nebuloso) y la afinación aproximada facilitan que las contribuciones individuales se camuflen dentro del todo y que cualquier error pase inadvertido. Esto genera un espacio seguro y cómodo que invita a unirse. También, el ritmo constante, los inicios floridos que convocan la atención de las personas, las texturas densas (unión de varias líneas melódicas que se mueven juntas) y las dinámicas poco contrastantes pero que giran en torno al *forte*, generan sincronía y una idea de colectivo, pues “moverse y sonar juntos crea la sensación de estar juntos, de ser similares y de tener una misma identidad” (Turino, 2008, p. 43).

f) Las formas de aprendizaje y de ejecución musical.

Una cimarrona puede estar conformada por músicos instruidos formalmente en la lecto-escritura, el solfeo y en general, la teoría musical; pero a

la vez, pueden gozar de un excelente oído musical del cual se aprovechan para sumarse improvisadamente a un toque con el que están apenas familiarizados. También hay quienes, enseñados por familiares o amigos, aprendieron a tocar un instrumento musical “de oído” (“guataqueros”) o, por el contrario, aquellos acostumbrados a tocar solo con la partitura al frente (“de papel”). Estas y otras combinaciones posibles en la forma de aprender y de tocar música presentan dicotomías del tipo cultura intelectual o de élite vrs. cultura popular, escrito vrs. oral, pensamiento alfabetizado vrs. pensamiento ágrafo, entre otros temas relacionados con la ontología del conocimiento musical, donde el pensamiento colonizado históricamente concibe los primeros términos como superiores con respecto a los segundos (dicotomía superior vrs. inferior) y la epistemología que rodea el aprendizaje y la ejecución musical de la cimarrona es denigrada y sustituida por las formas de conocimiento dominantes.

El caso anecdótico comentado por Varela Sancho (2014), el cual fue descrito en el Estado del arte, habla sobre cómo la práctica musical de las cimarronas se perfila en la encrucijada de dos dimensiones opuestas tomando elementos de ambas. Recordemos el relato: Varela Sancho entrevista a Michel Castillo, director de la cimarrona Palmareña, y este le cuenta que en cierta ocasión su agrupación había sido descalificada de un “pique de cimarronas” en Naranjo, pues se había considerado que el grupo “no sonaba como cimarrona sino como banda”, que sus arreglos musicales eran “muy elaborados” y que sonaban “demasiado afinados” (2014, p. 12). Es decir, por un lado se espera que las cimarronas suenen “feo”, “mal” o “desafinadamente”, porque si suenan “bonito”, si su sonido tiene “buena” calidad o son muy afinadas, entonces hay quienes piensan que pierden su “esencia”. Sin embargo, los músicos cada vez se acercan más a las escuelas municipales o privadas, donde entran en contacto con las metodologías de la “academia”, llevando esto al seno de las cimarronas para impactar su sonido y su estética. Es un momento de transición, de disolución de las diferencias tajantes que tan claramente antes existían entre los conceptos de cimarrona y de banda.

2.2. Estrategias mundanizantes

Para minimizar su insignificancia ante la sobrecogedora inmensidad y eternidad del cosmos, o ante la superioridad de sus dioses, el ser humano “degrada” o “rebaja” lo que lo sobrepasa, en su anhelo por alcanzarlo o superarlo. Por ello echa mano del grotesco y del escatologismo.

Para Bajtín, la cultura cómica popular posee un sistema de imágenes al que denomina “realismo grotesco” (2003, p. 19). Las imágenes grotescas de la Edad Media fueron tomadas de leyendas e historias inspiradas en las “maravillas de la India”, las cuales comenzaron a ser recopiladas desde la era anterior a Cristo (2003, p. 284). Por ejemplo, el griego Ktésias de Cnidé recopiló las historias de los indios en el siglo IV a.C., pero fue Calístenes quien en el siglo III a.C. las reunió en un solo texto del que luego surgieron dos versiones latinas, una de Julio Valerio, en el año 300 y otra titulada *Historia de las guerras de Alejandro el Grande*, del siglo X. Luego, en el siglo II a.C. apareció en Alejandría el texto *Physiologus*, una historia natural mezclada con leyendas y milagros descritos en estilo grotesco. Isidoro de Sevilla posteriormente se inspira en este texto para escribir los *Bestiarios* de la Edad Media. Las adaptaciones de las leyendas de Calístenes influyen todos los libros cosmográficos de la Edad Media en cuanto a su concepción grotesca del cuerpo. En el s. XIV esas historias vuelven a ser agrupadas en un texto llamado *Merveilles du monde*, el cual estaba ilustrado con miniaturas de personajes humanos grotescos. Por último, las maravillas indias son pasadas a poema en versos alejandrinos y se titulan *Le Roman d'Alexandre*.

En síntesis, las maravillas de las indias describían historias fantásticas de diablos que escupían fuego, bosques encantados, plantas mágicas, animales increíbles, bestias como dragones, arpías, unicornios, fénix, entre otros. Pero también pintaban seres humanos grotescos, mitad bestias, mitad hombres, como hipópodos, sirenas, cinocéfalos, sátiros, centauros, gigantes, enanos, pigmeos, seres sin un miembro, o sin cabeza, o con la cara en el tórax, con un solo ojo en la frente o en los hombros o espalda, y toda clase de “fantasías anatómicas”. En palabras de Bajtín, constituían una “verdadera galería de imágenes del cuerpo híbrido”, pero también se vinculaban con los infiernos porque describían una gran cantidad de demonios que habitaban los bosques y valles (2003, pp. 284-285).

Gracias a todas estas imágenes provenientes de las leyendas indias, el hombre y la mujer medievales se habitúan a imaginar y a ver lo grotesco, lo extravagante, sobre todo en lo anatómico, y como consecuencia se acostumbran a “violar todas las fronteras entre el cuerpo y el mundo” (2003, p. 286).

El elemento esencial de lo grotesco no es la exageración o hiperbolización, que aunque efectivamente es uno de sus signos, no es el principal, como sí lo constituye la deformidad; así, la “estética del grotesco” es la “estética de la deformidad” (Bajtín, 2003, pp. 39 y 253).

El realismo grotesco tiene dos principios, a saber:

- la vida material y corporal: representada por actividades universales y naturales mostradas positivamente, como comer, beber, copular, u otras escatológicas como defecar, cuya idea central es la fertilidad, el crecimiento y la abundancia, y
- la degradación: todo lo elevado, espiritual, ideal, abstracto se transfiere a lo material y corporal, sobre todo las ceremonias y ritos elevados. Lo serio se convierte en erótico o grotesco. En ese sentido, "la risa degrada y materializa" (Bajtín, 2003, pp. 19-21).

2.2.1. Grotesco material y corporal, y escatologismo

En cuanto a las funciones de lo grotesco, Bajtín menciona, entre otras, que iluminan la inventiva del hombre y la mujer medievales, facilita la asociación de elementos distintos, acerca lo que está alejado, permite librarse de ideas convencionales sobre el mundo y de lo banal y habitual, y hace posible mirar el universo de otra manera y la relatividad de las cosas; consecuentemente, permite imaginar la posibilidad de que el mundo sea distinto.

Las imágenes grotescas tienen dos rasgos principales:

- caracterizan un fenómeno incompleto de cambio y metamorfosis, entre la muerte y la vida, entre el crecimiento y la evolución, y
- son ambivalentes, pues presentan ambos polos del cambio a la vez (Bajtín, 2003, p. 24).

Los cuerpos de los payasos costarricenses son protuberantes: el trasero y el busto de la Giganta son sobresalientes, al igual que la desbordante nariz de la Bruja, los cuernos del Diablo y las orejas del Tonto; en general, todas las figuras exhiben sus dientes y lengua, abriendo ampliamente la boca y los ojos. Esta deformidad introduce la dicotomía de lo proporcionado vs. lo amorfo.

Según Bajtín, después del vientre y del miembro viril, la hiperbolización de la boca abierta y del trasero desempeñan el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues estos orificios son “el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo” (2003, p. 261). La exageración de estos órganos los separan del resto del cuerpo, adoptando una vida independiente. La boca abierta es una boca que todo lo engulle, pero a la vez, simboliza la boca del infierno, por donde ingresan al mundo los seres grotescos del imaginario popular medieval (p. 287).

Dentro de dicho imaginario, la nariz era considerada como símbolo fálico (Bajtín, 2003, pp. 73 y 261). Los payasos alusivos al Diablo y a la Bruja muestran desbordantes narices. Posiblemente esto se deba a la asociación de ambas figuras con las ideas de macho cabrío y de fertilidad, las cuales se explicaron atrás.

A diferencia de ciertas máscaras de uso funerario alrededor del mundo, las cuales muestran los ojos y la boca cerrados, los mantudos poseen grandes ojos abiertos, en representación de su vivacidad. En el grotesco, los ojos toman protagonismo cuando se presentan desorbitados, debido al interés del grotesco por lo que sale, hace brotar y se desborda del cuerpo (Bajtín, 2003, p. 261). Ya se ha mencionado que los globos oculares de los payasos de las mascaradas y cimarronas costarricenses despliegan esta característica.

Dentro de la estética moderna de la belleza, el cuerpo es acabado y perfecto, pero para la concepción grotesca del cuerpo, lo deforme, incompleto y monstruoso simbolizan la vida en su proceso, en construcción, en estado perenne de creación; representan un mundo no estático, no acabado, sino con posibilidades de cambio. Por eso, como explica Bajtín, el cuerpo grotesco franquea sus propios límites:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz (2003, p. 25).

El escatologismo, por su parte, es otro rasgo del grotesco y se refiere a lo relativo a los excrementos y suciedades humanas, lo cual subraya la materialidad corporal del ser humano. En las mascaradas y cimarronas de la comunidad de Barva de Heredia se mantiene viva y fuerte la tradición de propinar golpes con vejigas de cerdo secadas e infladas o llenas de agua (en sustitución de la orina) como sedimento de la cultura popular medieval. La vejiga, como tripa, es un elemento escatológico del grotesco popular, que además posee un carácter ambivalente, pues durante la Edad Media la rociadura de la orina era asociada a la fecundidad y a la potencia sexual (Bajtín, 2003, p. 187).

2.2.2. Rebajamiento

En contraposición con el eje vertical del diagrama 1 mostrado en las primeras páginas de la sección "Continuidades ancestrales", el rebajamiento o degradación funciona como estrategia para romper con el orden jerárquico del mundo, con el estatismo, y así se inserta un nuevo eje, el horizontal de lo temporal, direccionado hacia una posibilidad de cambio y un nuevo porvenir.

Bourdieu (1985) explica el concepto de "el sentido del lugar de uno" (originalmente utilizado por el sociólogo canadiense Erving Goffman) para referirse al "manejo práctico de la estructura social como un todo que se revela a sí misma mediante el sentido de la posición que uno ocupa en dicha estructura" (p. 728). Bourdieu menciona que los agentes sociales aceptan el mundo como es, lo dan por sentado, porque incorporan e internalizan cual es su posición en la estructura y ven ello como algo natural. El sentido del lugar propio es un sentido de lo que uno puede o no permitirse a sí mismo, o sea, que implica una aceptación de la posición que uno ocupa en el mundo y un consentimiento de que existen ciertos límites que no corresponde traspasar; esta sería una posición "subyugada", o como diría Mignolo, una mirada colonizante del lugar propio. Las

maskaradas y cimarronas son una forma cultural y artística popular de quebrar con ese “sentido del lugar de uno”, pues permiten a las personas posicionarse en lugares centrales, protagónicos, de poder individual pero a la vez, compartido.

En el carnaval medieval, el bufón abandonaba “su lugar” y era proclamado rey, mientras que el rey era injuriado. Simbólicamente la degradación es una tumba corporal que da lugar a un nuevo nacimiento, por lo cual su valor es regenerativo, tanto niega como afirma (Bajtín, 2003, p. 21) y las injurias o insultos son para Colombres un “asesinato simbólico” (1988, p. 202). Asimismo, durante las maskaradas y cimarronas es válido hacer burla de los payasos, aún cuando sus máscaras son alusivas a personalidades activas de la sociedad costarricense contemporánea. Cada vez es más común ver que las figuras de los presidentes se “codean” con figuras de otros ambientes menos serios que el de la política, o menos actuales. Esto es posible porque los personajes de la maskarada no gozan de mayor o menor grado de importancia o *status* por provenir de uno u otro universo; al contrario, el cabezudo funciona como un dispositivo de “igualación” en donde una figura mediática es allanada y puesta al mismo nivel de los otros personajes y de los vecinos de la comunidad, adquiriendo tanta verosimilitud como cualquier personaje ficcional de un cuento de hadas.

En otras palabras, el artista popular trae personalidades sobresalientes a las maskaradas y simbólicamente las aterriza, rebaja o degrada al universo de lo mundano, haciéndolas accesibles al pueblo. Aunque son personajes ambivalentes (los vecinos pueden amarlos u odiarlos), será la muchedumbre quien decida qué hacer con ellos. De ese destronamiento simbólico eran objeto en la Edad Media los señores feudales, caballeros, damas de alcurnia y eclesiásticos. Posiblemente de ahí que se hayan mantenido en las maskaradas y cimarronas actuales las figuras del Gigante y la Giganta (señor y señora de la nobleza), el sacerdote y el policía, como figuras de autoridad, y que en la actualidad se agreguen otras como los políticos y comunicadores.

Ahora bien, en la vivencia que implica participar en una salida de payasos se pueden identificar dos formas amplias de rebajamiento:

- el humor carnavalesco y
- la gestualidad de la danza, las persecuciones y los golpes.

- Humor carnavalesco

La comicidad es una característica presente en estas expresiones, y por lo cual más recientemente han sido incorporadas figuras de la cultura cómica de masas (El Chavo del Ocho, Cantinflas, La Máscara, entre otros). Como ya se aclaró, este rasgo se origina precisamente de las manifestaciones carnavalescas de la Edad Media y el Renacimiento, cuando la risa se usaba como escudo para oponerse a la cultura oficial. A continuación nos referiremos al origen y a la función del humor carnavalesco.

En cuanto al origen, Bajtín explica las razones históricas y culturales por las cuales se instala la risa popular en esa época. En primera instancia, la cultura religiosa y feudal en los siglos VII y VIII, e incluso IX, no estaba fuertemente consolidada. En contraposición, la cultura popular era muy sólida, por lo que culturalmente no podía reprimirse. También, aún no habían desaparecido del todo las tradiciones provenientes de las saturnales²⁴ y otras formas cómicas romanas. Luego, la Iglesia hace coincidir las festividades cristianas con las paganas en cada localidad, en un intento de “cristianizar” dichos ritos cómicos.

De esta forma, la Iglesia “oficializa” los ritos populares permitiéndolos, en compensación, solamente dentro del contexto de la fiesta carnavalesca, y así la alegría, la risa y las burlas superan no solo la censura exterior, sino también, como dice Bajtín, el “gran censor interior, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años” (2003, pp. 63-65). Por eso es posible la coexistencia de ritos sagrados y profanos, y por ello las mascaradas y cimarronas pueden aparecer tanto en las fiestas de los santos patronos costarricenses, como en cualquier otra celebración no relacionada al culto religioso, como por ejemplo, campañas políticas (imágenes 7 y 85), y homenajes a miembros importantes de la comunidad. Por ejemplo, cuando Warner Rojas—el primer costarricense que escaló el Monte Everest—regresó a su natal San Antonio de Escazú, el pueblo salió a las calles a recibirlo con mascaradas y cimarronas, entre otras formas de

²⁴ Luegos sustituidas por la Navidad.

homenaje. También, cuando la selección de fútbol de Costa Rica regresó luego de su exitosa participación en el Mundial del 2014, los costarricenses se lanzaron a las calles a saludarlos y se observaron mascaradas en los desfiles, algunas de las cuales ya retrataban a los seleccionados que mejor se habían desempeñado, como por ejemplo, al guardameta Keylor Navas Gamboa.

Bajtín menciona a los gigantes, enanos, monstruos y payasos (todas estas figuras presentes en las mascaradas) como manifestaciones del humor popular de la Edad Media y del Renacimiento:

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnalesca (2003, p.7).

Pero más específicamente, el teórico ruso habla de tres categorías en las que se divide la cultura cómica popular de esa época:

- 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (2003, p. 7).

Respetando esta distinción, podríamos afirmar que las mascaradas y cimarronas vendrían a ejemplificar la primera categoría, no solo por su emplazamiento en lugares públicos, sino porque es la única donde el elemento verbal no es requisito fundamental.

Al explicar la naturaleza del humor carnalesco, Bajtín emplea tres elementos:

- su condición de patrimonio del pueblo, pues todos ríen;
- su universalismo, pues contiene todas las cosas y toda la gente, y
- su ambivalencia, pues es alegre pero burlona y sarcástica, niega y afirma, mata y resucita (2003, p. 13).

Estas tres características pueden encontrarse en la dinámica de las mascaradas y cimarronas. No solo todos los presentes están habilitados para participar del gozo de la fiesta, sino que cualquier persona o entidad puede ser “víctima” de burla; en otras palabras, “nadie se salva” de ser golpeado o asustado por una máscara, o de ser sacado a bailar por uno de los payasos; por último, el participante no puede saber a ciencia cierta cuál será el resultado de su involucramiento, si se llevará un golpe en la cabeza, o si será perseguido, o si solo gozará del baile y la risa al lado de otros y sin correr riesgos. Es una experiencia ambivalente. Además, la burla puede significar tanto “reírse con” alguien, como “reírse de” alguien.

Habiendo comentado sobre el origen del humor carnavalesco, ahora interesa su función. Al sintetizar la extensa e intrincada explicación bajtiniana, podemos afirmar que, *grosso modo*, el teórico se refiere a dos funciones primordiales, a las cuales llamaremos acá a) la *función relajante* (la cual a su vez hemos escindido en dos tipos, la relajación de la rigidez y el relajamiento del temor); y por otro lado, b) la *función renovadora*²⁵.

a. Función relajante

Empleamos el término “relajación” de dos maneras. Primero, en su significado de “inmoralidad de las costumbres”, en relación directa con la relajación de las rígidas jerarquías sociales, pues la bufonería y el humor funcionan como “correctivo popular” o “válvula de escape” de la seriedad unilateral representada por la cultura oficial (Bajtín, 2003, pp. 22 y 64).

Colombres explica que quienes detentan el poder político y religioso son por lo general a quienes está destinada la burla, pero que esto siempre ocurre, pues a veces la risa se centra sobre el “idiota de la aldea”: “Es que el idiota (o supuesto idiota) ha resultado ser en muchas culturas el mejor espejo para desdramatizar y criticar el orden dominante, y lo que resulta más curioso, un espejo un tanto tolerado” (1988, p. 202).

²⁵ La terminología usada acá es producto del análisis realizado por la autora de la obra de Bajtín; el teórico ruso nunca empleó dichas categorías para organizar sus ideas.

Al respecto, y como ya se comentó, en las mascaradas y cimarronas costarricenses aún perdura la figura del “Tonto del pueblo”, quien por lo general se representa con grandes orejas y dientes desordenados.

Además, puede observarse “relajación” de costumbres en muchas de las interacciones que ocurren en las mascaradas y cimarronas: los golpes que se propinan los participantes con vejigas de cerdo infladas, los cabezazos de los payasos, el emborrachamiento público, la erotización del baile, el lenguaje soez, el irrespeto por el espacio personal, entre otras formas.

La muchedumbre que se regocija en la fiesta popular no está desorganizada, sino que responde a una estructura diferente, no coercitiva, la cual se mantiene por el tiempo que dure el festejo (Bajtín, 2003, p. 208).

En segundo lugar, el término “relajamiento” se entiende como una distensión, y está vinculada a olvidar el temor a lo desconocido, o el abismo del que habla Zátanyi (2011) y para lo cual el ser humano construye sus barreras ontológicas: la religión, el arte, la ciencia y la filosofía:

En aquellos oscuros y aterradores tiempos [el ser humano] decide construir, de una u otra manera, las barreras ontológicas (...) Es para su ser, para poder constituirse y sostenerse como ser, para dar sentido a su vida, no precipitarse en la nada o hundirse en la organicidad animal (pp. 24-25).

Por su parte, Bajtín lo llama “temor cósmico”; esto es, el miedo a todo lo inconmensurablemente grande y fuerte (masas montañosas, mar), a las profecías escatológicas y cataclismos naturales enunciados en muchas mitologías e imágenes antiguas, que son fuerzas invencibles (2003, pp. 276-277).

Para rescatar al ser humano de este miedo inmovilizante, la fiesta ofrece formas equivalentes, como profecías paródicas, la burla de la muerte, la burla al diablo y a todo lo relacionado con el infierno. Todo esto significa la victoria de la risa sobre el temor, la transformación del escatologismo de la Edad Media en un “alegre espantajo” (Bajtín, 2003, p. 192).

En las mascaradas y cimarronas, las figuras de la Muerte, la Cegua y el Diablo son humanizadas y, por ende, el temor que ellas nos inspiran es trivializado: de un momento a otro, el “pobre Diablo”, cansado de bailar y perseguir chiquillos se toma un recreo sentado en el borde de la acera mientras

bebe relajadamente un jugo o algún otro líquido más espirituoso. Los niños aprovechan ese momento de debilidad y perdiéndole el miedo se acercan para halarle los cuernos (imagen 74).



Imagen 74. Niño acercándose tímidamente al Brujo. Bienvenida del padre Rashid Vargas Umaña a la parroquia de San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

La fiesta comunal ocupa el lugar de las preocupaciones urgentes de la cotidianidad. Por un momento dejamos de pensar en el sufrimiento por la enfermedad de algún ser querido u olvidamos la inconmensurable factura por los gastos del hogar, la educación de los hijos, la alimentación de la familia. Liberándonos de todo fin práctico y utilitario, permitimos relajarnos; nos dejamos llevar temporalmente hacia un universo utópico:

Este sentimiento se expresa en innumerables imágenes cómicas. El mundo es vencido por medio de la representación de monstruosidades cómicas, de símbolos del poder y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte, y los alegres suplicios divertidos. Lo temible se volvía ridículo (Bajtín, 2003, pp. 76-77).

b. Función renovadora

El carnaval y las fiestas populares están también relacionadas con los tiempos de descanso, las estaciones y la cosecha en las sociedades antiguas. Por ello, la función renovadora también se vincula con el eje horizontal de lo temporal, direccionado hacia el porvenir (diagrama 1). Esto, porque la risa funciona como un asesinato simbólico (Colombres, 1988, p. 202) de la norma social, de lo oficial, de los viejos sistemas, de los tiempos actuales y pasados, a partir de lo cual el pueblo se burla del *statu quo* y sueña con un futuro mejor.

Según Bajtín: “El aspecto burlón y denigrante estaba profundamente asociado a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal” (2003, p. 64). Hay un mundo agonizante del cual el pueblo se ríe, dando paso a lo renaciente, al derrocamiento de lo viejo y al coronamiento de lo nuevo (pp. 177-178); la opresión sufrida, ahora se convierte en sentimiento de inmortalidad e indestructibilidad (p. 209).

Las mascaradas y cimarronas cumplieron una función renovadora cuando acompañaron a las comitivas de los partidos políticos en las elecciones del 2014. Escoltando a los nuevos candidatos, enviaban un mensaje de “cambio” a la población, esperanzando a las personas sobre la posibilidad de cumplimiento de la utopía de un mundo mejor, al menos en lo relacionado con la forma de gobernar el país.

Otra de sus faceta renovadoras es la actualización de las figuras que retrata, la música que interpreta y la instrumentación que ahora utiliza. Como se ha mencionado, de un tiempo para acá se han incorporado al repertorio de imágenes los payasos alusivos a expresidentes, comunicadores y deportistas actuales y activos en la sociedad costarricense. Con ello, el conjunto de actores sociales se actualiza. Estas figuras se codean con otras ancestrales como la gigante, o el Diablo. Al mismo tiempo, la cimarrona interpreta música “de moda” pero igualmente, toca tonadas cuya melodía muchos inmediatamente identifican con “música de cimarrona” aunque su letra sea desconocida por parte de la mayoría de costarricenses. Por ejemplo, en una conversación coloquial, si alguien dice “farafarachín”, se está refiriendo a una tonada tradicionalmente interpretada

por las cimarronas nacionales, titulada “Viva San Mateo”²⁶, aunque por lo general los vecinos desconozcan el nombre de esa música y su letra.

La coexistencia de figuras ancestrales con otras modernas que se incorporan con la misma rapidez con que nuevos acontecimientos sociales y políticos ocurren en el país, se explica porque el sistema de imágenes de la fiesta popular se formó durante milenios, manteniendo “sedimentos muertos de la vida cotidiana, las creencias y los prejuicios”, pero ampliándose y enriqueciéndose al “absorber las nuevas experiencias e ideas populares” (Bajtín, 2003, p. 171). Dicho sistema de imágenes, entonces, funciona no por sustitución, sino por acumulación, pues se compone de varias capas históricas que vuelven a la vida y conviven en un mismo espacio festivo.

Ambas funciones (relajante y renovadora) están íntimamente conectadas, pues la primera, al propiciar el rompimiento de las reglas y el rechazo del miedo, hace posible la segunda, o sea, una nueva mirada a un mundo también novedoso:

una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo (Bajtín, 2003, p. 224)

- La gestualidad de la danza, las persecuciones y los golpes

Como segunda forma de rebajamiento y codo a codo con el humor carnavalesco, tenemos la gestualidad, las persecuciones y los golpes. Colombres (2005, p. 51) hace énfasis en que el rasgo fundamental del rito es la expresión corporal, lo gestual, el movimiento, y no tanto el acompañarse de accesorios como máscaras, indumentarias, instrumentos musicales, alucinógenos ni de la palabra. En el caso de las mascaradas y cimarronas, encontramos casi todos esos elementos (exceptuando la palabra): por un lado, complementariamente al baile, observamos un fuerte componente gestual como vejigazos, chilillazos, manotazos, cabezazos y persecuciones (imágenes 75 a 77). Todas estas son formas de rebajamiento propias del grotresco. Como explica Bajtín, el movimiento

²⁶ Según entrevista con Mauricio Jiménez, 15.01.2015, en su residencia, Santa Ana.

del golpe es uno direccionado desde arriba hacia abajo, es decir, hacia los infiernos (2003, p. 320), y forma parte de las dinámicas de lo popular sobre el eje vertical desplegado en el diagrama 1, como actos simbólicos contestatarios de la autoridad, la jerarquía y lo oficial (Bajtín, 2003, pp. 160-161), y también como formas de impedir la perpetuación de lo antiguo (p. 171). Con esto, las dicotomías de lo alto vrs. bajo o de lo superior vrs. inferior quedan delineadas.



Imágenes 75 a 77. Cabezazos. Mascarada y cimarrona Los Brujos. Bienvenida al padre Rashid Vargas Umaña, parroquia de San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Las tundas o peleas a puñetazos del carnaval medieval quedan sedimentadas en los cabezazos, vejigazos, chilillazos y manotazos de los alocados brazos de trapo de los payasos. Pero los golpes también son ambivalentes pues, simbólicamente, por un lado matan lo antiguo, pero por otro, dan la vida a lo nuevo (dicotomía vida vrs. muerte). Por ejemplo, los golpes con chilillo (látigo elaborado por una vara o tira de cuero atada a un palo) y vejigas podrían tener un simbolismo fecundante (fertilidad vrs. aridez). El poeta nicaragüense Rubén Darío, en su descripción de la fiesta de los mantudos que observa en Costa Rica durante los años 20, menciona que algunos llevaban una vejiga inflada o correas de piel de macho cabrío, y ante ellos, “las mujeres que querían ser fecundas, para recibir el golpe, presentaban el vientre” (p. 335).

Bajtín explica que en el pensamiento y el arte medievales, toda imagen y metáfora relacionada al movimiento obedecían al eje de lo vertical, dada la predominancia de las relaciones jerárquicas sobre ese plano durante dicha época, pues el orden vertical representaba un *statu quo* inamovible. Por ejemplo, lo bueno era “superior” y lo malo era “inferior”, y así, a los planos espaciales de la verticalidad se les asignaba un valor. En cambio, el eje horizontal, el cual representaba el tiempo y la posibilidad de ver hacia un futuro, era difícil de encontrar en el pensamiento simbólico de la época:

La ausencia casi total en todas estas imágenes motrices del movimiento horizontal, hacia adelante o hacia atrás, es particularmente sorprendente. El movimiento horizontal no tenía ninguna importancia, no cambiaba en nada la situación de valor del objeto, su destino verdadero, que era entendido como un pisotear sobre el lugar, un movimiento insensato en un círculo sin salida (Bajtín, 2003, p. 332).

Los movimientos conectados al eje horizontal del diagrama 1, que representan la dimensión temporal tienen, en cambio, un papel fundamental en las mascaradas y cimarronas. Al respecto, debe notarse que los movimientos de los payasos son variados. Como se describió en el segundo capítulo, por lo general, al danzar, los mantudos emplean adrede un estilo paródico de los ritmos. Esta parodización también es una estrategia estética grotesca de degradación o de rebajamiento referida al “bailar correcto” o el “buen bailar”, de lo oficial contra lo no oficial.

En el caso específico de los gigantes, los cuales pesan más y son difíciles de manipular porque la fuerza de gravedad ejerce mayor presión sobre los bailarines, se observan movimientos como brincos o vueltas sobre un solo sitio. Las largas manos de trapo de los payasos vuelan por los aires y golpean a los asistentes. En ello queda rastro de la tendencia puramente vertical de las relaciones sociales medievales; la ascensión del cuerpo del payaso y su caída metaforizan la ruptura de jerarquías, lo que está arriba cae y lo que está abajo asciende.

Sin embargo, mediante el desplazamiento, las mascaradas y cimarronas integran el plano temporal como uno de sus elementos constitutivos, pues correr sobre el plano horizontal significa cambiar de lugar, sitio o posición, lo cual metaforiza la evolución social, la posibilidad de transformación, y la esperanza de un porvenir diferente (estatismo vrs. movilidad).

También, es posible interpretar las persecuciones como una ruptura de la lejanía entre dos individuos, o como rompimiento de los obstáculos espaciales que separan a los seres, una forma de “acercar y combinar” lo que está separado (Bajtín, 1989, p. 252); entonces estos correteos pretenden acercar a la muchedumbre, convertirla en una masa apretujada, pero sobre todo, homogénea: "Esta organización es, ante todo, profundamente concreta y sensible. Hasta el apretujamiento, el contacto físico de los cuerpos, está dotado de cierto sentido. El individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular" (Bajtín, 2003, p. 208). Dicho apretujamiento o contacto físico es una estrategia de rebajamiento de las distancias, de degradación de la individualidad personal, tendiente hacia la indiferenciación, en búsqueda de que los miembros de la sociedad se sientan uno (unidad vrs. separación, identidad vrs. otredad).

3. Rupturas

Zátonyi (2011) utiliza la analogía del amo y del esclavo para referirse a los procesos de dominación sobre el arte popular de parte de la cultura hegemónica:

En la dialéctica del amo y del esclavo es el amo quien define, demanda y controla la creación artística y también es él quien la valoriza, desvaloriza o directamente la silencia (...). Cuando el esclavo decide la ruptura y se rebela contra su propia condición, será él quien defina la metamorfosis del arte. El gusto del amo se impone, se reproduce y se prolonga. El fenómeno del *kitsch* justamente se alimenta de este hecho: el arte avalado por la clase dominante se expande en el tiempo y en el espacio casi infinitamente y su usuario o consumidor más fiel va a ser la clase dominada (p. 40).

En concordancia con este juego de poder, Walter Mignolo explica que la “colonialidad”—la “explotación, la represión, la deshumanización y el control de la población para poder llevar adelante los procesos de salvación” (2010, p. 13)—es una estrategia del relato de la modernidad que está presente en Latinoamérica desde el siglo XVI en diversas dimensiones culturales, como por ejemplo, en las expectativas del deber ser (ontología), del sentir (*aesthesis*) y del saber (epistemología).

En lo concerniente a la *aesthesis*, que antes significaba “sensación” y “proceso de percepción”, a partir del siglo XVII este concepto fue reemplazado por el de estética, significando “teoría sobre la sensación de lo bello” (Mignolo, 2010, p. 13). Al convertirse en una teoría, la estética no fue más un discurso universal, comunitario y participativo, manejado por cualquier persona que experimentara satisfacción, gusto, creatividad y disfrute, como había sido en muchas culturas, y se convirtió en el discurso de solo ciertos expertos. En palabras de Mignolo, ocurrió un proceso de colonización de la *aesthesis* por parte de la estética.

En este sentido, la estética crea categorías que le sirven para justificar la supuesta superioridad de las prácticas culturales europeas, como por ejemplo, arte vrs. artesanía, o escritura vrs. oralidad, pensar vrs. sentir, y alma vrs. cuerpo.

La fuerte tendencia hacia la representación y la contemplación de los objetos del arte europeo (concepción fetichista) se toma como característica ideal del arte, de manera que las prácticas participativas de las culturas locales son desterradas del ámbito de lo estético.

En este estado de cosas, Mignolo hace un llamado por decolonizar la *aesthesis*, es decir, sacar de esos lugares reprimidos a las formas de sentir, saber y hablar de las prácticas culturales de Latinoamérica.

La perspectiva de Mignolo permite una postura de análisis que desconfía de los tratamientos naturalizantes que ocasionalmente reciben las mascaradas y cimarronas en Costa Rica. Por un lado, esta práctica cultural ha permanecido como un ingrediente infaltable de toda festividad popular. Es tan fuerte este vínculo, que se han convertido en símbolo idiosincrásico. Los departamentos estatales de arte y cultura han puesto atención a esta práctica y se han creado espacios dedicados a su rescate y promoción, como por ejemplo, el Museo de Cultura Popular, un programa adscrito a la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Costa Rica y abierto desde 1994; la Exhibición “Mascarada Tradicional Costarricense”, organizada por el Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura; y la proclamación, por el Decreto Ejecutivo no. 25724-C, del 31 de octubre como “Día de la Mascarada Tradicional Costarricense”.

En concordancia con la línea de pensamiento de Ticio Escobar, deberíamos preguntarnos si iniciativas como estas trascienden la preservación de la práctica artística de las mascaradas y cimarronas o de sus técnicas rudimentarias, y si escinden sus funciones estéticas de las artísticas.

3.1. Tratamientos espectacularizantes

Rechazamos la presentación de las mascaradas y cimarronas como objetos de contemplación. Como se aprecia en la imagen 78, existen instancias en las que se han preparado exhibiciones de payasos donde el visitante observa las máscaras fuera de su contexto participativo, dándoles un tratamiento de objeto de arte. Las manos del observador, colocadas hacia atrás, expresan su aceptación del contrato de “no tocar” al que todo visitante de museo se somete. La lógica representacional impera en este ejemplo.



Imagen 78. Exhibición “Mascarada Tradicional Costarricense”, octubre 2013. Fuente: Oficina de Prensa, Ministerio de Cultura, Costa Rica.

En contraposición, la imagen 79 muestra una mascarada en su modo propio de operación, como un evento abierto y donde las personas de la comunidad son libres de tocar al payaso, bailar con él, hacer un “trensito”, molestarlo, tirar de sus ropas, mofarse de él, entre otras formas de interacción. La lógica de la participación es el hilo conductor en este caso.



Imagen 79. Vecinas haciendo trensito con un cabezón. Alajuellita, 2014. Fotografía: Mascarada y Cimarrona Corrales.

Desde una mirada decolonial, exhibir las máscaras fuera de su contexto de acción las escinde arrancándoles el componente musical que les da vida. Al respecto, Mignolo explica: "la decolonización de la estética imperial, basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación" (2010, p. 21).

Una postura estética decolonial es exigir tratamientos respetuosos de la ontología de la mascarada y la cimarrona, es decir, la generación de espacios participativos “en” y “con” ellas, en lugar de propiciar su contemplación en teatros

o museos, lo cual las enflaquece, achata y les resta sentido. Como explica Turino, “los estilos musicales participativos no se transfieren exitosamente a situaciones mostrativas, a pesar de los intentos nacionalistas y folcloristas de exhibirlas en un escenario” (2008, pp. 44).

Otra forma de espectacularización es la que reciben cuando “actúan” para el agrado de los turistas, en restaurantes, tiendas, instituciones culturales y otros sitios. En estos casos, la práctica deja de ser una manifestación cultural viva para convertirse en un *souvenir* el cual se guarda en formatos .jpg y .mp4, entre otros:

...en muchos casos, la demanda de actividades folklóricas dirigidas a públicos turísticos ejercen presión sobre estas al restringir o condicionar la representación de acuerdo con el interés comercial o reemplazando o eliminando los espacios de gran significado simbólico y espiritual (Solano Laclé, Cartín Quesada y Tosatti, 2005).

En presentaciones turísticas, las mascaradas y cimarronas son folclorizadas, lo cual, como explica Murillo Chaverri, neutraliza su simbolismo, y con esto, en lugar de constituir un “espejo” de la cultura costarricense, se convierten más bien en una mueca o máscara de lo popular (2000, p. 18).

Sin embargo, los propios actores sociales relacionados con la práctica aprovechan los beneficios económicos de la espectacularización, organizando, por ejemplo, grupos de turistas a quienes les permiten ponerse los payasos, jugar y bailar con música (grabada) de cimarrona; o bien, elaborando máscaras “de recuerdo”. Al entrevistar a uno de los mascareros, él explicaba la diferencia de costo – beneficio entre, por un lado, el gran esfuerzo físico y el largo tiempo que le tomaba elaborar un payaso, y, por otro, la facilidad de construir y vender “mascaritas miniatura”:

Aquí tengo unos moldes listos para hacer careticas, porque como viene mucho turismo, algunos quieren llevarse una caretica, y entonces yo les digo que valen 20 dólares, y se las llevan. Estas no están terminadas, pero las pinto bien bonitas para que ellos se las lleven de recuerdo. A mí me quedan dos años para salir pensionado. Cuando me pensione pienso dedicarme a hacer estas miniaturas, para vender, ahí sí... Porque para esto [la construcción de payasos] hay que sacar mucho tiempo, y yo no hago nada con estar haciendo un molde en barro si en cualquier momento tengo que irme para la montaña, y cuando vengo ya se me fue la fuerza, y tengo que quedarme en la noche, y se me hace tarde...

¿Cómo explicar esta aparente contradicción? Ticio Escobar (1986, 2013), Néstor García Canclini (1987) y Adolfo Colombres (2007) conciben lo popular como una pluralidad de culturas degradadas por la hegemónica. Por ejemplo, Escobar define este concepto como “el conjunto de prácticas, discursos y figuras particulares de sectores ubicados desfavorablemente en la escena social y marginados, por lo tanto, del acceso a diversas instancias de poder” (2013, p. 8).

Por su parte, García Canclini piensa que lo popular “permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario” (1987, p. 64).

A su vez—parafraseando a Eduardo Galeano—Colombres (2007, p. 49) se refiere a la cultura popular no como un concepto unidimensional y homogéneo, sino como una suma de culturas (étnicas, mestizas regionales, urbanas, de inmigración europea y de inmigración africana), todas en desventaja con respecto a la cultura dominante.

La cultura hegemónica, por su parte, también es un concepto heterogéneo; Escobar la concibe como conformada por otras cinco culturas, a saber:

- a. oficial estatal: la cual se nutre de lo agrario (la tradición, el purismo, el fijismo), el nacionalismo (ideas de patria, héroe, tierra, pueblo), el liberalismo vernáculo (idea de soberanía), la iglesia (fe vrs. ateísmo), la cultura internacional (ideas de progreso y modernidad) y el discurso militar (visión guerrera de la historia);
- b. oficial eclesiástica o religiosa: la cual impone doctrinas, ritos, normas, valores, y como resultado es una cultura intolerante, autoritaria, dogmática, que sanciona lo diferente, y premia el silencio y la obediencia;
- c. erudita local: que se alimenta también de lo internacional, del liberalismo y el nacionalismo; en general la portan las minorías intelectuales que no necesariamente conforman la cultura dominante, pero que por lo general usan códigos que solo los intelectuales comprenden;
- d. erudita internacional: que por un lado difunde usos, valores, ideas y costumbres de las clases dominantes, pero por otra parte, “aportan propuestas renovadoras que movilizan la comprensión de lo real” ; y

- e. de masas: la cual es manejada por la industria cultural, creada por grupos de poder económico que intentan hacernos renunciar a las actitudes críticas y reflexivas (1986, pp. 127-142).

Sin embargo, los autores mencionados también explican que la oposición simplista entre cultura popular y cultura hegemónica no es un punto de vista apropiado. Por ejemplo, García Canclini (1987) argumenta que muchas veces lo popular puede incluso ser eco de lo hegemónico—como por ejemplo, cuando las leyendas y refranes, generalmente asociadas con la cultura popular, nos enseñan a optar por actitudes conformistas—o bien, cuando lo hegemónico ofrece algún beneficio a lo popular—como ocurre cuando la cultura de masas, la cual expande y reproduce intereses hegemónicos, también “da la información y los canales para que los oprimidos superen su dispersión, conozcan las necesidades de otros y se relacionen solidariamente” (p. 69)—. En este sentido, hay una relación de uso recíproco: lo hegemónico se beneficia económicamente al mostrar lo popular mediante lo masivo, y lo popular aprovecha la visibilización que lo masivo le proporciona.

Escobar también concurre con esta postura cuando afirma que la tensión entre ambos términos no significa “emplazamientos fijos”, sino al contrario, a veces pueden repelerse y otras, confundirse, pues la cultura popular incluso emplea en su provecho formas, recursos y procedimientos tradicionalmente propios de la cultura de masas o erudita (2013, pp. 13-14).

En este contexto, las decisiones y actividades del artesano citado son un ejemplo de las complejas tensiones culturales que impactan la inserción del sector mascarero dentro de la maquinaria económica local.

3.2. Tratamientos obstaculizantes

Naturalmente comprendemos que las entidades que contratan mascaradas y cimarronas no actúan bajo presunciones macabras, sino más bien pretenden incentivar, apreciar positivamente y mostrar la importancia cultural de las manifestaciones populares. Sin embargo, es inevitable que cuando la cultura hegemónica toca alguna dimensión de lo popular, de alguna manera imprime una huella, y esto forma parte del proceso de cambio cultural.

Siendo este trabajo un grano de arena dentro del océano de aportes intelectuales sobre el tema, entonces debemos reconocer su pertenencia a una cultura de élite. En ese sentido, no está de más cuestionarse de qué forma la cultura oficial, hegemónica y erudita interpretan y actúan sobre las manifestaciones populares.

Por lo anterior, abogamos por el respeto hacia la ontología participativa de las mascaradas y cimarronas costarricenses. Rechazamos la escisión *performance* – comunidad impuesta por el uso de obstáculos como las vallas, escenarios, y cualquier otra forma de separación para evitar que los vecinos interactúen con los músicos y los payasos, y que proviene de la estética fetichista del arte según la cual hay un “objeto artístico” el cual debe contemplarse pasivamente y cuya única función es la estética.

Murillo Chaverri ya criticaba actitudes como esta por parte de la organización del Carnaval Nacional de fin de año (1998) en San José:

Como una masa casi compacta, el público se distribuye a ambos lados de la calle, la cual se encuentra flanqueada por cordones dispuestos para demarcar la ubicación de los espectadores (...) Además, se inhibe la presencia del público en el escenario de la calle—vigilada por fiscales y policías—y al cierre del evento, donde se ubican a las mejores comparsas, aquellas de música más contagiante, se destaca a lo ancho de la vía a un grupo de jinetes policías, a efectos de evitar que el público “asalte” la calle y se incorpore, bailando, a la postrimería de la fiesta (2000, pp. 14-16).

Dicha autora critica que durante el año 1998, los organizadores del carnaval, mediante “normas y procedimientos” evitaron a toda costa que el público franqueara los cordones delimitadores de su zona y así no consiguieran sumarse al baile y a la fiesta. Para la autora, esta actitud contradecía las dinámicas del carnaval, según las cuales debe existir libertad para increpar los cánones

establecidos, y más bien formaliza la actividad, convirtiéndola en una manifestación más de la cultura legitimada (p. 18).

En concordancia, creemos que suprimir el elemento comunitario de las mascaradas y cimarronas costarricenses es cercenar su componente vital y demuestra la falta de una comprensión profunda de su significado (imagen 80).



Imagen 80. Día de las Mascaradas. 31 de octubre del 2014. Festejo organizado por la Televisora Canal 7. Programa Buen Día. La presentadora Adriana Durán permite a un niño saltar la valla para que pueda interactuar de cerca con los payasos.

Al contrario, colarse entre la multitud vibrante de esta forma ritual y artística es una de las pocas oportunidades que la sociedad costarricense posee para eliminar las barreras sociales que en otros contextos impiden una interacción desprejuiciada.

3.3. Tratamientos fosilizantes

En un programa televisivo costarricense, un conocido investigador de la cultura popular recomendó a los mascareros y a cualquier otra persona involucrada en la contratación y organización de festividades populares “limpiar un poco el repertorio de personajes”. Agregó: “No hay ninguna necesidad de meter personajes de televisión (...) Lo importante es rescatar los modelos tradicionales de la mascarada costarricense que son muchísimos, muy ricos y vale la pena perpetuarlos y conocerlos”²⁷.

No obstante, ya hemos manifestado nuestra postura sobre el irremediable proceso de cambio de las culturas y formas culturales, y que coincidiendo con Escobar (2004), negarlo constituye “un mito romántico de resonancias fascistas” (p. 159).

Pero como ya se mencionó, no solamente las entidades públicas y privadas y miembros de la cultura de élite fetichizan involuntariamente la práctica, sino que sus propios actores toman decisiones en apariencia contradictorias. Aunque los ejemplos ofrecidos en las líneas anteriores son en realidad casos de tratamientos fosilizantes, deseamos reservar el término para esa actitud conservadora de parte de los “expertos” y ultracorreccionista de algunos artesanos y músicos, quienes aspiran a que la práctica permanezca intacta.

Por ejemplo, algunos mascareros insisten enfáticamente en su rechazo por la fibra de vidrio como técnica de construcción de máscaras, por alejarse de lo considerado “tradicional” (imágenes 81 y 82). Lo mismo con la elaboración de personajes “no tradicionales”, como por ejemplo, inspirados en los programas actuales de televisión.

²⁷ Entrevista a un conocido músico, canta-autor e investigador costarricense de la cultura popular, 31 de octubre, 2014. Programa Buen Día, Canal 7.



Imágenes 81 y 82. Mascarero Michael Jiménez Flores elaborando el personaje de la Cegua con la técnica tradicional de pegar capas de trozos de papel con engrudo. San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografías: Lilliana Alicia Chacón Solís.

En el mismo sentido, algunos integrantes de cimarronas rechazan la incorporación de ritmos modernos por alejarse de la ontología “tradicional” de estas agrupaciones musicales: “Hay muchos grupos que se hacen llamar cimarronas... pero la música de cimarrona no es la que ellos tocan” (C1).

TERCER CAPÍTULO: LA METAFORIZACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

1. El espacio y el tiempo desde Bajtín, Foucault y Didi-Huberman.

1.1. El espacio desde los conceptos de carnaval (Bajtín) y heterotopía (Foucault).

La variedad de ambientes donde una mascarada aparece es amplia. Puede tratarse tanto de una fiesta privada—como un cumpleaños—, una celebración pública y religiosa—como los agasajos en honor al santo patrón de una comunidad—, o inclusive, como fenómeno reciente, vemos a las mascaradas acompañando las comitivas de apoyo a futuros candidatos presidenciales. La característica común de todo evento donde se presentan es su apropiación por parte de los miembros de la comunidad; en otras palabras, ellas son sinónimo de fiesta popular.

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais* (edición del 2003), Mijail Bajtín explica que aunque el carnaval y los ritos festivos no coinciden con ningún hecho sacro, sí están enlazados exteriormente a las fiestas eclesiásticas, porque en la época medieval se presentaban justo antes de la cuaresma. Además, las celebraciones religiosas y paganas tienen un origen común: ambas son una "forma primordial determinante de la civilización", al surgir de la necesidad de descanso del trabajo en combinación con "objetivos superiores de la existencia humana" (2003, pp. 10-11).

Durante las fiestas medievales, el ser humano celebraba la muerte, la resurrección, la sucesión y la renovación, el éxito luego de periodos de crisis naturales, sociales o individuales. Por eso están vinculadas a la concepción de diferentes tiempos: el tiempo natural o cósmico, el biológico y el histórico.

Con el advenimiento del represivo régimen feudal, los objetivos superiores de resurrección y renovación podían celebrarse exclusivamente en el espacio del carnaval y de la fiesta popular y pública. En otras palabras, la fiesta popular era la manera en que al pueblo se le permitía soñar con una vida utópica de libertad, igualdad y abundancia. En contraposición, las fiestas oficiales no permitían al pueblo romper con el *statu quo*; al contrario, consagraban "la estabilidad, la

inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes" (p. 12).

Por eso, el carnaval representaba una liberación transitoria o abolición temporal de las jerarquías establecidas, de los privilegios de los nobles, y de los tabúes y reglas sociales. Mientras la fiesta oficial consagraba la desigualdad, el carnaval consagraba la igualdad, la libertad, la familiaridad de los individuos que en la vida cotidiana del sistema feudal estaban separados por condiciones etarias, económicas, laborales, entre otras.

Según explica Bajtín, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, las formas de los ritos y espectáculos carnavalescos populares comienzan a empobrecerse por dos motivos: la *estatización* de la vida festiva y la introducción de la fiesta en lo *cotidiano*. La primera se relaciona con que las actividades festivas comienzan a ganar estatus. La segunda está vinculada a que lo festivo también es traído a la vida doméstica, familiar y privada. Ambas situaciones reducen y diluyen la fuerza y especificidad de las fiestas públicas (pp. 31-32). En otras palabras, lo que antes solo podía hacerse y decirse en el carnaval, comienza a ser posible en otros contextos.

Bajtín arguye que al hablar de ritos populares se hace referencia a ritos de juego que "se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir, con las formas del espectáculo teatral". Sin embargo, también aclara que el carnaval no es una forma artística "pura" de espectáculo teatral, sino una práctica situada en las fronteras entre el arte y la vida: "En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego (...) ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria" (p. 9).

Colombres también relaciona la experiencia de quien participa en un rito, con la experiencia estética del espectador de arte: "Tal sincronía entre mito y rito tiene algo en común (aunque superándola, por cierto) con la situación del espectador o del lector que se hace existencialmente contemporáneo del drama al que asiste o que lee" (1988, p. 220). Compara, por ejemplo, el efecto de catarsis y otros estados emocionales de los asistentes a los rituales y su similitud con lo

experimentado por quienes observan una representación teatral, una película o un recital (p. 221).

En cuanto al concepto de “rito”, Colombres parafrasea a Gillo Dorfles en *Nuevos ritos nuevos mitos*, quien define dicho concepto como: “una actividad motriz más o menos institucionalizada, reglamentada, que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etcétera” (2005, p. 51).

Al respecto, Bajtín explica que cuando los seres humanos no conocían los conceptos de clase social ni de Estado, lo serio y lo cómico no recibían valoraciones diferentes, sino que ambos rasgos se celebraban por igual, o eran igualmente “oficiales”, sin importar si aludían a la divinidad, al mundo o al ser humano.

Resumiendo, una vez que se establecen las clases y los Estados, lo cómico y lo monstruoso adquieren un carácter no oficial y subalterno. Por eso se crea el **espacio** del carnaval, como único lugar y momento para regresar a la primigenia nivelación de lo alto y lo bajo. Algunos ejemplos eran las “fiestas de los bobos” (*festa stultorum*), la “fiesta del asno” y la “risa pascual” (*risus paschalis*), (Bajtín, 2003, pp. 7-9).

Podemos trazar similitudes entre la forma como el teórico literario ruso habla del espacio del carnaval y la problematización de Foucault en *Des Espaces Autres* (1986), sobre la concepción del espacio en la sociedad moderna, periodo atravesado por ideas de simultaneidad y yuxtaposición. De acuerdo con el último autor, ya no experimentamos la vida como un linear transitar por el mundo, sino como una activa red de conexiones que se intersecta con su propia cola (Foucault, 1986, p. 22). Nos insta a recordar que el espacio no es una idea joven, poniendo como ejemplo la jerarquización espacial que ya se realizaba en la Edad Media, donde se destinaban espacios para lo sagrado y lo profano, lo abierto y lo cerrado, lo urbano y lo rural, lo supercelestial, lo celestial, lo terrenal y lo infernal, entre otros.

Para Foucault, el espacio contemporáneo aún no se ha desacralizado completamente, y seguimos gobernados por un número de oposiciones inviolables que nuestras instituciones y prácticas no se han atrevido a quebrantar.

Por ejemplo, es condenable la violación de las diferencias entre espacio privado y público, familiar y social, cultural y utilitario, de entretenimiento y de trabajo, entre muchos otros, en todos los cuales se observa la presencia oculta de lo sagrado (1986, p. 23).

Al abocarse a la tipificación de una clase particular de espacios los cuales tienen "la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás sitios, pero lo hacen cuestionando, neutralizando o invirtiendo las relaciones que aquellos designan, reproducen o reflejan" (1986, p. 24), Foucault los clasifica en dos tipos: utopías y heterotopías.

Las utopías, sitios sin un espacio real o "material", mantienen una relación de analogía directa o invertida con respecto a un espacio real de la sociedad. Nos presentan la sociedad "patas arriba" o en una forma idealizada y perfecta. Por otra parte, las heterotopías son la materialización efectiva de una utopía, por lo que constituyen sitios reales. Son espacios reales de la cultura efectivamente representados, contradichos e invertidos.

A su vez, las heterotopías poseen dos funciones opuestas:

- construir un espacio de ilusión que expone el espacio real tal cual es; o bien,
- crear un espacio real, pero diferente, lo más perfecto y meticuloso posible.

A esta, Foucault llama "heterotopía de compensación" (1986, p. 27).

Con base en lo anterior, se podría entender las plazas, calles y campos feriales costarricenses como verdaderos sitios heterotópicos por acción de las mascaradas y cimarronas, las cuales materializan la utopía de un mundo ideal en donde las relaciones jerárquicas y las diferencias son disueltas. El evento se convierte entonces en una heterotopía de compensación que trae a la realidad la ilusión de ese mundo idealizado. Sin embargo, dicha heterotopía no podría realizarse sin la acción de las personas que se involucran en el evento; no hablamos de los mascareros, los músicos de la cimarrona o los jóvenes que manipulan a los payasos, sino de los vecinos o miembros de la comunidad, quienes mediante su presencia y sus acciones dentro de dichos sitios hacen posible la materialización de ese mundo. No obstante, tal materialización

desaparece cuando las mascaradas y cimarronas son presentadas en cualquier otro espacio donde se coarta la participación comunal, ya que la ilusión de ruptura de relaciones jerárquicas y diferencias sociales se esfuma.

Para estudiar los espacios diferentes a los que se hizo alusión en los párrafos anteriores, Foucault crea un sistema al que llama “heterotopología”, del cual puntúa cinco principios, cuatro de los cuales serán desarrollados acá, mientras el quinto se abordará más adelante por ligazón al tiempo.

El primero se refiere a que si bien no existe una heterotopía universal, toda cultura presenta al menos dos tipos de heterotopías: de crisis y de divergencia.

Las heterotopías de crisis son sitios sagrados, privilegiados o prohibidos, destinados a personas en situaciones de desequilibrio o transición, como por ejemplo, en algunas sociedades no occidentales, lugares para mujeres que menstrúan, que están embarazadas, o algunos sitios para adolescentes, o para ancianos. Foucault observa remanentes de este tipo de lugares en la actualidad, como por ejemplo, el servicio militar (donde los jóvenes se “hacen hombres”), la luna de miel (donde las mujeres pierden su virginidad) o los asilos de ancianos (donde los viejos esperan su muerte).

Por su parte, las heterotopías de divergencia son sitios destinados a individuos cuyo comportamiento se aleja de la norma, como por ejemplo, los hospitales psiquiátricos y las prisiones (1986, pp. 24-25).

Siguiendo el primer principio heterotopológico, las heterotopías de compensación creadas por las mascaradas y cimarronas son también heterotopías de divergencia, pues permiten a los participantes una variada paleta de comportamientos no normativos, como por ejemplo la embriaguez pública, el contacto físico con desconocidos, los golpes, las persecuciones, las burlas, y una serie de conductas “anormales” basadas en un código de valores diferente al de la mayoría de las interacciones sociales.

El segundo principio heterotopológico explica que cada heterotopía ejecuta una función social específica, pero esta cambia conforme lo hace la sociedad (p. 25), hecho que también se cumple en el fenómeno que nos ocupa, pues en la sociedad costarricense actual observamos el nuevo uso que los partidos políticos le han dado a las mascaradas y cimarronas para atraer votantes, dada la analogía

compartida entre “lo popular”, la idea de “cambio” y dicha manifestación cultural (imagen 85).

El tercer principio explica que “la heterotopía es capaz de yuxtaponer varios sitios incompatibles en un solo espacio real” (Foucault, 1986, p. 25). Asimismo, las mascaradas y cimarronas traen al espacio real de la plaza pública, de la calle o del campo ferial, figuras que representan otros lugares, con lo cual emplaza un espacio encima de otro; por ejemplo, la presencia de los gigantes y de los enanos traslada a la geografía costarricense situaciones originadas y aún hoy ubicables en España (imagen 83); las figuras mitológicas como la Muerte o el Diablo emplazan el infierno sobre el espacio público; la Cegua devuelve la configuración espacial de un pueblo en penumbras como lo era en su mayoría la Costa Rica del siglo XIX; el payaso que representa al Negro (imagen 84) no solo trae el África a Costa Rica, sino que posa sobre el eje ritual la Costa Rica esclavista, las obras de construcción del ferrocarril al Atlántico, las plantaciones bananeras y de cacao, y la United Fruit Company; el sacerdote y el policía, figuras representativas de la religión y del gobierno, recuerdan la organización reticular del modelo colonial implantado en Hispanoamérica; la Bruja, duendes y monstruos acarrear el universo mitológico europeo; de la misma forma, la presencia de payasos relativos a Michael Jackson, Ronaldiño, el Chavo del 8, Mario Bros y muchas otras figuras de la industria cultural (Adorno, 2009), aproximan elementos de la cultura de masas a la costarricense.

De esta forma, el espacio ritual de las mascaradas y cimarronas costarricenses se convierte en *axis mundi*, un microcosmos en el que las “Costa Ricas” de otros tiempos y con otras configuraciones espaciales convergen y se comunican, estibándose una sobre otra, cual capas transparentes que al anexarse, se funden.



Imagen 83. Enano y Gigantas. Mascarero Marvin Chamorro Trejos. Mascarada y cimarrona Los Brujos. Bienvenida del padre Rashid Vargas Umaña a la parroquia de San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.



Imagen 84. La Negra. Fuente: Mascarada escazuzeña, 2014.

El cuarto principio de Foucault explica que las heterotopías, en apariencia, son abiertas a todo público, pero en realidad no se ingresa a ellas sin permiso o sin cumplir con ciertos requisitos, como por ejemplo, de tipo ritual (1986, p. 26). Consistentemente con este axioma, vemos que para participar en una salida de payasos, es necesario la aceptación tácita de un contrato: el de despojarse de los códigos de comportamiento oficiales, normales y serios, pero además, hay una conciencia sobre lo que significa estar “adentro” y estar “afuera”. Al respecto, Bajtín también observaba que el carnaval o fiesta popular no poseía fronteras espaciales como los escenarios, y que las personas no asistían para observar, sino para vivir el evento. Escobar expone ese fenómeno de la siguiente forma:

La escena de la representación ceremonial se encuentra demarcada por un círculo de contornos tajantes. Al ingresar en él, las personas y los objetos quedan bañados por la luminiscente distancia que supone estar del otro lado, más allá de la posibilidad de ser tocados, fuera del alcance del tiempo ordinario y el sentido concertado. De este lado de la línea que dibuja el cerco del espacio ceremonial, los hombres y las cosas obedecen a sus nombres y sus funciones: no son más que utensilios profanos y muchedumbre sudorosa y expectante agolpada en torno al escenario. Al cruzar la raya invisible que preserva la distancia y abre el juego de la mirada, los objetos y los hombres se desdoblan. Ya no coincide cada cual consigo mismo y, más allá de sí, deviene oficiante, dios o elemento consagrado. ¿Qué los ha auratizado? ¿Qué los ha distanciados y vuelto inquietantes indicios de algo que está más allá de sí? (...) los ha auratizado el hecho de saberlos emplazados dentro de la circunferencia que los separa del mundo cotidiano y los ofrece a la mirada (pp. 6-7)

A una *performance* de mascarada con cimarrona no se asiste adquiriendo previamente un boleto de entrada; es un evento producido por y para la comunidad, y las leyes que rigen son las de la libertad de movimiento e interacción.

1.2. El espacio desde el concepto de cronotopo de Bajtín.

En el capítulo titulado “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, de su *Teoría y estética de la novela* (edición de 1989), Bajtín analiza las diferentes concepciones sobre el tiempo y la unión de este con el espacio, en el contexto de la literatura. Para ello, utiliza la noción de “cronotopo”, la cual literalmente significa

"tiempo-espacio" y lo define como la "conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura"; además, el cronotopo expresa "el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)", y constituye "una categoría de la forma y el contenido en la literatura" (p. 237). Para el autor, tiempo y espacio conforman "un todo inteligible y concreto", y es mediante este recurso como se puede diferenciar un género literario de otro.

Para poner un ejemplo del análisis cronotópico realizado por el autor ruso, traemos brevemente a colación su estudio de la novela griega, en la que encuentra varios tipos de relaciones espacio-temporales, siendo uno de ellos el "tiempo de la aventura y de la prueba", cuyo punto de partida es el enamoramiento entre el héroe y la heroína, y cuyo final es el casamiento. A pesar de todas las aventuras y pruebas que los amantes deben superar, su amor no cambia, el mundo y el pasar del tiempo no dejan ninguna huella en los amantes.

El trasfondo ideológico de esta concepción temporal evidencia estatismo y predeterminación, pues todos los acontecimientos ocurridos desde la separación hasta el re-encuentro de los amantes no significan más que pura digresión. Además, los relatos de las novelas de aventuras y pruebas no ofrecen indicios geográficos o históricos, sino que el relato puede suceder en cualquier lugar y en cualquier tiempo.

Bajtín analiza el cronotopo de manera similar con la novela barroca, la novela de aventuras costumbrista, la novela bucólica, la novela caballerescas, entre otras, arribando a diferentes conclusiones, como por ejemplo, que a diferencia de la novela griega antigua, en la costumbrista sí se observa una metamorfosis del ser humano en el camino que recorre (p. 264), lo cual ideológicamente cuestiona el concepto de destino y da pie a la idea del libre albedrío. En otras palabras, el cronotopo funciona como recurso que facilita al lector la comprensión del trasfondo ideológico de la novela.

A pesar de que el citado es una herramienta dentro del maletín interpretativo de la teoría literaria, dos de los cronotopos descritos por Bajtín enriquecen la lectura de la práctica artística popular de las mascaradas y cimarronas costarricenses; estos son:

- el cronotopo del encuentro y
- el cronotopo del camino.

El propio teórico ruso habla de la posibilidad de trasladar este artilugio hermenéutico a otras dimensiones humanas:

El motivo del encuentro es uno de los más universales, no solo en la literatura (es difícil de encontrar una obra en la que no exista ese motivo), sino también en otros dominios de la cultura, y en las diferentes esferas de la vida social y de la vida cotidiana. En el dominio científico y técnico, donde predomina el pensamiento puramente nocional, no existen motivos como tales; pero un equivalente (hasta cierto punto) del motivo del encuentro, lo constituye la noción de *contacto*. En la esfera mitológica y religiosa el motivo del encuentro juega naturalmente uno de los papeles principales (1989, p. 251).

El cronotopo del encuentro

Bajtín hace hincapié en que el cronotopo del encuentro aparece constantemente en las organizaciones de la vida social y estatal; por ejemplo, los encuentros diplomáticos y las congregaciones públicas populares (de lo cual las mascaradas y cimarronas son un ejemplo). En estos mitines, tanto el lugar, como el tiempo y la composición de los participantes son factores establecidos "en función del rango de quien es recibido" y el motivo de confluencia está estrechamente ligado al del reconocimiento o no reconocimiento (1989, p. 251); ambos juegan un papel importante en la literatura, sobre todo de la tragedia antigua, pero también en la vida real: converger en un mismo lugar y en un mismo tiempo para reconocerse como una unidad, para identificarse como una sociedad cohesionada, es también un cronotopo en muchas prácticas sociales, y evidentemente así ocurre en las *performances* de las mascaradas y cimarronas.

Mientras en la literatura el cronotopo del encuentro puede tener una valencia negativa (cuando los personajes no se encuentran o se separan, o no llegan al mismo lugar o al mismo tiempo), en las mascaradas y cimarronas su valencia no solo es positiva siempre, sino que los individuos entran literal y físicamente en *contacto* (para utilizar el término empleado por Bajtín); variedad de personas y de seres (payasos) se conectan emotiva y corporalmente en un evento al que afluyen tiempos y espacios heterogéneos.

Para Bajtín, el cronotopo del encuentro se puede encontrar en la mitología y la religión, y lo ejemplifica recordando los episodios epifánicos de las escrituras sagradas cristianas y budistas. Este razonamiento abre la posibilidad de interpretar la aparición de las figuras representadas por los payasos como una epifanía histórico-cultural: es la aparición material de las figuras que conforman el imaginario del costarricense.

El cronotopo del camino

El cronotopo del camino está entreverado con el del encuentro, pues el camino es analógico al “camino de la vida” (Bajtín, 1989, p. 273). En ese punto temporal y espacial se intersectan las sendas de personas de diferentes estratos sociales, religiones, nacionalidades, edades, etc. Es decir, en el camino (así como en la vida) pueden encontrarse (es decir, entrar en contacto) aquellos que:

generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos. Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las distancias sociales, que en este caso están superadas. Ese es el punto de entrelazamiento y el lugar de consumación de los acontecimientos (Bajtín, 1989, p. 394).

A la vez, las peregrinaciones y el desplazamiento espacial del héroe de un relato a lo largo de un camino van constituyendo importantes acontecimientos que terminan por definir su vida.

Trasladando estas ideas a nuestro objeto de interés, se observa que el recorrido de las mascaradas y cimarronas por las calles de las comunidades es parte configurativa de su práctica. Los músicos son generalmente transportados por un vehículo con cajuela, sobre la cual viajan sentados mientras tocan sus instrumentos musicales. Por detrás, por delante, o al lado del vehículo andan los payasos, quienes caminan o corren por la calle, acercándose a las casas colindantes, en actitud festiva e invitando a los vecinos a salir. El sonido de la cimarrona se aproxima a cada barrio convocando a los moradores a congregarse para celebrar. También, en la medida en que el camión se va alejando, el sonido se despide y los payasos van dando la espalda para continuar su transitar hasta la plaza del pueblo. Calle, plaza y campo ferial se convierten en mojoneros

cronotópicos de la vivencia de esta práctica. Y todos los acontecimientos que ocurren durante ese desplazamiento por la calzada del pueblo entran en analogía con los sucesos de la vida de cualquier ser humano.

1.3. El tiempo desde las nociones de heterocronía (Foucault), y anacronía y síntoma (Didi-Huberman).

Heterocronías

El quinto principio descrito por Foucault apunta que las heterotopías están conectadas con tajadas temporales o "heterocronías": un quiebre del concepto tradicional de tiempo (1986, p. 26).

Al respecto, nuevamente encontramos una relación directa entre Foucault y Bajtín, cuando este último refiere que durante las fiestas medievales, el ser humano celebraba la muerte, la resurrección, la sucesión y la renovación, y el éxito luego de periodos de crisis naturales, sociales o individuales. Por eso, y como ya se mencionó, ellas están asociadas a la concepción de diferentes tiempos: el tiempo natural o cósmico, el biológico y el histórico.

Párrafos atrás se hizo alusión a cómo el represivo régimen feudal de la Edad Media permitía la celebración de los objetivos superiores de resurrección y renovación exclusivamente en el contexto del carnaval y de la fiesta popular y pública, siendo este el lugar y el momento (el espacio y el tiempo) exclusivo para soñar con una vida utópica de libertad, igualdad y abundancia. Con la paulatina desintegración de las jerarquías del mundo medieval comienza a formarse un nuevo modelo, el modelo de líneas horizontales y de movimientos "hacia adelante" en el espacio real y en el tiempo histórico: "El pensamiento filosófico, el conocimiento científico, la práctica humana y el arte, así como la literatura, trabajarían para crear este nuevo modelo" (Bajtín, 2003, p. 334).

En otras palabras, la mirada estática y la idea de predestinación comenzaron a ser sustituidas por la posibilidad de un porvenir diferente, poniendo énfasis en la sucesión, en la renovación física e ideológica del mundo:

Sobre la plaza pública del carnaval, el cuerpo del pueblo siente, antes que nada, su unidad en el tiempo, su duración ininterrumpida dentro de éste, su

inmortalidad histórica relativa. Por consiguiente, lo que siente el pueblo no es la imagen estática de su unidad (*Eine Gestalt*), sino la unidad y la continuidad de su devenir y su crecimiento. Asimismo, todas las imágenes de la fiesta popular fijan el momento del devenir y del crecimiento, de la metamorfosis inacabada, de la muerte-renovación (Bajtín, 2003, p. 209).

Las mascaradas y cimarronas evidencian tajadas heterocrónicas cuando depositan sobre el tiempo mismo de la celebración popular una serie de figuras que representan otros momentos históricos, como por ejemplo, el desfile colonial de los gigantes y enanos; los relatos mitológicos *in illo tempore* de la Cegua, la Bruja, el Diablo y la Muerte; la Costa Rica de inicios del siglo XIX, y la época moderna nacional e internacional con sus representantes mediáticos. Pero además, la mirada hacia el porvenir, que es una forma característica de la fiesta popular, y que da importancia a lo nuevo y a lo igualitario, a la libertad y a la fraternidad, crea el marco para que las mascaradas y cimarronas acompañen a las comitivas electorales que prometen cambios materiales e ideológicos en el país (imagen 85).

El acompañamiento que ofrecen las mascaradas y cimarronas a los políticos representa la esperanza popular en un futuro social y económico más justo, y así se convierten en estandartes del cambio, en emblemas de la metamorfosis del destino de todo un pueblo.



Imagen 85: Luis Guillermo Solís, Presidente de la República para el periodo 2014-2018, acompañado de una mascarada durante su campaña electoral del 2013. Foto: Irela Fornaguera. Fuente: *Nacion.com*, 22 julio del 2013.

Anacronías y síntomas

En su obra *Ante el tiempo* (2011), Didi-Huberman comenta sobre la permanente evasión que los historiadores realizan de la *anacronía*: la acción de interpretar hechos del pasado con una mentalidad presente. Explica que los historiadores buscan herramientas eucrónicas—evidencias en el propio pasado de un objeto—que les ayuden a entender la mentalidad del pasado, para con ello interpretar el hecho pretérito que estudian. Por ejemplo, recuerda cómo a finales de 1930, el historiador francés Lucien Febvre hablaba del anacronismo como si se tratara de un pecado, sobre todo el anacronismo mental; es decir, emplear una mentalidad presente para interpretar el pasado.

Pero Didi-Huberman piensa que no se puede estudiar la historia de otra manera, pues es imposible ignorar el pasado para comprender el presente y viceversa, y que es necesario conocer el presente para entender el pasado y para formular preguntas pertinentes (2011, p. 53).

Este filósofo e historiador del arte también hace una “crítica de la crítica” sobre el anacronismo, subrayando que la historia en sí misma es un acto anacrónico de escarbar el pasado, un acto de retroceso (2011, p. 55).

Didi-Huberman plantea fehacientemente que el anacronismo siempre existe, pues en una misma época coexisten diversos tipos de mentalidades, unas más avanzadas y progresistas que otras, de manera que no podemos fiarnos de las evidencias o fuentes contemporáneas al hecho u objeto del pasado. Para el autor, el anacronismo más bien constituye un aliado para el estudioso: “El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (2011, pp. 38-39).

Al hablar de la complejidad del tiempo, lo llama “un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos” (2011, p. 39) y también utiliza la frase “el abanico del tiempo” (2011, p. 42). Considera que existe un principio funcional llamado “dinámica de la memoria”, referido a que mucho antes de que el arte tuviera una historia, las imágenes tenían, llevaban y producían memoria, un montaje de tiempos heterogéneos, lo cual es imposible de observar basándose solamente en evidencias eucrónicas (2011, p. 42). Coincidentemente,

para Zátonyi (2011), la calidad de la memoria está determinada por “la trama de lo que queda y de lo que puede arrastrar” el olvido, y que solo gracias a la dinámica del recuerdo y del olvido “podemos acercarnos a la imagen de nuestro propio contexto” (pp. 53-54).

Para expresar la fecundidad del anacronismo, como él lo llama, es necesario: “el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo” (Didi-Huberman, 2011, p. 43); es decir, se debe poder ver el presente en el pasado, como le ocurrió a él mismo, cuando la parte inferior de *Virgen de las Sombras* de Fra Angelico, se le asemejó a una obra de Jackson Pollock (2011, p. 44).

Entonces, desde el punto de vista de Didi-Huberman, solo existe la historia anacrónica, porque el saber histórico implica dialectizar los modelos de tiempo, explorar múltiples capas de memoria, entretener o destejer tiempos heterogéneos, de manera que la palabra anacronismo no le parece suficiente: “no designa eventualmente más que una vertiente de su oscilación” (2011, pp. 62-63). Por ello, prefiere argumentar que solo hay historia de los *síntomas*, concepto que denota dos paradojas: una visual y otra temporal.

- El síntoma conforma una paradoja visual cuando se habla de un “síntoma-imagen”, es decir, una imagen que interrumpe el curso normal de una representación.

- La paradoja temporal o “síntoma-tiempo” es un hecho anacrónico; o sea, que aparece a destiempo, y que también es recurrente, implicando duraciones o ritmos múltiples, tiempos heterogéneos o memorias entrelazadas.

En el caso de las mascaradas y cimarronas costarricenses, podríamos interpretar que la inserción de payasos representativos a nuevos personajes pertenecientes a otras latitudes, es una forma de paradoja visual encarnada en un síntoma-imagen. De la misma manera, estas figuras aparentemente interruptoras de lo visual, pueden también interpretarse como paradojas temporales o síntomas-tiempo, pues el carácter arcaico de unos personajes e innovador de

otros ²⁸, es un desafío para el presente, es un elemento que aparece a “destiempo”.

Los personajes antiguos ya no tienen vigencia en la cultura actual, pero se conservan causando una anacronía, y de la misma forma, los personajes cómicos o caricaturescos tomados de programas actuales de la industria televisiva exógena moderna (Mr. Bean, La Máscara, el Wasón, el Chavo del 8, entre otros) generan reacciones negativas por parte de miembros de la sociedad que lo interpretan como una interrupción de la práctica tradicional (de nuevo, anacronía) de este hecho cultural. Por ejemplo, y como ya se comentó, en un popular programa televisivo costarricense, un conocido investigador de la cultura popular recomendó a los mascareros (y a cualquier otra persona involucrada en la contratación y organización de festividades populares donde se usan mascaradas) “limpiar un poco el repertorio de personajes”, agregando: “No hay ninguna necesidad de meter personajes de televisión (...) Lo importante es rescatar los modelos tradicionales de la mascarada costarricense que son muchísimos, muy ricos y vale la pena perpetuarlos y conocerlos”²⁹. El mismo fenómeno anacrónico ocurre, como ya se explicó antes, con el repertorio e instrumentación de la cimarrona, y con las formas de aprendizaje y la técnica de ejecución de sus músicos.

De esta forma, así como Didi-Huberman vio en la abstracción un elemento que conectó a Pollock y a Fra Angelico, en un desplazamiento desde el presente hacia el pasado, así también pudimos comprender que posiblemente el papel que desempeñan los nuevos personajes, músicas, instrumentos, técnicas y formas de aprendizaje y ejecución de la mascarada y la cimarrona actual es el mismo que ejercían los personajes y repertorio percibidos como innovadores en épocas anteriores, este es, el de almacenar y atesorar entidades culturales con alta significación para la sociedad del momento. En ambos casos, es el carácter anacrónico, o sea, su desajuste con el tiempo correspondiente, lo que aporta

²⁸ Esto solo en apariencia, pues como se explicó en el segundo capítulo, este rasgo es una continuidad, un proceso natural que se observa en manifestaciones anteriores de la práctica.

²⁹ Entrevista televisiva, 31 de octubre, 2014. Cabe recordar la discusión alrededor del concepto de “lo popular”, llevada a cabo en la sección introductoria. Lo popular, en muchas ocasiones, puede ser eco de lo hegemónico, sobre todo cuando este último le ofrece algún beneficio.

información sobre su significado. Cada era recoge una tajada espacial, la acumula, la estiba, y cada capa destila en un sedimento cultural que mantiene su identidad al mismo tiempo que coexiste con otros más antiguos.

1.4. Estratos espacio-temporales traslapados

Zátonyi declara que en el arte, las herencias “representan un papel formador, estructurante, que al usarlas, al valerse de ellas, en lugar de gastarse, se enriquecen”, de manera que “saber sobre los tiempos que han moldeado la herencia es dar valor a la misma” (2011, p. 49). Asimismo, en su análisis de las relaciones espacio-temporales en la novela, Bajtín explica la permanente superposición de los diferentes cronotopos, que en lugar de ser sustituidos por otros nuevos, se acumulaban dejando rastros en la literatura. Esta idea de imágenes, tiempos y espacios aglutinados, también es rescatada por Didi-Huberman, cuando explica: “es necesario comprender que *en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran*, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros” (2011, p. 66).

Las mascaradas y cimarronas costarricenses no dejan en desuso formas viejas para adoptar otras nuevas; al contrario, los elementos representativos de los diferentes espacios y tiempos conviven como si se tratara de estratos significativos traslapados. Bajtín reconocía como característica común de la cultura popular carnavalesca la “alternancia (o la sucesión) de formas (o de imágenes) totalmente diferentes, que no se parecen una a la otra, y que forman parte del mismo fenómeno” (1989, p. 266). Por eso conviven gigantes y enanos (o reyes y plebeyos) con figuras mitológicas, con personajes pueblerinos importantes para la organización de la República, y ahora también con los políticos de turno, los futbolistas descollantes y los periodistas más polémicos, entre otras figuras de la sociedad actual y de la industria cultural internacional.

Los conceptos de heterotopía, heterocronía, cronotopo, anacronía y síntoma delineados atrás en cuanto a la coexistencia de varios espacios en un solo sitio y de varios tiempos en un solo momento ofrecen un marco para penetrar

la riqueza simbólica de complejas relaciones espacio-temporales ofrecidas por las mascaradas y cimarronas, y su función en el presente; y en su calidad de síntoma, nos permiten comprender su cometido en el pasado. A manera de síntesis, es posible interpretar los distintos personajes retratados en las mascaradas dependiendo del universo espacio-temporal del cual provienen (diagrama 2).

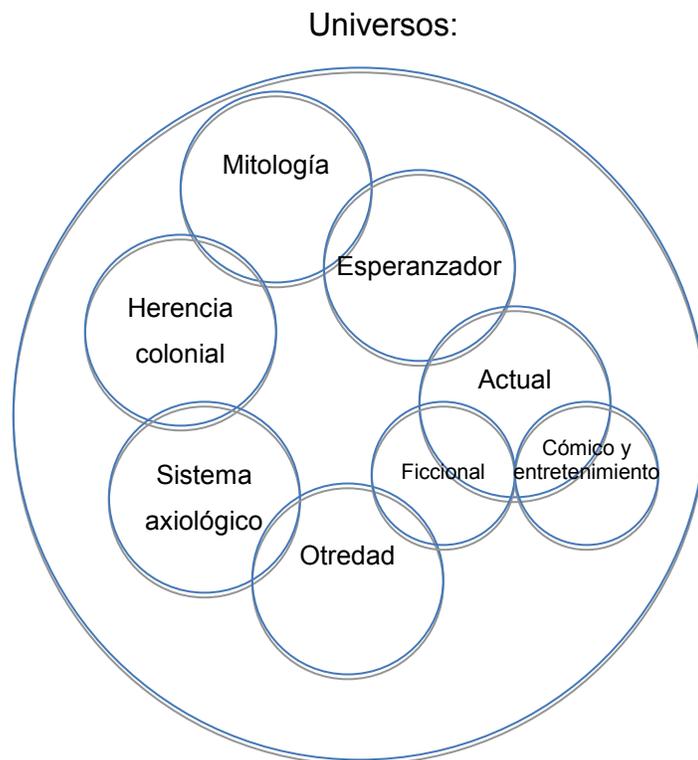


Diagrama 2. Combinación de universos espacio-temporales metaforizados en las mascaradas y cimarronas costarricenses.

En este sentido, advertimos la presencia de un universo mitológico, tanto regional (la Cegua, la Ñata o Calavera y el Pisuicas o Diablo), como global (la Bruja, el Brujo, los duendes y monstruos provenientes de cuentos y caricaturas extranjeras, que ingresan a nuestra cultura por medio de los cuentos de hadas, el cine y la televisión).

En segundo lugar, percibimos un universo de herencias coloniales, delineado por el Gigante o la Giganta y los enanos, que como ya se explicó, se originan de los nobles y personajes populares de la mascarada europea.

En tercer lugar, notamos un universo axiológico que exterioriza valores sociales y normativos a través del Policía y el Cura del pueblo.

Un cuarto universo lo constituye el de la otredad, dentro del cual sobresalen el Loco, Tonto o Bocatorcida del pueblo, el Rasta, el Negro, y el Travesti, entre otros que contraponen el sentir popular de lo que “somos”.

El quinto universo es de lo actual; tanto lo que está “en boga” en el nivel local, según los eventos culturales que se van desarrollando en la sociedad, como por ejemplo, las “imaginaciones”, que luego se identifican con miembros de la comunidad, o personalidades locales como el entrenador Hernán Medford, y el humorista costarricense Carlos Ramos, conocido como “El Porcionzón”. También han sido incorporadas figuras del principal canal de televisión nacional, Ignacio Santos y Pilar Cisneros. Ambos son ampliamente conocidos, sobre todo la última, quien probablemente es tan querida como impugnada por sus polémicos reclamos sobre manejos dudosos o irresponsables de fondos o bienes del Estado, o en algún otro ámbito nacional. También se observa la incorporación de mascaradas representativas de ex-presidentes y vicepresidentes (Óscar Arias, Abel Pacheco, Laura Chinchilla, Rodrigo Aras), y del presidente actual en el momento de la elaboración de este trabajo (Luis Guillermo Solís).

Pero lo actual también se observa en referencia a la cultura de masas, por un lado, tenemos lo actual ficcional, como por ejemplo, Frankenstein, Pinocho, el payaso Krusty (de Los Simpsons) y La Máscara (personaje interpretado por Jim Carrey); y por otra parte, lo actual cómico y del entretenimiento, personificado en Mr. Bean, el Chavo del 8, el Chapulín Colorado, Michael Jackson y Ronaldiño, etc.

Por último, reconocemos un universo de lo promisorio, cuando las mascaradas y cimarronas acompañan a las comitivas de los candidatos presidenciales, transmitiendo la idea de esperanza en un mundo mejor.

Para terminar este apartado, discrepamos con Foucault cuando opina que las ferias populares no se orientan a la acumulación del tiempo, sino que más bien tienen un carácter sincrónico (1986, p. 26)³⁰. Por el contrario, en el caso de

³⁰ “Opposite these heterotopias that are linked to the accumulation of time, there are those linked,

las mascaradas y cimarronas, vemos que el contexto festivo, y precisamente su carácter carnavalesco es lo que permite el acceso a imágenes heterotópicas y heterocrónicas del pasado, simbolizando una clara acumulación y superposición de tiempos y espacios.

on the contrary, to time in its most fleeting, transitory, precarious aspect, to time in the mode of the festival. These heterotopias are not oriented toward the eternal, they are rather absolutely temporal [chroniques]" (Foucault, 1984, p. 26). [En oposición a esas heterotopías, las cuales están vinculadas a la acumulación del tiempo, hay otras que por el contrario, se relacionan con el tiempo en su aspecto más fugaz, transitorio e inestable, el modo del festival. Esas heterotopías no están orientadas hacia lo eterno, sino más bien, hacia lo temporal (crónicas)]. Traducción de la investigadora.

2. El tiempo y el espacio de las mascaradas y cimarronas desde la teoría contemporánea de la metáfora

2.1. Nociones pertinentes

Al discurrir sobre la metáfora debemos hacer a un lado su definición dentro del campo de la retórica, que la entiende como un tropo para comunicar un “sentido figurado” o “no literal”. Durante mucho tiempo las teorías clásicas del lenguaje comprendieron y aceptaron incondicionalmente la metáfora como “una expresión lingüística innovadora o poética empleada fuera de su significado usual convencional para expresar un concepto «similar»” (Lakoff, 1993, p. 202); es decir, como un asunto exclusivamente del lenguaje, un recurso poético (y no del pensamiento), como si las expresiones metafóricas no formaran parte del lenguaje cotidiano.

Por el contrario, Lakoff y Johnson (2003) pusieron en evidencia la naturaleza metafórica de nuestro sistema conceptual, es decir, de la forma como pensamos y actuamos, y con ello configuraron la teoría contemporánea de la metáfora.

La historia de la filosofía occidental es, en su mayoría, un largo desarrollo de negación objetivista de la metáfora, rara vez reconocida por aseveraciones serias de la persistencia de la metáfora en el pensamiento (...) Son las metáforas las que hacen posible que las teorías tengan sentido en nuestra experiencia. *Todas* las teorías se basan en metáforas porque todos nuestros conceptos abstractos están definidos metafóricamente (Johnson, 2008, p. 39 y p. 51).

En este sentido, Johnson propone investigar las metáforas, desentrañar cómo funcionan, de dónde surgen, analizar tanto las nuestras como las que subyacen a otras culturas y filosofías, y elaborarlas con creatividad, construyendo nuevos sistemas filosóficos que nos sirvan para encarar “los problemas que enfrentamos en nuestra vida cotidiana” (2008, p. 51).

Él y Lakoff (2003) explican que como por lo general pensamos y actuamos automáticamente, no somos conscientes de nuestro sistema conceptual; entonces, para poder conocer dicho sistema, es necesario estudiar uno de sus componentes: el lenguaje. Así, basándose en información lingüística, identifican

metáforas que estructuran nuestra forma de percibir el mundo, pensar y hacer cosas (p. 12).

Para ambos teóricos, metáfora es el acto de “comprender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (p. 13). Como lingüista y científico cognitivista, Lakoff redefine el concepto como un “mapeo” similar entre dominios conceptuales distintos (1993, p. 203), de manera que las metáforas son, no una forma de lenguaje, sino un proceso del pensamiento humano, son la forma como nos forjamos conceptos sobre un dominio mental usando los términos de otro dominio. Por ende, conceptos abstractos y a la vez cotidianos como tiempo, estado, cambio, causa y propósito también constituyen metáforas.

Lakoff (1993) arguye que el estudio de las metáforas literarias—el tropo retórico—es más bien una extensión del estudio de las metáforas cotidianas, y que estas últimas están caracterizadas por un rico sistema con cientos de mapeos de dominios cruzados. Resumiendo, dicho autor subraya la diferencia entre los dos usos actuales del término: por un lado, una “expresión metafórica” es sinónimo de una expresión de la lengua (uso que la teoría clásica daba al término); por otra parte, tenemos el concepto de metáfora de la teoría contemporánea, que la entiende como “un mapeo de dominios cruzados en el sistema conceptual” del pensamiento humano (Lakoff, 1993, p. 203), un proceso de pensamiento con el que se entiende “x” como “y” (Lakoff y Johnson, 2003, p. 13), un “esquema fundamental mediante el cual las personas conceptualizan el mundo y sus propias actividades” (Gibbs, 2008, p. 3). Este significado contemporáneo de “metáfora” es que hemos adoptado como herramienta de análisis de las mascaradas y cimarronas costarricenses.

Pero antes, y siguiendo el pensamiento de Lakoff, es necesario derribar una serie de falsas presuposiciones de la teoría tradicional de la metáfora, que diferenciaba enfáticamente entre dos tipos de lenguaje: el literal y el figurativo. Al contrario, la teoría contemporánea descubrió una gran cantidad de metáforas conceptuales cotidianas y convencionales que tornaron imposible continuar con esa escisión. A pesar de lo anterior, la teoría contemporánea acepta que algunos conceptos no son metafóricos, sobre todo los referidos a experiencias o fenómenos físicos como por ejemplo, al decir “el globo se fue para arriba” o “el

gato está encima de la mesa”, pero cuando se trata de conceptos abstractos o emociones, el pensamiento metafórico es predominante (1993, p. 205).

Al evaluar los avances del estudio de la metáfora con respecto a sus concepciones tradicionales anteriores, Gibbs (2008) aduce que, en primer lugar, afortunadamente ya se han abandonado las especulaciones a partir de análisis de ejemplos lingüísticos, por lo que ahora hay más interés en ver cómo el contexto moldea el uso y la comprensión de la metáfora.

En segundo lugar, la teoría actual entiende la metáfora como parte de un sistema complejo de la cognición humana y de las prácticas comunicativas. O sea, constituye un producto natural de la mente humana y por eso se relaciona con una variedad de otras formas lingüísticas y actividades cognitivas.

En tercer término, mientras antes el interés estaba en comprender cómo las personas entendían el lenguaje metafórico y se pensaba que este último era una especie de talento de ciertos artistas, ahora se cree que las metáforas provienen no solo de nuestros cerebros, sino de nuestros cuerpos y de la cultura. En lugar de concentrarse solo en el cerebro y el lenguaje, ahora existe un interés expandido en la cultura, el gesto, las artes y la música.

También, el creciente interés por el estudio de la metáfora por parte de muchas disciplinas demuestra que prácticamente cualquier área epistemológica puede contribuir con el entendimiento de la función y el significado de la metáfora, y se ha convertido en una inquietud inter y multidisciplinar.

Esa misma naturaleza interdisciplinaria evidencia la complejidad de maneras en que la metáfora surge en interacción con cerebros, cuerpos, lenguajes y culturas. Al ser un fenómeno ubicuo, resulta difícil aprehender su uso y origen, pues por ejemplo, algunos estudios sobre lenguaje metafórico en contexto revelan la presencia simultánea de fuerzas neuronales, lingüísticas, psicológicas y culturales. Aún así, Gibbs opina que las aproximaciones basadas en conexiones metafóricas entre la lengua, la mente y la cultura son el mejor acercamiento al tema.

Por último, dicho autor comenta que los estudios sobre el tema presentan el problema de lo que él llama “la paradoja de la metáfora”; esto es, que mientras la metáfora es creativa, novedosa, cultural y nos permite trascender lo mundano,

también está arraigada a patrones persistentes de experiencias corporales comunes a todas las personas. Algunos estudiosos no aceptan la conexión entre la metáfora y el cuerpo, mientras otros proponen que el pensamiento metafórico está basado tanto en lo conceptual como en lo corporal, y por ende, puede manifestarse en formas verbales y no verbales.

Para lograr imaginar a qué se refieren los autores cuando definen la metáfora como un mapeo entre dominios, Lakoff echa mano a la Teoría Neuronal del Lenguaje (NTL). En primer lugar, es necesario comprender que el acto de pensar es un proceso físico, puesto que lo hacemos con nuestro cerebro. A su vez, el razonamiento es una activación física de grupos de neuronas, y la actividad neuronal es un flujo de iones a través de sinapsis; es decir, de las conexiones entre las terminales de los axones y las dendritas de las neuronas adyacentes, con lo cual ocurre la transferencia de energía (información), (ilustración 1).

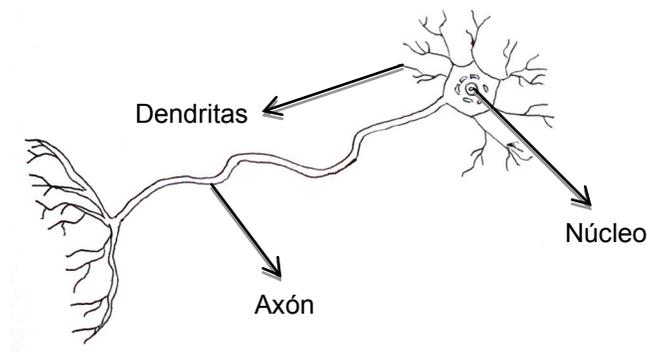


Ilustración 1. Partes de una neurona. Dibujo: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Muchas de las neuronas que se encienden cuando nos movemos, cuando vemos o escuchamos algo, también se encienden cuando imaginamos, recordamos o soñamos que nos estamos moviendo, o que estamos viendo o escuchando algo (Lakoff, 2008, p. 19). Estas neuronas se conocen como neuronas espejo. Se activan tanto cuando ejecutamos una acción, como cuando vemos a otro ejecutarla.

El hallazgo de este tipo de neuronas ha demostrado que nuestra comprensión de los conceptos físicos del mundo es en realidad una simulación

mental de la acción física relacionada con dicho concepto, como por ejemplo, con la noción de “agarrar”.

Cuando pensamos en “agarrar”, activamos un nódulo de neuronas que simulan esa acción. Tales nódulos capaces de activar una simulación mental se llaman nódulos significativos. Cuando uno o más nódulos significativos se activan, provocan que otro nódulo significativo se active también. Este proceso se conoce como inferencia. En resumen, lo que ocurre durante la inferencia es que una situación (antecedente) activa una conexión de nódulos significativos en un circuito neuronal. Como consecuencia, se activa otro u otros nódulos significativos.

Existen procesos de inhibición y de activación extendida que determinan los significados que la activación de las neuronas pueden conllevar. Por ejemplo, en algunos casos, cuando hay dos significados disponibles, pero no pueden coexistir porque causarían una contradicción, entonces el cerebro realiza un proceso de inhibición mutua; es decir, los grupos neuronales conectados se inhiben uno al otro. Cuando uno se activa, el otro queda desactivado y viceversa. Digamos que A y B son circuitos que se inhiben mutuamente, de modo que si A se enciende, B no puede hacerlo y viceversa. Esto ocurre en circuitos de alto nivel como por ejemplo, la visión de mundo, que nos permite encontrar sentido a una variedad de experiencias, por ejemplo a las ideas políticas de socialismo comunista y capitalismo salvaje. Podemos ver el mundo usando una de las dos, pero ambas no pueden conciliarse.

En el caso de los procesos de activación extendida, estos permiten que dos grupos neuronales se enciendan al mismo tiempo, que su activación se prolongue a lo largo de los enlaces de su red y así lleguen a conectarse. Este es un proceso común en el aprendizaje: la activación extendida refuerza las sinapsis, se crea un vínculo entre los dos grupos neuronales, y cuanto más se activen, más se reforzará dicha conexión.

Tal vez el lector se pregunte qué tiene que ver la activación de grupos neuronales con las mascaradas y cimarronas costarricenses, o tal vez quiera eludir la lectura de este apartado dada su engorrosa redacción cargada de tecnicismos. No obstante, esta sección no es fortuita. La metáfora no es un aleteo

inspiracional de nuestra musa. O tal vez sí lo es, pero en este caso, nuestra musa no es otra cosa sino un mecanismo enraizado a nuestro cuerpo, a nuestra compleja estructura cerebral, y los intercambios energéticos que fluyen a lo largo de las sinapsis.

Es imprescindible, entonces comprender qué es un mapa en los términos de Lakoff (2008), quien lo describe como un sistema de circuitos tal, que cuando un conglomerado de neuronas se activa en una parte de nuestro cerebro, como por ejemplo, las neuronas de la retina, esto activa el mismo conglomerado pero en otra parte, como por ejemplo, en la corteza visual.

El autor explica que durante los procesos de aprendizaje, estructuramos gran parte del dominio abstracto gracias a proyecciones fijas de nuestro dominio corporal. En el pensamiento metafórico, procesamos palabras de un dominio (fuente) en el contexto de un tema de otro dominio (meta), y las conexiones fijas producen la co-activación de ambos dominios. Ocurre una proyección de inferencias desde el dominio fuente al meta mediante un mapa pre-establecido (Lakoff, 2008, p. 28).

Las proyecciones son ayudadas por las asociaciones neuronales. Cuando dos entidades conceptuales o perceptuales que son computadas en dos lugares distintos del cerebro (como forma y color), se nos presentan como una sola (como cuando imaginamos un cuadrado azul), ocurre una asociación neuronal.

Cada parte de nuestro cuerpo está conectado topográficamente a grupos neuronales específicos de la corteza motora primaria (ilustración 2). A su vez, cada grupo neuronal de nuestra corteza motora primaria puede ejecutar solo una acción simple, de manera que para realizar una acción compleja, como agarrar una botella, las acciones de nuestra corteza motora primaria son secuenciadas y coreografiadas.

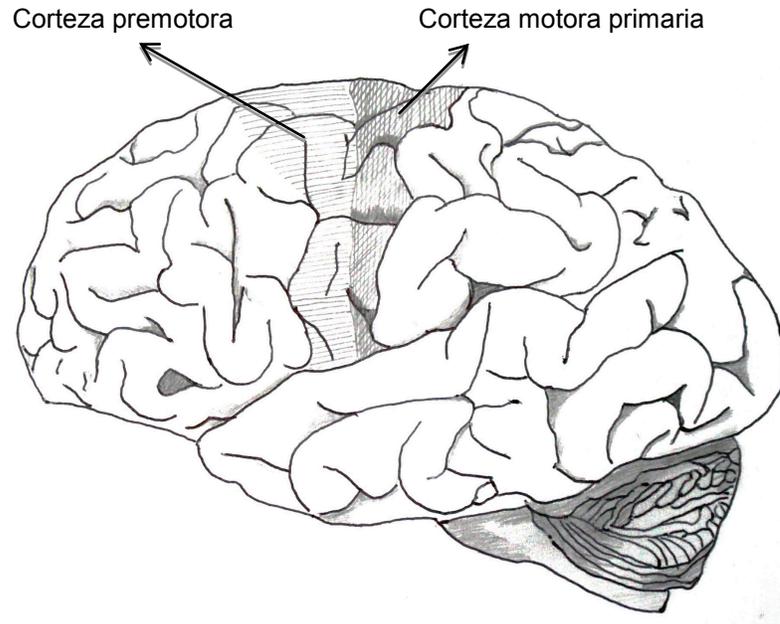


Ilustración 2. Corteza motora primaria y corteza premotora.
Dibujo: Lilliana Alicia Chacón Solís

La coreografía se da en la corteza premotora, pues ahí es donde se encienden los circuitos neuronales de los patrones secuenciales, y la corteza premotora los va aprendiendo. A medida que las neuronas de la corteza premotora se encienden, como están conectadas a la corteza motora primaria, entonces las neuronas correctas de esta última se encienden, y en consecuencia se muevan los músculos del cuerpo que están conectados a ellas.

Cuando ocurren asociaciones, el sistema de circuitos de la corteza premotora, junto con las asociaciones y con el sistema de circuitos de la corteza motora primaria actúan como si se tratara de un solo circuito simple.

Cada neurona se enciende asimétricamente con el flujo de iones desde el cuerpo de la célula hasta el axón, y de ahí se extiende. Las neuronas tienen diferentes capacidades de activación, dependiendo de los receptores de las sinapsis que regulan el flujo de iones. Las neuronas que se encienden más, tienden a desarrollar más capacidad de activarse. Aquellas involucradas en el funcionamiento corporal físico tienden a gozar más de ese beneficio que otras. Por esto, los mapas metafóricos aprendidos son asimétricos y sus dominios fuente son predominantemente físicos (aunque algunos tienen dominios fuente de tipo social).

Para facilitar el enunciado de las metáforas, Lakoff y Johnson (2003) idearon la estrategia de nombrar el mapeo con la siguiente fórmula: “DOMINIO META” ES “DOMINIO FUENTE” (usando versalitas), y recolectaron un rico y variado conjunto de expresiones lingüísticas en el idioma inglés para demostrar el pensamiento metafórico reflejado en la lengua. Muchas de las metáforas subyacentes a esas expresiones tienen su forma correspondiente en castellano (y posiblemente también en otros idiomas).

Uno de sus ejemplos más ilustrativos es el de la metáfora EL AMOR ES UNA TRAVESÍA, con base en la cual existen expresiones como “estamos atascados”, “la relación no va a ningún lado”, “estamos girando en círculos” y “decidimos tomar caminos diferentes”, entre otras.

En la tabla 2 hemos acomodado del lado izquierdo las categorías que corresponderían al dominio fuente, el viaje o travesía, y del lado izquierdo, las del dominio meta, el amor. La flecha → indica la correspondencia entre uno y otro, pero también, la activación de ambos dominios en el nivel neuronal.

Tabla 2: Mapeo de la metáfora EL AMOR ES UNA TRAVESÍA		
Metáfora: EL AMOR ES UNA TRAVESÍA		
Mapeo:		
Dominio fuente: Travesía		Dominio meta: Amor
Viajeros	→	Amantes
Destino	→	Objetivos comunes
Obstáculos	→	Dificultades
Relación	→	Vehículo

Fuente: Elaboración propia según Lakoff (1993).

Según Lakoff (2008), existe un tipo primordial de metáforas llamadas primarias, aquellas que todos aprenderíamos de la misma forma como consecuencia de que todos poseemos un cuerpo más o menos similar, vivimos en un ambiente más o menos parecido y poseemos una experiencia del mundo más o menos semejante. Las metáforas primarias serían una forma natural en la que los seres humanos conectaríamos dominios. Es decir, que la mera vivencia de la cotidianidad activa nuestro cerebro y de ello surgen mapeos metafóricos primarios que aprendemos alrededor del mundo sin darnos cuenta. Por el

principio del mejor acople (*best fit*), los diferentes marcos culturales se combinan con esas metáforas primarias y producen diferentes sistemas metafóricos.

Por ejemplo, y como se puede apreciar en la tabla 3, las metáforas primarias que sientan la base de EL AMOR ES UNA TRAVESÍA serían:

Tabla 3. Metáforas primarias de EL AMOR ES UNA TRAVESÍA.
UNA RELACIÓN ES UN CONTENEDOR (región espacial delimitada): personas estrechamente relacionadas viven, trabajan o pasan tiempos juntas en el mismo lugar.
LA INTIMIDAD ES CERCANÍA: con quien se tiene más intimidad es con quien pasamos más tiempo físicamente cerca.
LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS: hay una correlación entre lograr un propósito y llegar a un destino.
LAS DIFICULTADES SON IMPEDIMENTOS DEL MOVIMIENTO.

La preponderancia de nuestro sistema de metáforas primarias la adquirimos en la niñez, y nuestras experiencias en esa etapa influyen directamente el sistema de metáforas primarias que aprendemos. Por ejemplo, como nuestra primera experiencia institucional es nuestra familia, adoptamos la metáfora de que LAS INSTITUCIONES DE GOBIERNO SON FAMILIAS. Como nuestros padres nos educan manipulando sus cuerpos al darnos instrucciones, entonces aprendemos que las instrucciones verbales son una fuerza y entonces, LA FUERZA DEL ACTO DEL HABLA ES FUERZA FÍSICA. De la misma forma, al crecer, observamos cómo el dominio de las luchas se especializa y expande al de las guerras y conflictos internacionales, de manera que LAS DISCUSIONES SON LUCHAS.

Existen algunas metáforas cuyos dominios fuente son más físicos que culturales, como por ejemplo: MÁS ES ARRIBA, CARIÑO ES CALOR e INTIMIDAD ES CERCANÍA.

En cada una de estas metáforas, en el cerebro humano están activándose dos áreas neuronales o dominios al mismo tiempo. Esta activación a su vez forma circuitos que conectan ambas áreas, y opera una correlación en la experiencia (Lakoff, 2008, p. 27). Por eso Lakoff y Johnson insisten en que las metáforas modelan nuestra experiencia del mundo (2003, p. 12).

Recordemos que Lakoff (1993) subraya la distinción en la terminología. La “metáfora” es el mapeo, la correspondencia ontológica de las entidades de uno a otro dominio. Por “expresiones metafóricas” entenderemos las formas del lenguaje que usamos para denotar la “metáfora”, y pueden ser muchas y variadas. Entonces, por un lado tenemos el lenguaje y por otro lado, cierta lógica o patrones de inferencia.

A partir de ejemplos como el de la metáfora sobre el amor como viaje o travesía, la cual desencadena expresiones como “la relación está estancada”, “hay que hacer un alto en el camino”, entre otras, el autor descubre principios generales que rigen la forma como usamos esas expresiones sobre “viaje” o “travesía” para referirnos al amor, y observa que dichas generalizaciones no son parte de ninguna gramática, sino de un sistema conceptual subyacente al lenguaje que entiende el dominio del amor **como si fuera** el dominio de un viaje. El autor enuncia dicho principio de la siguiente forma:

Los amantes son viajeros que viajan juntos en una travesía, y sus objetivos comunes de vida son los destinos a los que deben llegar. La relación es el vehículo, y les permite perseguir juntos esos objetivos comunes. La relación cumple su propósito mientras les permita progresar en el alcance de esos objetivos. El viaje no es fácil. Hay obstáculos y lugares (encrucijadas) donde se debe decidir a cuál dirección dirigirse y si se debe continuar viajando juntos (1993, p. 206).

El dominio fuente es el del viaje, mientras que el dominio meta es el del amor. La metáfora es un mapeo realizado desde el primero al segundo, y hay entidades que ontológicamente se corresponden de uno al otro, como por ejemplo, amantes – viajeros, objetivos comunes – destino, obstáculos – dificultades, relación – vehículo, etc. Entonces, la metáfora no está en aseverar que el amor es un viaje; la metáfora está en el conjunto de correspondencias conceptuales u ontológicas entre el dominio del amor y el del viaje.

Otros ejemplos ofrecidos por Lakoff (2008) son: UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, por lo cual existen expresiones como “atacó todos mis puntos débiles”, “dio en el blanco”, “lo que dijo me mató”, “derrumbó mis argumentos”, “nunca le puedo ganar”, “con esa estrategia te van a hacer trizas”, etc.; y también la metáfora EL TIEMPO ES ORO, o EL TIEMPO ES DINERO, según la cual usamos expresiones como “desperdiciar el tiempo”, “ahorrar tiempo”, “no tener tiempo”,

“invertir el tiempo”, “se me acaba el tiempo”, “dedicar tiempo”, “gracias por su tiempo”. Los salarios dependen del tiempo trabajado, por ejemplo; o los minutos de teléfono cuestan, etc. Estas nociones no existían antes en la humanidad, sino que fueron producto de la sociedad industrializada de la modernidad, en la que actuamos y vivimos el tiempo como si se tratara de un recurso limitado.

Según Lakoff y Johnson, existe un tipo de metáforas, las ontológicas, que consisten en formas de entender los eventos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias. Estas metáforas surgen por la necesidad humana de imponer límites artificiales a fenómenos, y así poder hablar de ellos, categorizarlos, agruparlos, contarlos (2003, p. 26). Las metáforas ontológicas sirven el propósito de ayudarnos a hacer referencia a conceptos abstractos como la paz o el miedo, a contar los objetos del mundo, a identificar aspectos (feo, brutal, bello, etc.), a identificar causas (rabia, debilidad moral), y a establecer metas y acciones motivadoras (como encontrar la felicidad, solucionar problemas, buscar la seguridad financiera, etc.). Pero el hecho de que usemos metáforas ontológicas para entender conceptos abstractos como entidades o sustancias no nos asegura que lo comprendamos más o mejor; simplemente nos permite realizar elaboraciones sobre esos conceptos, hablar y pensar sobre ellos.

Un ejemplo de metáfora ontológica es la que nos hace pensar en espacios, campos visuales o eventos, acciones, actividades y estados, como si fuesen “contenedores”. Por ejemplo, Lakoff y Johnson explican que la territorialidad es uno de los pocos instintos humanos básicos. Tenemos la necesidad de imponer límites a los objetos para poder cuantificarlos, y por eso percibimos los espacios y nuestro propio ser como contenedores de alguna sustancia. Asimismo, entendemos nuestro campo visual como un contenedor porque lo percibimos como un espacio físico limitado dentro del cual hay sustancia(s). Igualmente, usamos metáforas ontológicas para referirnos a eventos y acciones como si fueran objetos, a actividades como si fuesen sustancias, y estados como si se tratara de contenedores (2003, p. 29).

Lakoff y Johnson (2003) hablan de otros tipos de metáforas que tienen una fuerte implicación para nuestro objeto de estudio. En primer lugar, las estructurales, conceptos estructurados metafóricamente en términos de otros que

emergen naturalmente de la cultura porque lo que subrayan corresponde estrechamente con lo que las personas experimentan colectivamente. Pero no solamente están fundamentadas en nuestra experiencia física y cultural, ellas también influyen nuestra experiencia y nuestras acciones en el mundo. Por eso, las metáforas no son universales. Puede ser que otra cultura estructure sus discusiones en forma, no de guerra, sino de danza, de manera que si alguien iniciara una discusión, seríamos incapaces de percatarnos.

Por otro lado existen las metáforas de orientación espacial, que organizan los conceptos en relación espacial con otros, como por ejemplo: arriba-abajo, al frente-detrás, encendido-apagado, profundo-superficial, central-periférico. Estas metáforas surgen gracias a nuestro cuerpo en su relación con el ambiente. Un ejemplo es: FELIZ ES ARRIBA Y TRISTE ES ABAJO.

Estas metáforas ya no son solamente culturales, sino también físicas, pues, por ejemplo, cuando estamos tristes, nuestra postura literalmente decae.

Otras expresiones metafóricas relacionadas con metáforas orientacionales de tipo arriba-abajo son:

Arriba	Abajo
consciente	Inconsciente (cuando dormimos estamos tirados en el suelo e inconscientes)
salud y vida	enfermedad y muerte
control y fuerza	subordinación
más	menos
estatus alto	estatus bajo
bueno	malo
virtud	depravación
racional	emocional

Las metáforas espaciales cumplen funciones diversas; a saber, organizan la mayoría de nuestros conceptos fundamentales; se originan de nuestra experiencia física y cultural, por lo cual las usamos para comprender el mundo; son tan esenciales que algunas metáforas no tienen otra forma de expresar una idea si no es espacialmente (incluso conceptos científicos se basan en metáforas espaciales, como por ejemplo, cuando se habla de partículas de energía “alta”) y varían en cada cultura, pues las experiencias física y cultural así lo hacen.

2.2. Metáforas espaciales en las mascaradas y cimarronas

Ahora bien, si empleamos el modelo de mapeo de dominios cruzados para analizar las metáforas subyacentes en la *performance* de las mascaradas y cimarronas costarricenses, podemos encontrar coactivaciones en varios dominios. En primer lugar, la analogía entre el ritual involucrado en la salida de payasos y la vida. Veamos de qué se trata.

Lakoff y Johnson argumentan que constantemente los seres humanos realizamos rituales, tan pequeños como la forma específica y sistemática como preparamos nuestro desayuno (rituales personales), o tan complejos como nuestras prácticas religiosas más solemnes (rituales culturales). Todo ritual constituye una práctica repetida y estructurada, algunos diseñados más detalladamente o ejecutados más conscientemente que otros, pero cada uno instituye un aspecto de nuestra experiencia en el mundo que repetimos con coherencia estructural y unificadamente. Cuando los llevamos a cabo, aportamos estructura y significado a nuestras actividades, minimizando el caos y la disparidad de nuestras acciones. Un ritual es un tipo de experiencia gestáltica:

Las metáforas con las que vivimos, sean culturales o personales, son preservadas parcialmente en el ritual. Las metáforas culturales y los valores que ellas conllevan son propagados mediante el ritual. Las formas rituales son una parte indispensable de la base experiencial de nuestros sistemas metafóricos culturales. No puede haber cultura sin ritual (Lakoff y Johnson, 2003, pp. 173-174).

Entre las categorías del dominio del rito de las salidas de payasos y el dominio de la vida pueden establecerse correspondencias ontológicas y sistemáticas que evocan ciertas metáforas primarias como las mencionadas en la tabla 3 mostrada atrás, específicamente:

- UNA RELACIÓN ES UN CONTENEDOR
- LA INTIMIDAD ES CERCANÍA
- LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS

En la tabla 4 presentamos algunas de las metáforas primarias explicadas por Lakoff y Johnson (2003) que pueden encontrarse en la *performance* de las

maskaradas y cimarronas costarricenses. En la columna derecha se proponen metáforas secundarias evocadas por cada una de las primarias.

Tabla 4: Metáforas primarias y las metáforas secundarias evocadas en las maskaradas y cimarronas costarricenses	
Metáfora primaria	Evoca...
UNA RELACIÓN ES UN CONTENEDOR	RITUAL DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS ES UN CONTENEDOR
	LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SOMOS TODOS
LA INTIMIDAD ES CERCANÍA	CONTACTO FÍSICO ES CONFIANZA.
	GOLPEAR ES ACOPLAR
	INTEGRARSE A LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS ES INTEGRARSE AL PUEBLO
	AQUÍ ES NOSOTROS y ALLÁ ES LOS OTROS.
LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS	EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON LA VIDA
	EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON EL TRANSCURRIR DEL TIEMPO
	LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON CUERPOS EN MOVIMIENTO
	PAUSAR ES GALARDONAR
FELIZ ES ARRIBA	SALTAR/BAILAR ES ESTAR FELIZ

A continuación, explicaremos cada una de ellas. Hemos hablado antes de las ideas de “entrar” y “salir” en relación con las dinámicas de participación en las maskaradas y cimarronas. También hemos comentado sobre la metáfora primaria UNA RELACIÓN ES UN CONTENEDOR, cuando personas estrechamente relacionadas viven, trabajan o pasan tiempos juntas en el mismo lugar o región espacial delimitada. Entonces, se sugieren dos metáforas relacionadas con las salidas de payasos:

- EL RITUAL DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS ES UN CONTENEDOR: Frases o expresiones como “meterse a / salirse de” una maskarada” y “salida de payasos” evidencian la existencia de una metáfora en la que una palabra o frase (manifestación lingüística) es análoga a un concepto espacial. El contenedor es el ritual; el espacio delimitado es la plaza, calle, campo ferial o atrio de iglesia. Ingresar al contenedor es “meterse” al espacio ritual de los mantudos.
- LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SOMOS TODOS: Una actividad participativa (manifestación corporeizada no verbal) es análoga a un concepto de unidad material y social.

Una segunda metáfora primaria que opera en las mascaradas y cimarronas es LA INTIMIDAD ES CERCANÍA. Se refiere a que sentimos mayor intimidad o confianza con aquellos con quienes pasamos más tiempo físicamente cerca, y viceversa: cuando pasamos más tiempo junto a algunas personas, ganamos confianza en ellas.

A raíz de esta metáfora, pueden interpretarse las siguientes tres:

- CONTACTO FÍSICO ES CONFIANZA, donde formar parte de un mismo grupo entra en analogía con tocarse, hablarse, chiflarse, bailar juntos, golpearse, perseguirse, darse burlas, etc.
- GOLPEAR ES ACOPLAR, entendiendo el significado del verbo “acoplar” como sinónimo de unirse o de hacer algo coordinadamente, entonces tenemos un gesto (manifestación corporeizada no verbal) análogo a un concepto de unidad material y social.
- INTEGRARSE A LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS ES INTEGRARSE AL PUEBLO, pues las formas de integración pueden ser desde acompañar el desfile hasta atreverse a bailar o jugar con los payasos. He aquí una actividad física (manifestación corporeizada no verbal) análoga a un valor social.
- AQUÍ ES NOSOTROS y ALLÁ ES LOS OTROS, una metáfora de orientación espacial centro-periferia. El centro, aquí, se identifica con lo socialmente cercano, similar y conocido (nosotros), y lo periférico, allá, con lo socialmente lejano, diferente y desconocido (los otros).

La tercera metáfora primaria observada es la de que LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS. Día tras día existe una correlación entre lograr un propósito y llegar a un destino. Esto nos hace pensar en el desenvolvimiento de nuestro propio devenir, y en el transitar de las mascaradas y cimarronas a lo largo del pueblo como un recorrido con propósitos existenciales. Esto a su vez trae a colación otra metáfora: EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON LA VIDA, donde una actividad física (manifestación corporeizada no verbal) es análoga a un concepto existencial (imágenes 86 y 87). La riqueza de esta última obliga su análisis detenido. En la tabla 5 presentamos su mapeo.



Imágenes 86 y 87. Mascarada y cimarrona Espíritu Tico desfilando por la calle de San Antonio de Escazú para convocar a los vecinos a la bienvenida del padre Rashid Vargas Umaña a la parroquia del pueblo. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

Tabla 5: Mapeo metafórico de LA SALIDA DE PAYASOS ES LA VIDA	
Metáfora: LA SALIDA DE PAYASOS ES LA VIDA	
Mapeo:	
Dominio fuente: La vida	Dominio meta: La salida de payasos
Nacimiento☐	→ Diana de la cimarrona, las “llamadas” musicales, congregación de la gente
Nuestro grupo social, familia, amigos	→ Vecinos de la comunidad participantes
Nuestro espacio, pueblo	→ Zona delimitada por el recorrido
Interacción social	→ Golpes, persecuciones, baile
El tiempo	→ El desplazamiento del grupo
Crecer, evolucionar, cambiar de estado	→ Moverse de un lugar a otro
Obstáculos	→ Cuestas arriba, miedos existenciales, dificultades que enfrentan los individuos y la comunidad
Satisfacciones	→ Risa, disfrute, juego
Metas, propósitos	→ Los destinos (parque central o iglesia)
Personas influyentes del grupo	→ Dedicados
Fortalecimiento de cohesión	→ Participación en el evento
Muerte	→ Disgregación, cada quien a su casa (y a sus problemas)

Fuente: Elaboración propia.

La metáfora EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON LA VIDA está reforzada por la relación entre los cronotopos del camino y del encuentro y la analogía con “el camino de la vida” (Bajtín, 1989, p. 273), pues en el trayecto del desfile, como punto espacial, se intersectan las sendas de individuos de diferentes estratos sociales, religiones, nacionalidades, edades, etc.

Otras metáforas espaciales evocadas son:

- LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON CUERPOS EN MOVIMIENTO, donde algunas palabras o frases (manifestaciones lingüísticas) son análogas a un concepto de desplazamiento espacial; por ejemplo: “ya pasaron los payasos”, ya “pasó la cimarrona”, “ahí van los payasos”, “ahí va la cimarrona”.
- LA MÚSICA ES UN VEHÍCULO EN MOVIMIENTO, donde las frases (manifestaciones lingüísticas) “guindarse” y “jalar la pieza”, comúnmente empleadas por los músicos de la cimarrona para referirse a acciones musicales, son análogas a

acciones corporales (manifestaciones corporeizadas no verbales) en relación con un objeto que sigue una trayectoria.

- PAUSAR ES GALARDONAR, referido a cuando las mascaradas y cimarronas se detienen en las casas de los Dedicados, esas personas que de antemano prestan sus casas para que la comitiva descansa, tome un refrigerio y luego siga su marcha, pero que de cierta manera ese papel se convierte en un símbolo distintivo con respecto a los otros miembros de la comunidad, gracias a su importante aporte para el desarrollo de la fiesta. De nuevo, una actividad física (manifestación corporeizada no verbal) es análoga a un desplazamiento espacial y a un comportamiento o valor social.

- EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON EL TRANSCURRIR DEL TIEMPO, donde una actividad física de desplazamiento espacial (manifestación corporeizada no verbal) es análoga a un concepto de desplazamiento temporal, lo cual será profundizado en la siguiente sección.

Una última metáfora primaria de tipo espacial es FELIZ ES ARRIBA. En el baile, juego o salto de los payasos y demás vecinos participantes, vemos la enacción de otra metáfora: SALTAR/BAILAR ES ESTAR FELIZ. Una actividad física de orientación espacial ascendente (manifestación corporeizada no verbal) es análoga a un estado de ánimo positivo.

2.3. Metáforas temporales en las mascaradas y cimarronas

Al analizar fenomenológicamente el movimiento corporal y la percepción de los objetos en movimiento, Johnson (2007) recurre a algunos estudios para explicar que antes de comprender el “antes”, el “ahora” y el “después”, los seres humanos sentimos el flujo de eventos que construyen los contornos de nuestra experiencia vital; contornos sugeridos por movimientos de tensión, linealidad, amplitud y proyección, que a su vez poseen cualidades temporales, pues ocurren a un ritmo regular o irregular, apresurada o retardadamente, sorpresivamente, o con lentitud titubeante. Usando otros términos, los patrones de dicho flujo podrían describirse como “surgiendo”, “desvaneciéndose”, “flotando”, “explotando”, “en crescendo”, “en decrescendo”, “interminables”, entre otros (p. 43). Explica

Johnson que esta correlación entre movimientos y la sensación del transcurrir del tiempo está en la base de nuestro entendimiento de lo temporal: “Los adultos conceptualizamos el tiempo mediante metáforas espacio-temporales profundas y sistemáticas en las cuales el paso del tiempo lo entendemos como movimiento relativo en el espacio” (2007, p. 28).

Ontológicamente—explica Lakoff (1993)—el tiempo es comprendido en términos de cosas (entidades y lugares) y de movimientos. Si partimos del presente, percibimos que el tiempo está en el mismo lugar que nosotros y se dan las siguientes inferencias:

- Los tiempos son cosas.
- El tiempo que pasa es movimiento.
- Los tiempos futuros están frente al observador, y los pasados, detrás de él.
- Si una cosa se mueve y otra cosa está estática, la cosa estática es el centro deéctico.

La consecuencia lógica de lo anterior, según Johnson (2007), son dos metáforas:

- a) la metáfora del tiempo en movimiento, sentida a través del movimiento de objetos u otros cuerpos, y
- b) la metáfora del observador en movimiento, experimentada a través del movimiento del propio cuerpo.

La primera funciona de la siguiente forma: el observador está fijo en el espacio, el movimiento de los objetos representa el paso del tiempo, los objetos mismos connotan los diferentes tiempos posibles que se mueven con respecto al observador, el espacio frente al observador es el presente, mientras el espacio detrás y en frente simbolizan el pasado y el futuro, respectivamente.

Palabras como ir, venir, acá, seguir, preceder, adelante, detrás, volar, pasar, entre otras, son usadas tanto para los dominios espaciales como temporales. Son comunes expresiones como “vendrá el tiempo de...”, “se acabó el tiempo”, “la semana que viene/sigue”, “el día antes”, “ya viene Navidad”, “dejemos todo eso atrás y encaremos el futuro”, y “este año se fue volando” (Lakoff, 1993).

En la segunda metáfora, los tiempos tienen locaciones fijas y el observador se mueve con respecto a ellos. Los espacios delante, detrás y en frente del observador siguen siendo el presente, el pasado y el futuro respectivamente, pero en este caso, al ser el observador quien se mueve, la distancia transitada es el tiempo transcurrido, mientras los lugares específicos que va transitando representan los diferentes tiempos posibles (Johnson, 2007, p. 30).

Son comunes expresiones como “la cuenta de enero”, “se quedó por 10 años”, “su estancia se extendió”, “¿cómo pasaste tu cumpleaños?”, “llegó a tiempo”, “nos acercamos a la Pascua”, y “llego en un minuto”. O sea, expresiones espaciales se usan como temporales (quedarse, pasar, llegar, acercarse), (Lakoff, 1993).

La diferencia primordial entre ambas metáforas es la perspectiva. En el primer caso, se mueve el tiempo. En el segundo, se mueve el observador. Pero para Lakoff, el hecho de que comprendamos el tiempo metafóricamente en términos de movimiento, entidades y lugares concuerda con nuestras limitaciones biológicas cognitivas, pues nuestro sistema visual cuenta con detectores de movimiento y detectores de objetos y lugares, pero no con “detectores de tiempo” (lo que sea que eso pueda significar). Por ende, biológicamente hablando tiene mucho sentido que el tiempo pueda ser entendido en términos de cosas y movimientos (1993, p. 218).

Johnson observa que estas metáforas funcionan a partir de formas intermodales de percepción o patrones de imágenes (*image schemas*), donde cuerpo, mente y ambiente trabajan juntos para construir un significado no consciente, “inmanente”, el cual puede observarse con mayor claridad en la interacción de los infantes, quienes sin poseer aún pensamiento proposicional ni lenguaje, dan sentido al mundo gracias a su experiencia directamente corporal.³¹ En este sentido, Johnson propone que “este significado inmanente, preconceptual y no proposicional es la base de todas las formas de significado” (2007, p. 34). En concordancia con esta estrecha vinculación entre el cuerpo y el pensamiento metafórico, Lakoff explica que las metáforas conceptuales son significativas

³¹ Tema profundizado por Martínez (2014).

cuando están fundamentadas, primero, en un dominio corporeizado y, segundo, por la corporeización de los dominios fuente y meta de las metáforas primarias que están siendo usadas (2008, p. 36).

Según Johnson (2007), existen siete patrones de imágenes. Al emplear tales patrones para interpretar los significados de la vivencia en una mascarada con cimarrona, han resultado una serie de interpretaciones simbólicas que no carecen de coherencia dentro de los marcos teóricos que enfatizan las funciones sociales de la música y la danza. En la tabla 6 presentamos, en la columna de la izquierda, la explicación de Johnson, y a la derecha, nuestra interpretación con respecto a las mascaradas y cimarronas.

Tabla 6: Patrones de imágenes según Johnson (2007) e interpretación simbólica resultante con respecto a las mascaradas y cimarronas costarricenses.	
Patrones de imágenes (Johnson, 2007)	Interpretación simbólica resultante
Centro-periferia: relacionado con el carácter horizontal de nuestra percepción, según la cual ubicamos espacios a la derecha o izquierda, en frente o detrás y cerca o lejos.	Ser parte de algo o no. Identidad. Lo social.
Contención: se relaciona con nuestra percepción de formas, tamaños, límites y estructuras, y los movimientos relacionados con estar dentro de esas formas o traspasar sus límites.	
Compulsión, atracción y bloqueo del movimiento: se vincula a las fuerzas físicas que empujan y halan los objetos o a nosotros mismos. Percibimos el comienzo o la detención de movimientos a diferentes velocidades y en distintas trayectorias.	El flujo de la vida, la cotidianidad, los obstáculos que enfrentamos, nuestro esfuerzo por superarlos.
Origen-recorrido-meta: nuestra experiencia de movimientos rectilíneos nos permiten realizar inferencias sobre otros tipos de movimientos, como los elípticos y divagantes.	
Magnitud: nuestro cuerpo está en estado cambiante, por lo que estamos capacitados para comprender el significado de los cambios en grado, intensidad y calidad de las personas, los objetos o el ambiente que nos rodea. Experimentamos el continuo de sensaciones relacionadas como la suavidad, la frialdad, la agitación, la luz, el sonido, la temperatura, la acidez, la dulzura, etc.	
Verticalidad y balance: dado que existimos en un campo gravitacional y tenemos la habilidad de mantenernos enderezados y rectos, le damos importancia a lo que se mantiene en pie, a lo que se levanta y a lo que cae.	Las jerarquías, la justicia
Aspereza-tersura: vinculados a nuestra percepción de las texturas, más claramente en lo táctil, lo visual y lo sonoro.	Bien y mal. Placer y sufrimiento.

Fuente: Elaboración propia para esta investigación.

Al respecto de la experiencia del ser humano con la música, Johnson observa que las personas simplemente somos arrastradas por dicha práctica cultural en formas imaginativas y emocionales, sin conocimiento teórico de lo que está ocurriendo musicalmente; somos movidos por ella porque la sentimos corporalmente, y porque provoca cambios tanto en nuestro cuerpo como en nuestra mente (2007, p. 236), de manera que los patrones de imágenes no solo se hacen evidentes en el juego con los mantudos, sino también en la ejecución de la cimarrona

Para una implementación de las ideas de Johnson, tenemos el trabajo de Martínez y Jacquier (2014)—entre otros—, quienes exploran la aplicación a la música de las perspectivas metafóricas del sujeto u observador en movimiento y la del tiempo en movimiento, haciendo un paralelismo con las perspectivas del ir y venir. Estas formas de desplazamiento están relacionadas con el patrón origen-recorrido-meta de la tabla 6.

Martínez (2014) habla de que en el campo de la cognición imaginativa, el “sentir como si” significa “activar en el complejo mente-cuerpo patrones que se vinculan con las cualidades sentidas de nuestro estar en el mundo” (p. 26).

Intentemos ahora encontrar correspondencias entre los patrones de imágenes mostrados en la tabla 6 y la experiencia de participar en una salida de payasos.

Cuando las mascaradas y cimarronas recorren las calles de una comunidad, los vecinos escuchan a lo lejos el sonido de las cimarronas, anunciando que el desfile se acerca (**origen**); luego, los payasos y músicos, acompañados por las personas que se han unido al desfile, pasan frente a las casas, desde donde sus residentes los observan venir y pasar frente a sus ojos (**recorrido**); inmediatamente, el evento se aleja, dirigiéndose hacia su destino final, que por lo general es la Iglesia del pueblo o algún salón comunal (**meta**). Esta trayectoria puede “sentirse como si” se tratara del flujo de la vida, una expectativa en movimiento de lo que viene, es y pasa, un futuro en proceso, el devenir del tiempo. El movimiento de la mascarada y la cimarrona se “siente como” el movimiento de la vida; “como si” la vida fuese un tren que pasara frente a nosotros y nos invitara a viajar. Tenemos dos posibilidades: o dejarla correr

frente a nuestros ojos, o enganchar nuestro vagón a ella³². Y así, el movimiento en el espacio se “siente como” el movimiento en el tiempo.

A partir de la vivencia personal de la autora de este manuscrito, la experiencia al participar en una mascarada con cimarrona también da pie a la enacción de los otros patrones de imágenes descritos en la tabla 6. Por ejemplo, los conceptos de **centro-periferia** y de **contención** son cotejables con la sensación de “entrar” y “salir” del espacio ritual de esta práctica. Como se ha mencionado, aunque no existen límites físicos que separen el evento de un público, por lo general se forma un anillo humano de observadores, y son aquellos miembros de la comunidad que prefieren observar pasivamente en lugar de involucrarse activamente. No obstante, en la formación de ese anillo, las personas se reconocen como parte de un todo, de un mismo pueblo, una misma comunidad, y se saben con la posibilidad de integrarse a la celebración en el momento en que lo decidan. Caso contrario ocurre con la colocación de obstáculos materiales como vallas, donde de antemano se imposibilita la puesta en acción de los sentidos de centro y contención.

Por otra parte, la riqueza gestual y cinética inscrita en el baile de y con los payasos, en el juego persecutorio, en el afán de asustar o tomar por sorpresa, en los golpes de cabeza y con las vejigas infladas con aire o agua, entre otras formas de interacción, contienen los patrones de **magnitud**, **aspereza-tersura** y de **compulsión-atracción-bloqueo** de movimiento relacionados con el flujo de fuerzas físicas, su intensidad, velocidad y textura.

También, el comportamiento carnavalesco que caracteriza a los participantes de las mascaradas y cimarronas, el cual tiende al resquebrajamiento de las jerarquías, es una manifestación del patrón de **verticalidad-balance**, pues aunque por lo general los rangos se entienden como formas de organización, por otro lado manifiestan las desigualdades sociales, y por ende, formas populares como la que nos concierne funcionan como una estrategia de igualación. Además, el movimiento vertical en saltos que se observa en los payasos y concurrentes, es la propia enacción corporeizada de los conceptos espaciales arriba-abajo, pero

³² O “guindarse”, como dirían los músicos de la cimarrona.

que metafóricamente también simbolizan el deseo por traer a nuestro mismo nivel aquello que está desbalanceadamente por encima de lo común, es la fuerza gravitatoria que “aterriza” lo que levita sobresaliendo de la multitud.

**CUARTO CAPÍTULO: LA MAQUINARIA QUE MUEVE EL
EFECTO COHESOR DE LAS MASCARADAS Y
CIMARRONAS COSTARRICENSES**

1. El paradigma de la cognición corporeizada

Como se adelantó en el apartado de Justificación y fundamentación, una de nuestras motivaciones iniciales fue develar las razones subyacentes a que la *vox populi* insistiera en la idea de que las mascaradas y cimarronas son un símbolo de la identidad costarricense o que representa la “esencia” de dicho pueblo.

Argumentaciones de áreas como la psicología cognitiva, las neurociencias, la antropología e incluso la primatología³³ se interesan por inquirir por qué somos la única especie que desarrolló la música. Sus conclusiones sugieren que la función más primitiva de dicho arte es mejorar la calidad de la señal de la coalición entre los seres humanos. Emprendamos un breve recorrido teórico para entender cómo estas disciplinas llegaron a dicho supuesto.

Leman (2008) explica que en los años 80 y 90, la psicología cognitiva comenzó a ser criticada por su idea de que el conocimiento emergía como un proceso pasivo de percepción. Sobre todo, Humberto Maturana y Francisco Varela comenzaron a plantear que la forma en que nuestra mente se relaciona con la materia (mundo, cosas, ideas) es actuando en el ambiente, es utilizando nuestro cuerpo “como mediador entre la energía física y el significado” (p. 39). Esta nueva perspectiva se conoce como el paradigma de la cognición corporeizada.

Interesantemente, en el campo de la música, ya este punto de vista había sido tomado en cuenta por algunos musicólogos de inicios del siglo XX, quienes consideraban que el involucramiento con este arte “se basaba en una simulación corporeizada o imitación de formas sónicas en movimiento” (Leman, 2008, p. 39). No obstante, en esa época la teoría psicológica que mayor incidencia tenía sobre las ciencias cognitivas era la de la *Gestalt*, que ponía el énfasis no en la relación empática del cerebro con las formas mediante el movimiento y la acción, sino en los procesos que ocurrían dentro de él y cómo se construían las formas (Leman, 2008, p. 40).

³³ Rizzolatti y Fabbri Destro, 2008; Gallese y Goldman, 1998; Hagen y Bryant, 2003; Gallese, Eagle y Migone, 2007; Leman, 2008, 2010; Cross, 2008, 2010; Merker *et al.*, 2009; Van Noorden, 2010; Naveda y Leman, 2011; y Martínez 2014.

¿Qué tiene que ver el paradigma de la cognición corporeizada con el estudio de las mascaradas y cimarronas costarricenses? Pues bien, en los capítulos anteriores nuestra forma de aproximarnos a este objeto ha sido la herramienta de la interpretación que tal vez a muchos puede parecer un cúmulo de elucubraciones disparatadas. Sin embargo, como demuestran Lakoff y Johnson (1980, 1999), Lakoff (1993, 2008) y Johnson (2007, 2008), la metáfora es una estructura del pensamiento racional, y sin ella, no podríamos acceder a ninguno de los conceptos abstractos que han permitido llenar tantos vacíos disciplinares y hecho posible tantos avances científicos a lo largo de la historia de la humanidad. En otras palabras, tanto el arte como la ciencia son dos barreras ontológicas (Zátonyi, 2011) que de maneras diferentes pero igualmente abigarradas, a veces llegan a conclusiones similares. Por eso, en un intento por realizar un abordaje más holístico, deseamos complementar nuestra aproximación hasta el momento hermenéutica con un nuevo enfoque que no deja de ser imaginativo.

En este sentido, deseamos profundizar en la comprensión de las mascaradas y cimarronas—donde seres humanos ponen en juego el movimiento de su cuerpo al ritmo de la música—posicionándonos desde el paradigma de la cognición corporeizada porque, en primera instancia, este parte de que música y danza posiblemente evolucionaron conjuntamente, no como dos actividades separadas. Al respecto, Naveda y Leman (2011) apuntan que no solamente la percepción del movimiento en la danza está influenciada por cualidades musicales, sino que también la sensación de las cualidades musicales está influenciada por nuestro movimiento, de manera que la regularidad temporal y la estructura métrica pudieron haberse originado tanto de dominios cinéticos como auditivos; es decir, como una estructura compartida (p. 481). Ante esto, los autores critican que “los puntos de vista disociativos y antropocéntricos de la cultura y la ciencia han definido la música como un objeto incompleto al separarla de su estructura originaria y sus conexiones originales con la danza” (p. 492). Por consiguiente, consideramos que analizar la música de la cimarrona aisladamente del baile o juego de los payasos y de la gente, sería un abordaje inadecuadamente justificado, y nos hemos abstenido de transcribir y analizar “en

el papel” las melodías adaptadas y tocadas en las fiestas populares donde acuden las mascaradas, pues es la interacción música – movimiento corporal lo que habilita todas las dicotomías, analogías y metáforas propuestas a lo largo de este estudio.

Sintetizando los trabajos de Rizzolatti y Fabbri Destro (2008), Hagen y Bryant (2003), Gallese, Eagle y Migone (2007), Leman (2008, 2010), Cross (2008, 2010), Merker *et al.* (2009), Van Noorden (2010), Naveda y Leman (2011) y Martínez (2014), en adelante extraemos argumentos que defienden la importancia de respetar la naturaleza participativa de las mascaradas y cimarronas costarricenses y tal vez de cualquier otra forma de arte popular donde el involucramiento corporal es su componente configurativo.

2. Las mascaradas y cimarronas como vehículo de la intencionalidad compartida

A grandes rasgos, ante la pregunta de por qué o para qué los seres humanos hacen música, Hagen y Bryant (2003), Cross (2008) y Van Noorden (2010) concuerdan en que su función más evidente es la de la cohesión social. Es decir, la música nos hace sentir parte de un todo, nos da sentido de pertenencia, de unidad, de identidad compartida, y esto puede cotejarse al examinar las ideas sobre la música como incentivo de la *intencionalidad compartida* para manejar situaciones de incertidumbre social y mejorar la calidad de la señal de coalición.

Cross entiende la música no como un fenómeno meramente sonoro que se consume pasivamente, sino como una acción humana que se construye en interacción con otros; de ahí su potencia emocional. Considera que en muchos contextos y sociedades, la música conforma un “marco temporal para las interacciones”, dando pie a la coordinación del hacer de varios individuos, a lo cual llama “sentido de acción unificada” (2008, p. 151), y que dicho marco es abierto; es decir, las personas pueden intervenir libremente.

Los motivos de estas actividades musicales y lúdicas pueden ser muchos: “la simple celebración, la marcación de transiciones vitales significativas, o la interacción en rituales numinosos o liminares” (Cross, 2008, p. 152), pero en

todos estos casos, la música funciona como un marco para la acción y la interacción social en donde se forma y practica una capacidad humana, la de compartir una intencionalidad dentro de la cual:

las metas de la acción y los aspectos del afecto pueden ser co-regulados dentro de un marco temporal estable, y con respecto al cual la heterogeneidad de la interpretación por los participantes individuales no amenaza la integridad y sostenibilidad de la acción conjunta (Cross, 2008, p. 160).

Por este motivo, Cross propone que la música puede interpretarse como un "mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida", pues por un lado es un medio que facilita la flexibilidad social y por otro, subraya "las capacidades individuales para las competencias de dominio general" que a la vez son necesarias para ejercer creativamente la propia intencionalidad (p. 149).

A su vez, la intencionalidad compartida se fundamenta en la necesidad humana de manejar situaciones de incertidumbre social. Para Hagen y Bryant (2003) y Van Noorden (2010), la música y el baile surgieron para evitar riñas, como una forma de estrechar lazos entre las personas, dado que el ser humano es un agente social que necesita agruparse para sobrevivir. A esta idea la llaman *hipótesis de la calidad de la señal de coalición*: "La cooperación intergrupala es el fundamento de las complejas estructuras sociales a lo ancho del orbe, las cuales caracterizan al ser humano" (Hagen y Bryant, 2003, p. 22).

Esta hipótesis apunta como evidencia varios hechos antropológicos, por ejemplo, que el ser humano busque *performances* de música y baile que involucren la cooperación, la cohesión grupal, o que las sociedades formen y mantengan un repertorio de piezas que impacten emotivamente al grupo. Es decir, la música nos ofrece la oportunidad de practicar la socialización con nuestros congéneres, y por ello, Cross sugiere que el compromiso con la musicalidad interactiva debería ser alentado ampliamente e institucionalmente para que lo que hoy es un bien de consumo pueda ser utilizado nuevamente como un medio de comunicación (2008, p. 18).

Las mascaradas y cimarronas costarricenses, al involucrar una actividad musical y al mismo tiempo abiertamente lúdica, cumplen la función de cohesor que permite a los individuos de una sociedad compartir un evento festivo vertido

dentro de un espacio y un tiempo. En la fiesta popular, los seres humanos comparten una misma intencionalidad, la de celebrar alguna fecha cultural o religiosamente marcada en su sociedad, y esta actividad facilita a los vecinos la oportunidad de conocerse, de compartir, de empatizar, de practicar la sociabilidad, todo lo cual prepara al grupo a actuar en colectivo cuando alguna situación amenace su estabilidad.

3. La simulación corporeizada en las mascaradas y cimarronas

Gallese, Eagle y Migone (2007) mencionan los estudios de Rizzolatti y Fabbri Destro (1996) y de Gallese y Goldman (1998), de los cuales se extrae que cuando un individuo realiza acciones mientras está siendo observada por otra persona, los circuitos neuronales se activan no solo en el cerebro del primero, sino también en el del observador. A esta activación neuronal compartida los autores la llaman *simulación corporeizada* y la definen como la “simulación automática, inconsciente y no ilativa que hace un observador de las acciones, emociones y sensaciones realizadas y experimentadas por la persona observada” (Gallese, Eagle y Migone, 2007, p. 132).

Los autores mencionan que en otro estudio³⁴ se observó que algunas *neuronas espejo* se activaban no solo al ejecutar u observar acciones, sino también, al escuchar el sonido producido por dicha acción.

Gallese, Eagle y Migone están convencidos de que la simulación corporeizada constituye un mecanismo funcional básico para la *empatía* y en general para que las personas podamos comprender lo que está en la mente del otro (2007, p. 133), pues el observador entra en un estado de *sintonía intencional*, lo cual propicia un sentimiento peculiar de familiaridad con el otro individuo (p. 145).

Una de las implicaciones de estos hallazgos sobre la simulación corporeizada y las neuronas espejo es que prácticamente en cualquier interacción interpersonal, los participantes son inducidos inconsciente y automáticamente a

³⁴ Kohler, E.; Keysers, C.; Umiltà, M.A.; Fogassi, L.; Gallese, V. y Rizzolatti, G. (2002). Hearing sounds, understanding actions: Action representation in mirror neurons. *Science* 297, 846–848. Citado por Gallese, Eagle y Migone, 2007, p. 134.

empatizar con lo que el otro está sintiendo (Gallese, Eagle y Migone, 2007, p. 150), y según Rizzolati y Fabbri Destro, “la activación del circuito espejo es esencial para suministrar al observador una comprensión real de la experiencia de la acción observada. Dicha comprensión conecta al observador con el agente de la acción, creando una forma rudimentaria de interacción social” (2008, p. 2057).

En este sentido, si en la práctica popular de las mascaradas y cimarronas se prohíbe que los payasos interactúen con las personas, entonces desaparece todo el conjunto de funciones gestuales, como por ejemplo, la función de ser perseguido, la de ser asustado, la de recibir un cabezazo, manotazo o vejigazo, la de ser sacado a bailar por un payaso, la de tener el honor de darle la mano (metafóricamente) a un ex-presidente o a un jugador de fútbol, etc. Es decir, la persona que participa actúa como una especie de “compañero de juego”, sin el cual, todos los procesos que intervienen en la simulación corporeizada desaparecen. Cuando esto ocurre, los payasos se ven solos, carentes de sentido, y ante la imposibilidad de interactuar, limitan su acción dando saltitos o girando al ritmo de la música.

4. *Entrainment* en las mascaradas y cimarronas

La sintonía entre las intenciones de los individuos también es una idea subrayada por el concepto de *entrainment*, el cual proviene de la física y se refiere al fenómeno que ocurre cuando las partículas vibran a frecuencias determinadas, haciendo vibrar a sus vecinas a la misma frecuencia con solo intercambiar una fracción de energía (Van Noorden, 2010).

No obstante, el *entrainment* también es constitutivo de la experiencia colectiva en el marco de la música y el baile. Cross lo define como una especie de sincronía mutua, o como “la capacidad de los humanos para alinear sus acciones y sonidos entre ellos, a tiempo, dentro de un marco de experiencia común a todos, formado por pulsos regulares más o menos periódicos, que pueden o no estar presentes fenoméricamente en el sonido musical” (2010, p. 16).

En concordancia con Cross, Leman (2008) explica el concepto como un “mutuo intercambio de energía” que involucra tres niveles: “las energías físicas,

los objetos culturales y los organismos humanos”, y agrega que “el proceso de acción-reacción del sujeto hace efectiva la vinculación entre las energías físicas y los objetos culturales por medio de resonancias (*entrainment*)” (pp. 61-63).

De nuevo, si los participantes de las mascaradas y cimarronas pierden su “compañero de juego”, el cual es el vecino o miembro de la comunidad, entonces la posibilidad de empatía y de intercambio energético no solamente se imposibilitan en la relación payaso-persona (imagen 88), sino también, de persona a persona interactuante, y de persona interactuante a persona que observa.



Imagen 88. El Bocatorcida interactuando con niño. Mascarada y cimarrona Los Brujos. Bienvenida del padre Rashid Vargas Umaña a la parroquia de San Antonio de Escazú. Enero, 2015. Fotografía: Lilliana Alicia Chacón Solís.

5. Transferencia energética, semántica colaborativa y resonancias corporeizadas en las mascaradas y cimarronas

Así como la física describe el intercambio de energía y el *entrainment* de las partículas a una escala microscópica, los seres humanos, a una escala interpersonal, también intercambian formas energéticas. Martínez (2014) explica que la música, como arte temporal, puede “experimentarse corporalmente y sentirse emocionalmente como una forma sónica vital” y que resonar con la música “configura en nuestra experiencia patrones o contornos de cambio de la energía que pueden ser descriptos con términos relativos al dominio dinámico y cinético tales como emergiendo, desvaneciéndose, explosivo, creciendo, decreciendo, entre otros” (p. 6). El involucramiento en ese intercambio energético se observa en

la realización de movimientos más o menos visibles y más o menos conscientes, que van desde articulaciones corporales como mover el pie marcando una pulsación en sincronía temporal con la música hasta el contagio emocional o la empatía, en tanto experiencias que involucran diferentes niveles de percatación consciente y de compromiso con una pieza musical (Martínez, 2014, p. 4).

La misma autora define las resonancias comportamentales o corporeizadas como “formas que adopta en nuestra experiencia el despliegue temporal del entramado sonoro-kinético de la música (...) en tanto resultan de la resonancia conductual que experimentamos cuando el flujo de sonidos alcanza de modo directo a nuestro sistema fisiológico” (2014, p. 4). Estas articulaciones corporales (vocales, gestuales), mediante las que la gente se conecta, no son “correctas” o “incorrectas”; es decir, no importa si las personas que participan de una experiencia musical colectiva cantan “desafinadamente” o se mueven “fuera de tiempo”, no hay una expectativa sobre la adecuación estructural en la música; en estos casos, la altura y el ritmo parecen menos importantes que el “musicar” juntos (Small, 1998). Al usar nuestro cuerpo en un tiempo y un espacio en el que otros también usan el suyo, se envían señales comunicativas con propósitos sociales y se construye un significado compartido, proceso al que Leman (2010) denomina *semántica colaborativa*, que a su vez contribuye a la cohesión social.

Al respecto, un estudio experimental de Van Noorden (2010) probó que los gestos visibles de un individuo podían activar el movimiento de quien lo observaba: “Los sujetos en situaciones sociales que pudieron ver a otros moviéndose, demostraron gran sincronización en sus movimientos y se movieron más que los sujetos que se movieron aisladamente. Por ende, la isocronicidad visual puede apoyar la isocronicidad auditiva” (p. 176).

Dicho con simpleza, es como si ver a otro moverse con la música nos antojara o nos contagiara a movernos también, como si “musicar” juntos, sincronizadamente, fuera una necesidad imperiosa. Pero por otra parte, la acción de moverse también tiene una incidencia sobre nuestra forma de entender la música y el movimiento, como lo explica Leman (2010), para quien el movimiento corporal calibra las representaciones mentales. Es decir, en ocasiones no comprendemos la estructura rítmica de ciertas músicas, posiblemente porque no estamos familiarizados con ellas, pero si ponemos en acción nuestro cuerpo, es posible que logremos “desambiguar” dicha estructura. Así, Leman considera que el significado de las estructuras musicales percibidas están determinadas por nuestros movimientos corporales y ya no por las representaciones mentales (2010, p. 45).

Con base en lo anterior, es posible pensar que la gestualidad de las personas que interactúan con los payasos está inyectada de una carga energética que se transfiere a quienes las observan. Aquellos miembros de la comunidad que prefieren participar pasivamente (solamente mirando lo que ocurre a su alrededor), indirectamente experimentan la energía de quienes participan activamente. Si la intervención popular es eliminada con vallas o mediante formas de fetichización, esta transferencia energética se anula tanto en cuanto a su fuente de origen (el participante activo) como en cuanto a su depositario (el participante pasivo, o sea, el individuo que solo observa el movimiento de otros).

6. El efecto faro en las mascaradas y cimarronas

Hemos venido haciendo hincapié en la capacidad de las mascaradas y cimarronas para poner en una misma sintonía a los miembros de una comunidad,

y cómo la acción de moverse juntos al ritmo de la música es un factor coadyuvante a la cohesión social. ¿Por qué el hecho de movernos al ritmo de esa música nos lleva a identificarnos con un grupo o acarrea un sentido de pertenencia?

Al preguntarse por el origen de la capacidad de sincronización rítmica de los seres humanos, Merker *et al.* (2009) proponen una conjetura que se remonta a épocas inmemoriales, y para explicarla se basan en dos características de un ancestro común a los humanos y los chimpancés (pp. 6-7); estas son:

- el establecimiento del orden social del grupo centrándose en el parentesco según el macho, y
- la exogamia femenina; es decir, cuando la hembra busca pareja en un grupo social diferente. O sea, mientras los chimpancés macho permanecen en su grupo social, las hembras migran a otros territorios.

Merker *et al.* consideran que el comportamiento carnavalesco de los chimpancés machos cuando celebran el hallazgo de árboles frutales puede atraer a otras hembras. Como consecuencia de su excitación, los machos unen sus voces en un “efecto faro”, como lo hacen muchos insectos (como las cigarras), con lo cual su llamado se amplifica, llegando a los oídos de las hembras, quienes pueden interesarse en visitar esas colonias y buscar pareja ahí. Eso les da una ventaja reproductiva.

Según los autores, posiblemente el ancestro común de los chimpancés y de los humanos mostraba este mismo comportamiento “enyuntado”, y si esto hubiese sido así, dicho ancestro habría dado un paso hacia la estructura fundamental de la música: la coordinación de su comportamiento rítmico mediante la sincronización mutua con un pulso isocrónico. Consistentemente, la evolución de esta capacidad en los humanos pudo haber llevado a cambios motivacionales que nos hicieran apegarnos al pulso y resistirnos a emitir sonidos frenéticos, como lo hacen los chimpancés, pues uno de los requisitos para la sincronización es el pulso estable. Sus conclusiones apuntan a que la sincronización rítmica es una clave no solo para el origen de la música, sino también para explicar la naturaleza gregaria del ser humano:

El pulso isocrónico fundamental para el comportamiento predictivo de la sincronización ofrece una base estructural para toda la música rítmica o medida, lo cual hace la música humana y las otras artes relacionadas como la danza y las marchas coordinadas, un foro privilegiado para poner en práctica y elaborar nuestra capacidad de sincronización (Merker *et al.*, 2009, p. 14).

Aunque dicha capacidad pareciera tener poca utilidad en otros dominios, aún así, cantar y bailar en grupo es una conducta humana universal. Interesantemente, la hipótesis de Merker *et al.* conecta un comportamiento relacionado con la música con una acción social, enfatizando el estrecho nexo funcional entre la música y la necesidad de socialización. En este sentido, de nuevo encontramos que anular el factor interactivo y socializador de las mascaradas y cimarronas contravendría su carácter ontológico.

Con base en lo anterior, finalizamos este capítulo argumentando que:

- si la música de las mascaradas y cimarronas costarricenses, y el evento en su totalidad, es un mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida, y como hecho social, se realiza interactuando con otros;
- si los hallazgos sobre la activación de las neuronas espejo y sobre el apoyo de la isocronicidad visual sobre la isocronicidad auditiva ponen en evidencia que ver a los payasos, músicos y vecinos realizando acciones o mostrando diversos sentimientos y emociones motiva acciones, sentimientos y emociones propias similares;
- si el *entrainment* observado en el comportamiento musical de eventos participativos como el de las mascaradas y cimarronas costarricenses se relaciona con la capacidad humana para manejar situaciones de incertidumbre social;
- si el significado de las mascaradas y cimarronas se construye mediante un proceso de semántica colaborativa en forma de resonancias comportamentales como los gestos, las gesticulaciones, los gritos, las bromas, las risas, el baile, etc.; y

- si los estudios primatológicos sobre la sincronización rítmica enfatizan la relación entre la dimensión social y el posterior establecimiento del pulso isocrónico en el comportamiento musical del ser humano,

entonces es posible abogar por el respeto hacia la ontología participativa de esta práctica popular. Es posible rechazar la escisión objeto-público impuesta por el uso de obstáculos como las vallas, escenarios, y cualquier otra forma de separación proveniente de la estética fetichista del arte. Suprimir el elemento comunitario de esta práctica es cercenar su componente vital.

CONCLUSIONES

Si empleáramos los requisitos que la cultura dominante impone al arte, no podríamos aceptar que las mascaradas y cimarronas costarricenses sean una manifestación artística. Por ello, el pensamiento latinoamericano sobre el arte popular es esencial para ampliar y profundizar el estudio y la comprensión de esta práctica simbólica.

En cada núcleo problemático planteamos diferentes preguntas cuyas respuestas serán sintetizadas a continuación.

Conclusiones del primer capítulo

En cuanto a la primera pregunta, es decir, qué tipo de arte son las mascaradas y cimarronas costarricenses y cuáles son sus características, nos alejamos del concepto de arte como objeto fetiche con condición de inutilidad, donde las funciones estéticas y las artísticas están escindidas. Al contrario, en las salidas de payasos, tanto la forma como el contenido están presentes y confundidos en la trama de lo social.

En cuanto a su definición como arte popular, esta práctica cultural se diferencia de lo hegemónico a través de las tres estrategias descritas por Escobar (2013): la negación, la afirmación y la diferencia. Desde la negación, ellas son una manifestación no hegemónica, no erudita, no religiosa y no masiva, sino popular, que como todo fenómeno social vivo, evoluciona adoptando elementos de esos ámbitos. Desde la afirmación, tienen la capacidad para construir historia, para ofrecer nuevas interpretaciones del mundo, nuevas subjetividades, identificación colectiva, cohesión social, resistencia cultural y contestación política. Desde la diferencia, no se preocupan por la originalidad, la genialidad y la innovación poniendo énfasis en lo bello, sino que posee otras formas de "movilizar (o interferir, transformar) el flujo de la significación social". Por una parte repiten o renuevan la tradición, pero por otro lado innovan con repertorios musicales novedosos, adaptando los éxitos del momento, o algunos mascareros más jóvenes inventan nuevas máscaras inspirándose en los personajes de las series televisivas del momento.

En relación con su cualidad performática, en las mascaradas y cimarronas costarricenses se pueden observar las cinco características de las *performances*

públicas descritas por Schechner (2004): tiempo, objetos, improductividad, reglas y espacio.

En cuanto al tiempo, se observaron dos tipos: el tiempo del evento y el tiempo simbólico. Dentro del primero, el tiempo del evento, los pasacalles o desfiles de payasos tienen como uno de sus "pasos" el desplazamiento por el pueblo, las pausas en las casas de los dedicados y la llegada a un punto de reunión que puede ser la Iglesia, la plaza o campo ferial. Estos "pasos" indican el grado de desarrollo de la actividad, qué tan próxima está de finalizar o si apenas comienza. En el caso del tiempo simbólico, hay una gran riqueza interpretativa de diferentes estratos significantes que fueron descascarados en el tercer capítulo, por lo que las conclusiones al respecto serán presentadas en algunos párrafos más adelante.

Los objetos relacionados con la *performance* de las mascaradas y cimarronas no tienen una utilidad específica, sino que son decisivos para crear "la realidad simbólica" del juego ritual.

En lo relacionado con la improductividad, ante los ojos de la economía de producción eficiente y a gran escala de riquezas y bienes, esta actividad performática pareciera no aportar mucho materialmente hablando, pues el esparcimiento pareciera ser su eje central. No obstante, de un tiempo para acá, los juegos de los mantudos han encontrado un nuevo nicho a escala micro-económica.

Las reglas que tácitamente son respetadas en su *performance* crean un mundo alternativo que obedece a rituales míticos y que efectivamente establecen una separación entre dos mundos, uno del orden y otro del caos, uno de continuidad y otro de ruptura, uno del bien y otro del mal, entre otros ejemplos. Por ejemplo:

- Se celebra tocar, perseguir, molestar, asustar y golpear a cualquier desconocido que se acerque al espacio de juego (espacio ceremonial).
- Se celebra arremedar y hacer mofa de personalidades respetables (como políticos, deportistas famosos, periodistas, policías, curas, etc.).
- Se celebra reír despreocupadamente, hablar gritando, chiflar y lanzar "güipipías" sin importar si ello aturde o no a las personas cercanas.

- Se celebran los comportamientos descontrolados por efectos de la ingesta de alcohol u otras sustancias.
- Se celebran los comportamientos sexualizados, tanto de los payasos (como por ejemplo, rozar el trasero del payaso contra el cuerpo de un vecino), como de los vecinos (“apretes” con beso francés, bailes eróticos, entre otros).

Estas reglas hacen posible la experiencia fugaz de un mundo alternativo, no oficial, de “sublimación del conflicto entre el placer y los principios de realidad”, como explica Schechner, citando a Freud.

En lo vinculado con el espacio de las mascaradas y cimarronas, la plaza, el jardín o el atrio de la iglesia y el campo ferial se convierten en sitios excepcionales en sí mismos, no por delimitaciones físicas impuestas en ellos, sino por la propia conglomeración de la muchedumbre. Cada uno de los cuerpos que participan activa o pasivamente (solo observando) completan un vacío. La suma de todos esos cuerpos que ahora llenan lo que antes estaba vacío conforman un espacio material y crean un sentido de unidad (“acá estamos todos”, “acá está el pueblo de Barva”, “acá está el pueblo de San Antonio de Escazú”, “acá está el pueblo de Cartago”) y de identificación con esa comunidad (“nosotros somos Barva”, “nosotros somos San Antonio”, etc.). Pero además, el espacio ocupado por las mascaradas y cimarronas no es estático, pues mediante el desplazamiento que ellas hacen por las calles van delineando los límites geográficos del pueblo y con las pausas que realizan en las casas de los dedicados, marcan mojones o puntos de referencia a lo largo de esa geografía, dando a entender que la familia o los dueños de tal o cual casa cumplen un papel importante que los destaca de entre los demás vecinos, y por ello, merecen reconocimiento.

En referencia a la definición de las mascaradas y cimarronas como *performances* participativas en oposición de las mostrativas, se analizaron cuatro factores: marco de participación, papeles artísticos, valores y estilo. En primer lugar, las mascaradas y cimarronas no establecen una distinción entre los artistas (músicos y bailarines) y el “público”. Más bien, se espera que todos los presentes

aporten a la construcción del sonido y del baile o juego (y de toda la gestualidad que acompaña sus formas de interacción).

Como consecuencia directa de las diferencias en cuanto al marco de participación, vemos que en las mascaradas y cimarronas se acepta la participación de personas sin importar si bailan bien o mal, si cantan afinada o desafinadamente, si tocan con maestría o apenas están comenzando a aprender. Si alguien decide observar sentado, se espera que al menos palmee al ritmo de la música o converse con el vecino; es decir, se busca un intercambio constante entre los presentes. Las cimarronas no reciben una atención primordial como si fueran las estrellas del evento, sino que se funden en un *fluir* colectivo que se mueve por el espacio como una “pared sonora indiferenciada” (Turino, 2008, p. 47).

En cuanto a los valores, en las mascaradas y cimarronas se aprecia el grado y la intensidad de participación de las personas que asisten al evento; cuanto mayor involucramiento haya, más exitosa habrá sido la *performance*. Cuando ellas son arrancadas de las plazas e instaladas en museos o teatros, la participación se reduce y el evento pierde su significado y función.

Sobre el estilo musical de las mascaradas y cimarronas se concluye que las piezas que la cimarrona toca tienen ritmos y velocidades similares; además, su afinación aproximada es permisiva de los errores de ejecución que los músicos puedan cometer sin que eso signifique una ruptura con el flujo musical. Lo mismo ocurre con los gestos de los payasos y de los participantes, quienes se mueven libremente al energético ritmo de la cimarrona, sin seguir un estilo específico de danza.

El timbre y la *performance* general de las mascaradas y cimarronas evidencian cierta indeterminación o borrosidad. Por ejemplo, se mezclan músicos, payasos y personas sin que existan ubicaciones específicas para cada uno. Es una zona común de fiesta que se mueve a lo largo de las calles, aumentando o disminuyendo su tamaño según los vecinos se unan o separen de ella. En esa zona difusa las personas se despojan de sus identidades individuales, de sus investiduras sociales como profesión, edad, etnia o género, y asumen un nuevo disfraz, pero esta vez, uno igual para todos, o uno que acoge a todos a la vez.

Conclusiones del segundo capítulo

Las mascaradas y cimarronas desde adentro: el antes y el ahora

Antes de puntualizar las conclusiones de este apartado, consideramos importante reflexionar sobre el nuevo auge que el arte de los cabezazos ha venido experimentando en los últimos años. Estimamos que en el caso específico de Escazú, tres fuerzas lideraron el éxito de la reactivación de esta práctica. Por un lado, el fuerte impacto comercial que el *Halloween* ejerció en Costa Rica en las dos últimas décadas preocupó tanto a sectores populares como a representantes de la élite intelectual y también de la cultura hegemónica estatal y oficial.

En el caso específico del cantón de Escazú, ocurrió además un fenómeno interesante. Como ya se indicó, dicha localidad es conocida como la ciudad de Las Brujas, y a los escazuceños se les llama “brujos” o “brujas”. Ante el arribo del *Halloween*, algunos vecinos, con el apoyo del Gobierno Local, impulsaron la idea de adoptar el 31 de octubre como una oportunidad para celebrar esa particularidad identitaria de los escazuceños, y así restar protagonismo a la costumbre extranjera. De esta forma, las mascaradas y cimarronas tomaron la calle en sustitución de los disfraces del “dulce o truco”.

Los esfuerzos comunales se vieron posteriormente respaldados por el Decreto Ejecutivo No. 25724-C de 1996 de la República de Costa Rica, en el cual el Ministerio de Cultura declara el 31 de octubre como el Día de la Mascarada Tradicional Costarricense.

Simbólicamente, las mascaradas y cimarronas se posicionaron en todo el país como el estandarte en una batalla que luchó contra la aculturación que una práctica exógena ejercía y que sobre todo tomaba ventaja abriéndose paso desde el eje comercial.

Paulatinamente, las mascaradas y cimarronas continuaron empoderándose en representación de lo autóctono, del orgullo identitario y las nuevas generaciones comenzaron a apropiarse de ellas, transformándolas.

Ahora bien, abordemos la primera pregunta del capítulo dos, que inquiría sobre las características de las mascaradas y cimarronas del distrito de San Antonio de Escazú para determinar cuáles constituían continuidades o diferencias con respecto a la realización de esta manifestación cultural en el pasado, y así,

poder trasladar dichas especificidades al desarrollo y vivencia de la práctica en otras zonas del país.

Con base en las observaciones, se concluye que las mascaradas y cimarronas continúan cumpliendo una importante función vocativa. Mediante su desplazamiento por las calles más importantes de los pueblos, comunican el desenvolvimiento de acontecimientos importantes para la comunidad y arrastran a los vecinos hacia espacios donde pueden conglomerarse y entrar en contacto (tanto físico como emocional). Pertenecer a una agrupación de este tipo ofrece un espacio para sociabilizar con individuos de otros grupos etarios o del otro sexo, lo cual es sumamente importante para el desarrollo psicosocial y afectivo de muchos de los niños y adolescentes que participan.

El baile, juego y la música no son las únicas actividades desarrolladas, pues la comida es un elemento esencial que como una estrategia de “enganche” garantiza la permanencia de las personas en esos espacios.

Las vías de interacción observadas fueron: payaso-payaso, payaso-vecino, payaso-músico, vecino-vecino, vecino-músico, músico-músico, aunque las vallas, y algunas formas de espectacularización en ocasiones interrumpen el contacto entre los actores de esta práctica.

La organización y *performance* de las mascaradas y cimarronas continúan siendo actividades impulsadas por las motivaciones y necesidades lúdicas de la sociedad. Sin embargo, actualmente se evidencian ciertas diferencias con las formas anteriores, sobre todo en lo concerniente a la comercialización de esta manifestación artística, el aumento en su demanda, sus usos, los tipos de espacios donde aparece, las celebraciones que acompaña, y las entidades que las convocan. Brevemente, algunas de las diferencias observadas son:

- la casi desaparición de los Dedicados;
- la disminución de la agresividad de los payasos, pues los vejigazos y chilillazos están concentrados en otras zonas (como por ejemplo, se mencionaron Barva de Heredia y Desamparados);
- el marcado auge de la práctica en el territorio nacional, conllevando el surgimiento de muchos grupos y la organización de mascareros para fijar

precio y discutir sus problemáticas, muchas veces bajo el amparo de instituciones gubernamentales;

- el aprovechamiento de nuevas tecnologías y medios de comunicación masiva, como las redes sociales, con el fin de competir y sobrevivir, lo cual a su vez abre otras vías para relacionarse con los vecinos, quienes participan con retroalimentación y críticas sobre el desarrollo de los eventos;
- adaptaciones en cuanto a las técnicas de construcción, materiales, repertorios musicales e instrumentación, de acuerdo con la demanda;
- el involucramiento de entidades estatales con iniciativas como talleres de construcción de máscaras y creando espacios para que participen las mascaradas y cimarronas de cada comunidad. No obstante, algunas intervenciones de las entidades hacen tambalear las funciones y significados de la práctica, como la exhibición de las máscaras sin contenido histórico, el uso de vallas u obstáculos, o los desfiles contemplativos;
- la ampliación de su uso, pues antes aparecían sobre todo en turnos o actividades de Semana Santa, mientras que ahora participan más en ámbitos privados y oficiales. Consecuentemente, los espacios también se ampliaron: antes casi solo aparecían en sitios abiertos y públicos, mientras hoy se observan en oficinas, hoteles, casas, etc. Dentro de los espacios cerrados se mencionaron fiestas privadas en casas, instituciones educativas (como escuelas, colegios y universidades), asilos, orfanatos, hospitales, oficinas estatales (como Municipalidades y Ministerios), ONG's, hoteles, empresas y museos, mientras que en los espacios abiertos caben las calles, las plazas o parques, la Iglesia (atrio, jardín) y los campos feriales;
- mientras antes eran los varones quienes mayoritariamente participaban, hoy es evidente mayor involucramiento femenino en todos los campos.

Nos encontramos en un momento de transición entre lo que se entiende como cimarrona y banda. No se puede asegurar categóricamente ni que los

músicos de una cimarrona sean todos “guataqueros”, ni que en la actualidad ya todos sepan leer y escribir música. Lo que sí se puede observar es que la cimarrona es un espacio aún abierto que permite la confluencia de varios niveles de pericia musical. Una cimarrona puede contener músicos que leen y escriben música sin dificultad, pero a la vez gozan de un excelente oído y se basan en él para sumarse de inmediato a un toque que antes no habían ensayado, así como están quienes solo leen y escriben música, o los que solo tocan de oído, o cualquier otra combinación no mencionada. Por ello, tanto el público de la cimarrona, como la cimarrona misma dan por sentada mayor holgura o indulgencia con respecto al error, que ciertamente sería mal visto en el contexto de una orquesta o banda.

Adicionalmente, las cimarronas compuestas por hombres mayores con conocimientos musicales exclusivamente orales son cada vez menos comunes. La tónica actual es una conformación etaria y genérica variada, con aumento de integrantes jóvenes, quienes además cuentan con cierta educación musical formal. Así las cosas, las afirmaciones de algunos autores consultados acerca del uso peyorativo del término “cimarrona” y la preferencia por la palabra “filarmónica” para denotar conjuntos de “mejor calidad” parece ya no tener validez.

Mientras hace algunas décadas existían apenas unas pocas agrupaciones de mascaradas y cimarronas en cada región, hoy se observa lo contrario. Puede afirmarse que cada sector geográfico es atendido por un amplio número de artesanos o dueños de mascaradas.

A diferencia con otras máscaras de la neoartesanía costarricense (sobre todo en algunas poblaciones indígenas), los mascareros no construyen máscaras en serie; este aún no se ha convertido en un producto industrializado en el sentido de que se fabriquen muchas reproducciones a partir de un mismo molde. De ahí que esta sea una práctica artística popular viva y en constante transformación.

Estos son solo unos de los muchos componentes de la práctica que fueron recogidos a partir del trabajo de campo, los cuales anteriormente no habían sido sistematizados por investigaciones anteriores, y que aunque se limitan a un estudio de caso, hacen eco de la situación general de esta manifestación cultural en el nivel nacional.

Continuidades ancestrales

Ante la pregunta sobre las dicotomías presentes en las mascaradas y cimarronas costarricenses y cómo estas se vinculan a los conceptos de paradigma y barreras ontológicas con los cuales el ser humano navega su existencia, se procedió a analizar los personajes retratados por los payasos, las formas de aprendizaje y ejecución musical, la gestualidad de la danza, las persecuciones y los golpes, algunas cualidades formales y sonoras de la música, el travestismo, el desplazamiento del desfile de payasos y músicos, y la incorporación de personajes, técnicas, repertorios e instrumentos musicales.

Como dicotomías axiológicas se encontraron: bueno vrs. malo; bello o proporcionado vrs. feo o deforme; superior vrs. inferior; seriedad o respeto o miedo vrs. trivialización o burla o risa; oficial vrs. no oficial; y razón vrs. irracionalidad. Como dicotomías cognitivas de tipo material están: vida o fecundidad vrs. muerte o aridez; casto vrs. impúdico; unidad vrs. separación; nosotros o identidad o lo igual vrs. los otros, otredad o lo diferente; pobre vrs. rico; oral vrs. escrito; femenino vrs. masculino; y humano vrs. monstruoso. Como dicotomías cognitivas de tipo espacial están: aquí, adentro, centro vrs. allá, afuera, periferia; alto vrs. bajo, y estatismo vrs. movilidad. Por último, como dicotomías cognitivas de tipo temporal se observan: pasado o lo tradicional vrs. presente o lo moderno; y presente vrs. futuro.

Además, las mascaradas y cimarronas costarricenses emplean dos formas de rebajamiento o estrategias mundanizantes para quebrar el oficialismo del statu quo; estas son: la risa festiva, y el grotesco y escatologismo.

Que las mascaradas y cimarronas costarricenses se rijan por dicotomías simbólicas provenientes del principio de unión de los opuestos y que además empleen las estrategias de mundanización son evidencia de que en su estructura profunda fluye no la ruptura, sino la continuidad en tiempo y espacio de antiquísimas nociones cosmogónicas.

Las construcción de cabezudos para representar a políticos o deportistas pareciera incorporar una nueva función: la del “payaso-galardón”, es decir, en un símbolo del reconocimiento y respeto social ganado por una persona en cierto ámbito de la cultura. Lo más importante es la crítica encarnada en la

representación de ese personaje, que por un lado la *doxa* respeta, pero de las que hacen mofa las mascaradas y cimarronas.

La aparentemente nueva admisión de máscaras verosímiles y terroríficas tampoco debe sorprendernos. Posiblemente nos revelan y advierten sobre la carencia de un proyecto socialmente compartido y avalado, el debilitamiento de nuestra confianza en la ley y nuestro sentimiento de abandono por parte del gobierno (Zátonyi, 2011, pp. 145-146).

En síntesis, las innovaciones aparentes son la continuación de las dicotomías que enfrentan el estatismo del presente con la movilidad, el cambio o la evolución que mira hacia el futuro; lo propio (nosotros) y lo ajeno (otredad), o bien, la contraposición entre lo tradicional (el pasado) y lo moderno (lo actual o presente).

Rupturas

Para finalizar las conclusiones del segundo capítulo, se observaron tratamientos fetichizantes que operan como rupturas de la práctica. Estos son: la espectacularización (como cuando se exhiben las máscaras fuera de su contexto de acción, escindiéndolas de su componente musical, cuando son folclorizadas o cuando “actúan” para el agrado de los turistas), la obstacularización (como el uso de vallas, escenarios, y cualquier otra forma de separación para evitar que los miembros de la comunidad interactúen con los músicos y los payasos, y que proviene de la estética fetichista del arte según la cual hay un “objeto artístico” el cual debe contemplarse pasivamente y cuya única función es la estética) y la fosilización (como la ultracorrección de los “expertos” de la cultura de élite o de los propios actores en cuanto a los personajes retratados, las técnicas de construcción, los repertorios, la instrumentación y las formas de aprendizaje y ejecución musical).

Conclusiones del tercer capítulo

En el tercer capítulo de la investigación se abordó el tema de la metaforización del tiempo y del espacio en las mascaradas y cimarronas costarricenses.

Con respecto a la primera pregunta, referida a la relación entre los conceptos de carnaval (Bajtín) y de heterotopía (Foucault) con el espacio performático de las salidas de payasos, concluimos que las plazas, calles y campos feriales costarricenses constituyen verdaderos sitios heterotópicos por acción de esta manifestación simbólica, las cuales materializan la utopía de un mundo ideal en donde las relaciones jerárquicas y las diferencias son disueltas. Esta materialización desaparece cuando las mascaradas y cimarronas son presentadas en cualquier otro espacio donde se coarta la participación comunal, ya que la ilusión de ruptura de relaciones jerárquicas y diferencias sociales se esfuma.

El espacio ritual de las mascaradas y cimarronas costarricenses se convierte en *axis mundi*, un microcosmos en el que las “Costa Ricas” de otros tiempos y con otras configuraciones espaciales convergen y se comunican.

Para responder la segunda pregunta del tercer capítulo, establecimos algunas analogías entre el cronotopo del camino y del encuentro con las dinámicas de encuentro y desencuentro de los vecinos a lo largo del recorrido por el pueblo de las mascaradas y cimarronas. Por una parte, mientras en la literatura el cronotopo del encuentro puede tener una valencia negativa (cuando los personajes no se encuentran o se separan, o no llegan al mismo lugar o al mismo tiempo), en las mascaradas y cimarronas su valencia no solo es positiva en todos los casos, sino que los individuos entran literalmente en *contacto* (para utilizar el término empleado por Bajtín); variedad de personas y de seres (payasos) se conectan en un evento con variedad de tiempos y de espacios. O sea, la aparición de las figuras representadas por los payasos son una epifanía histórico-cultural: son la aparición material de las figuras que conforman el imaginario del costarricense.

El cronotopo del camino, por su parte, se observa en una realidad: el recorrido de las mascaradas y cimarronas por las calles de las comunidades es parte configurativa de su práctica. Los músicos son generalmente transportados por un vehículo con cajuela, sobre la cual viajan sentados mientras tocan sus instrumentos musicales. Por detrás, por delante, o al lado del vehículo van los payasos, quienes caminan o corren por la calle, acercándose a las casas

colindantes, en actitud festiva e invitando a los vecinos a salir. El sonido de la cimarrona se aproxima a cada barrio convocando a los vecinos a congregarse para celebrar. También, en la medida en que el camión se va alejando, el sonido se despidе y los payasos van dando la espalda para continuar su camino hasta la plaza del pueblo. Calle, plaza y campo ferial se convierten en mojones cronotópicos de la vivencia de esta práctica. Y todos los acontecimientos que ocurren durante ese desplazamiento por la calle del pueblo entran en analogía con los sucesos de la vida de cualquier ser humano.

En lo relacionado a la tercer pregunta, sobre la relación entre las nociones de heterocronía (Foucault) y anacronía y síntoma (Didi-Huberman) con la dimensión temporal de las salidas de payasos, concluimos que las mascaradas y cimarronas evidencian tajadas heterocrónicas cuando depositan sobre el propio tiempo de la celebración popular una serie de figuras que representan otros momentos históricos, como por ejemplo, el desfile colonial de los gigantes y enanos; los relatos mitológicos *in illo tempore* de la Cegua, la Bruja, el Diablo y la Muerte; la Costa Rica de inicios del siglo XIX, y la época moderna nacional e internacional con sus representantes mediáticos. Pero además, la mirada hacia el porvenir, que es una forma característica de la fiesta popular, y que da importancia a lo nuevo y a lo igualitario, a la libertad y a la fraternidad, crea el marco para que las mascaradas y cimarronas acompañen a las comitivas electorales que prometen cambios materiales e ideológicos en el país. El acompañamiento que dan las mascaradas y cimarronas a los políticos representa la esperanza popular en un futuro social y económico más justo, y así se convierten en estandartes del cambio, en emblemas de la metamorfosis del destino de todo un pueblo.

A su vez, la inserción de payasos representativos a nuevos personajes pertenecientes a otras latitudes, es una forma de paradoja visual encarnada en un síntoma-imagen. Estas figuras aparentemente interruptoras de lo visual, pueden también interpretarse como paradojas temporales o síntomas-tiempo, pues el carácter arcaico de unos personajes e innovador de otros, es un desafío para el presente, es un elemento que aparece a “destiempo”.

Los personajes antiguos ya no tienen vigencia en la cultura actual, pero se conservan causando una anacronía, y de la misma forma, los personajes cómicos o caricaturescos tomados de programas actuales de la industria televisiva exógena moderna (Mr. Bean, La Máscara, el Wasón, el Chavo del 8, entre otros) generan reacciones negativas por parte de miembros de la sociedad que lo interpretan como una interrupción de la práctica tradicional (de nuevo, anacronía) de este hecho cultural. El mismo fenómeno anacrónico ocurre, como ya se explicó antes, con el repertorio e instrumentación de la cimarrona, y con las formas de aprendizaje y la técnica de ejecución de sus músicos. Posiblemente el papel que desempeñan estas nuevas incorporaciones es el mismo que ejercían los personajes, músicas, instrumentos, técnicas y formas de aprendizaje y ejecución anteriores que, en el momento de su inicio eran percibidos como innovadores. Dicho papel es el de almacenar y atesorar entidades culturales con alta significación para la sociedad del momento. En ambos casos, es el carácter anacrónico, o sea, su desajuste con el tiempo correspondiente lo que aporta información sobre su significado. Cada era recoge una tajada espacial, la acumula, la estiba, y cada capa destila en un sedimento cultural que mantiene su identidad al mismo tiempo que coexiste con otros más antiguos.

Es decir, las mascaradas y cimarronas costarricenses no dejan en desuso formas viejas para adoptar otras nuevas; al contrario, los elementos representativos de los diferentes espacios y tiempos conviven como si se tratara de estratos significativos traslapados que al tocarse se funden.

Los conceptos de heterotopía, heterocronía, cronotopo, anacronía y síntoma delineados atrás en cuanto a la coexistencia de varios espacios en un solo sitio y de varios tiempos en un solo momento ofrecen un marco para comprender la riqueza simbólica de complejas relaciones espacio-temporales ofrecidas por las mascaradas y cimarronas, y su función en el presente; y en su calidad de síntoma, nos permiten comprender su papel en el pasado. Por eso, es posible interpretar los distintos personajes retratados en las mascaradas dependiendo del universo espacio-temporal del cual provienen: la mitología, la herencia colonial, lo axiológico, la otredad, lo actual (local e internacional), lo

actual ficcional y lo actual cómico y del entretenimiento, y finalmente, lo promisorio.

La variedad de imágenes que ficcionalizan las dimensiones de tiempo y espacio, condensan pasado, presente y futuro en una sola esfera temporal, actualizando permanentemente la vida, y concentrando en un solo espacio amalgamador y homogeneizador diferentes universos posibles, funcionan como una estrategia estética fuertemente efectiva para la cohesión social y para la construcción del imaginario de la identidad nacional costarricense.

Por último, en relación con la cuarta pregunta, a partir de cuatro metáforas primarias (UNA RELACIÓN ES UN CONTENEDOR, LA INTIMIDAD ES CERCANÍA, LOS PROPÓSITOS SON DESTINOS, FELIZ ES ARRIBA) se propusieron 11 metáforas secundarias evocadas en el contexto de las mascaradas y cimarronas costarricenses, a saber:

- RITUAL DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS ES UN CONTENEDOR
- LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SOMOS TODOS
- CONTACTO FÍSICO ES CONFIANZA.
- GOLPEAR ES ACOPLAR
- INTEGRARSE A LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS ES INTEGRARSE AL PUEBLO
- AQUÍ ES NOSOTROS y ALLÁ ES LOS OTROS.
- EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON LA VIDA
- EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON EL TRANSCURRIR DEL TIEMPO
- LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON CUERPOS EN MOVIMIENTO
- PAUSAR ES GALARDONAR
- SALTAR/BAILAR ES ESTAR FELIZ

Entre estas, la más fuerte fue la metáfora LA SALIDA DE PAYASOS ES LA VIDA o EL DESFILE DE LAS MASCARADAS Y CIMARRONAS SON LA VIDA, que a su vez está reforzada por la relación entre los cronotopos del camino y del encuentro y la analogía con “el camino de la vida” (Bajtín, 1989, p. 273), pues en el trayecto del desfile, como punto espacial, se intersectan las sendas de personas de diferentes estratos sociales, religiones, nacionalidades, edades, etc.

En cuanto a los patrones de imágenes relacionados con los dominios de tiempo y espacio, encontramos la presencia de los siete patrones descritos en Johnson (2007). Por ejemplo, el patrón de origen se percibe gracias a que los

vecinos escuchan a lo lejos el sonido de las cimarronas, anunciando que el desfile se acerca. El patrón de recorrido está en el paso de los payasos y de la música frente a las casas. Luego de venir y pasar, ocurre un alejamiento. El patrón meta está en la dirección hacia el destino final, que puede ser la Iglesia del pueblo o algún salón comunal. Los conceptos de centro-periferia y de contención son cotejables con la sensación de “entrar” y “salir” del espacio ritual de esta práctica. Los patrones de magnitud, aspereza-tersura y de compulsión-atracción-bloqueo de movimiento relacionados con el flujo de fuerzas físicas, su intensidad, velocidad y textura están contenidos en la riqueza gestual y kinestésica inscrita en el baile de y con los payasos, en el juego persecutorio, en el afán de asustar o tomar por sorpresa, en los golpes de cabeza y con las vejigas infladas con aire o agua, entre otras formas de interacción. Por último, los patrones verticalidad-balance quedan evidenciados en el movimiento vertical en saltos que se observa en los payasos y concurrentes, es la propia enacción corporeizada de los conceptos espaciales arriba-abajo, pero que metafóricamente también simbolizan el deseo por traer a nuestro mismo nivel aquello que está desbalanceadamente por encima de lo común, es la fuerza gravitatoria que “aterriza” lo que levita sobresaliendo de la multitud.

Conclusiones del cuarto capítulo

La pregunta de investigación del último capítulo se cuestionaba de qué forma, los aportes recientes de investigaciones atravesadas por el paradigma de la cognición corporeizada podían dar cuenta de las mascaradas y cimarronas como elemento cohesor de la sociedad costarricense. Dichas pesquisas permitieron concluir lo siguiente:

- La música de las mascaradas y cimarronas costarricenses, y el evento en su totalidad, es un mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida, y como hecho social, se realiza interactuando con otros.
- Los hallazgos sobre la activación de las neuronas espejo y sobre el apoyo de la isocronicidad visual sobre la isocronicidad auditiva ponen en evidencia que ver a los payasos, músicos y vecinos realizando acciones o

mostrando diversos sentimientos y emociones motiva acciones, sentimientos y emociones propias similares.

- El *entrainment* observado en el comportamiento musical de eventos participativos como el de las mascaradas y cimarronas costarricenses también se relaciona con la capacidad humana para manejar situaciones de incertidumbre social.
- El significado de las mascaradas y cimarronas se construye mediante un proceso de *semántica colaborativa* en el cual se transfiere energía en forma de *resonancias comportamentales* como gesticulaciones, gritos, bromas, risas, baile, juego, etc.
- Los estudios primatológicos sobre la sincronización rítmica enfatizan la relación entre la dimensión social y el posterior establecimiento del pulso isocrónico en el comportamiento musical del ser humano, lo cual explica la importancia funcional del “moverse en sincronía” para la práctica de las mascaradas y cimarronas costarricenses.

En síntesis, quiere decir que las dinámicas que intervienen en el juego y la música de los cabezudos en compañía de las cimarronas constituyen una práctica artística musical y participativa colmada de formas interactivas que refuerzan la sociabilización entre personas que incluso no se conocen, pero que al interactuar en ese espacio simbólico se comprometen con una acción conjunta. Por esto, cuando esta forma de arte es tratada desde la estética de la contemplación, cuando se le recorta el elemento popular, es decir, la participación vecinal, y se presenta como un conjunto musical acompañado de unos cuantos payasos, entonces esta práctica pierde su función más importante, la de ejercitar la intencionalidad compartida de los miembros de la sociedad costarricense.

Los conceptos de la simulación corporeizada, *entrainment*, el intercambio energético mediante las resonancias, la semántica colaborativa, la calibración y el comportamiento de yunta, asocian la experiencia musical a la interacción dentro de un colectivo. La práctica popular de las mascaradas y cimarronas costarricenses constituye una experiencia de este tipo. El uso de vallas para evitar que los miembros de la comunidad interactúen con los músicos y los payasos

demuestra la falta de una comprensión profunda del significado de esta forma ritual y artística. También evidencia una concepción fetichista del arte según la cual hay un “objeto artístico” el cual debe contemplarse pasivamente y cuya única función es la estética.

Al contrario, colarse entre la multitud vibrante de una mascarada-cimarrona es una de las pocas oportunidades que la sociedad costarricense posee para eliminar las barreras sociales que en otros contextos impiden una interacción desprejuiciada. Las vallas, el emplazamiento en teatros o salas de espectáculo o el tratamiento de las mascaradas y cimarronas como si fuesen un tipo de arte contemplativo son formas de impedir el ejercicio de la socialización y de negar a los individuos la posibilidad de poner en acción una cualidad humana primordial.

Reflexión final

Las mascaradas y cimarronas costarricenses son otra manifestación artística que devela y esconde la multiplicidad dimensional que compone la realidad para nosotros aparentemente lineal.

Cada uno de esos mundos se forma de una capa espacio-temporal, pero nuestra manera unidimensional de pensar e imaginar la existencia nos impide percibirlos sincrónicamente. Por esto, es necesario recurrir a un paradigma de pensamiento imaginativo, que genere nuevos significados, que estimule conexiones rizomáticas; un estilo de pensamiento que es, en sí mismo, una forma de arte.

Solo en la participación y mediante este tipo de razonamiento creativo acerca de una de nuestras barreras ontológicas (el arte) podemos acceder a la simultaneidad, a aprehender aunque sea efímeramente las anacronías, la presencia del pasado en el presente y las variaciones materiales de nuestra realidad; es decir, a descascarar los diferentes estratos simbólicos y connotativos traslapados en nuestras prácticas significantes.

INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS Y OTROS ANEXOS

ENTREVISTAS

Unidad de análisis: mascareros

Nombre del artesano: _____

Lugar de origen: _____

Lugar de residencia: _____

Fecha de la entrevista: _____

Hora de la entrevista: _____

¿La construcción de payasos es su ocupación principal? Si no, ¿cuál es?
¿Qué porcentaje de su tiempo ocupa en la construcción de payasos?
¿Hace máscaras por encargo?, ¿cuántas vende por año?
¿Alquila las máscaras para eventos?
¿Utiliza la técnica tradicional de papel engomado o también construye los payasos con fibra de vidrio u otras técnicas?
¿Usted o algún familiar utiliza de alguna manera los avances tecnológicos o las redes sociales para el beneficio de las mascaradas?
¿De qué otras formas sus familiares o personas más allegadas colaboran con el oficio de las mascaradas?
¿De dónde toma las ideas para construir los payasos?, ¿en qué se inspira?
¿Cuáles personajes ha construido?
¿Quién fabrica los trajes?
¿Qué características debe tener la tela que se usa para vestir a los payasos?
¿Hace uso de las redes sociales o páginas web para su actividad con las mascaradas? ¿Específicamente qué usos le da?

Unidad de análisis: bailarores de payasos

Nombre del bailaror: _____

Edad: _____

Lugar de origen: _____

Lugar de residencia: _____

Fecha de la entrevista: _____

Hora de la entrevista: _____

¿Desde cuándo baila payasos?
¿Qué la(lo) motivó para comenzar a bailar payasos?
Lo que más disfruta
Lo que menos disfruta
¿Siempre recibe remuneración por bailar payasos?, ¿cuánto le pagan?
¿Qué instrucciones reciben de parte de los dueños de los payasos con respecto a la forma como deben hacer su trabajo?
¿Qué formas de interacción son las que disfrutan más las personas que asisten al evento? Referirse a mujeres, varones, niños, adolescentes, adultos y personas mayores.
¿Qué formas de interacción son las que menos disfrutan las personas que asisten al evento?, ¿qué no les gusta? Referirse a mujeres, varones, niños, adolescentes, adultos y personas mayores.
¿Cuáles son las reacciones más habituales de las personas?, ¿qué dicen?, ¿qué hacen?, ¿qué piden?, ¿qué rechazan? Referirse a mujeres, varones, niños, adolescentes, adultos y personas mayores.

Unidad de análisis: músicos

Nombre: _____
Edad: _____
Lugar de origen: _____
Lugar de residencia: _____
Nombre de la cimarrona: _____
Fecha de la entrevista: _____
Hora de la entrevista: _____

¿La cimarrona es su ocupación principal? Si no, ¿cuál es?
¿Qué porcentaje de su tiempo trabaja en la cimarrona?
Fecha de ingreso a la cimarrona
¿Qué instrumentación tiene la cimarrona?
¿Cuántos integrantes posee?
Cantidad de ensayos antes de cada evento
¿Qué obras cuentan dentro de su repertorio? ¿Podría nombrar la mayor cantidad de piezas que recuerde?
¿En qué categorías podría dividir las piezas que forman parte de ese repertorio?
¿El registro de estas obras lo llevan de forma escrita, en partituras, o lo memorizan?
Dentro del trabajo en la cimarrona, ¿algunos integrantes tienen responsabilidades o llevan a cabo papeles específicos? Ej. Director, compositor, arreglista, incluso encargado de hacer contratos o del transporte, etc.
Cuando tocan en un evento con mascaradas, ¿leen partituras o tocan de memoria?
De los integrantes de la cimarrona, ¿cuántos aprendieron de oído y se mantienen así, cuántos aprendieron música con instrucción musical en lecto-escritura desde el inicio, y cuántos comenzaron de oído y luego se instruyeron en lecto-escritura?
Los que sí tienen o tuvieron instrucción en lecto-escritura, ¿dónde la recibieron?
¿Qué formas de interactuar con los vecinos tienen en una salida de payasos, tomando en cuenta que están ocupados con sus instrumentos musicales?
¿Cuáles son las reacciones más habituales de las personas ante la cimarrona?, ¿qué dicen?, ¿qué hacen?, ¿qué piden?, ¿qué rechazan? Referirse a mujeres, varones, niños, adolescentes, adultos y personas mayores.

OBSERVACIONES

OBSERVACIÓN NO PARTICIPANTE

Lugar: _____

Fecha: _____ Hora: _____

Nombre de la mascarada: _____

Persona de contacto: _____

Nombre de la cimarrona: _____

Persona de contacto: _____

Cantidad de músicos: _____

Motivo de la celebración:

- Religiosa _____
- Estatal/oficial _____
- Cívica _____
- Fiesta privada _____
- Espectáculo turístico _____
- Otra _____

Espacio y accesibilidad:

- Abierto (plaza, calle, etc.) _____
- Cerrado (teatro, edificio, escuela, casa) _____
- Público (cualquiera puede asistir) _____
- Privado (solo asisten invitados) _____
- Otro _____

Entidad contratante:

- Iglesia _____
- Entidad estatal/municipal _____
- Persona particular _____
- Otra _____

Mediación monetaria:

- Participación remunerada ()
- Participación no remunerada (aporte voluntario) ()

Personajes representados:

- Diablo o diabla ()
- Bruja o brujo ()
- Muerte ()
- Cegua ()
- Gigante o Giganta ()
- Toro Guaco ()
- Policía ()
- Loco o tonto ()
- Negro o Rasta ()
- Vecinos del barrio caricaturizados ()
- Políticos () ¿quiénes? _____
- Deportistas () ¿quiénes? _____
- Otros _____

Papeles según género y edad

Papeles varones niños: _____

Papeles niñas: _____

Papeles varones adolescentes: _____

Papeles mujeres adolescentes: _____

Papeles varones adultos: _____

Papeles mujeres adultas: _____

Papeles hombres mayores: _____

Papeles mujeres mayores: _____

Interacción de bailadores de payasos

- Corretean ()
- Dan cabezazos ()
- Dan chilillazos ()
- Dan vejigazos ()
- Bailan solos ()
- Sacan a bailar ()
- Asustan ()
- Pasan frente a las casas ()

Otros gestos _____

Familiares presentes en el evento

Parentesco	Género	Edad	Actividad

Participación vecinal:

Actividad	Cantidad de personas	Actividad	Cantidad de personas
Bailar		Provocar verbalmente	
Retar físicamente a payasos		Correr, perseguir	
Golpear		Vigilar a niños	
Observar sonriendo		Observar con semblante neutral	
Cocinar		Servir comidas	
Transportar objetos		Prestar casa o espacio de la fiesta	
Tomar fotografías o videos		Sacarse “selfies”	
Pedir complacencias			
Otras:			

Interacciones de los músicos entre sí:

Interacciones de los músicos con los vecinos:

- Se mueven levemente al ritmo de la música ()
- Se mueven expresivamente al ritmo de la música ()
- Improvisan ()
- Saludan a los vecinos ()
- Hablan con los vecinos ()
- Lanzas “güipipías” ()
- Cantan ()

Otras formas: _____

Composición instrumental de la cimarrona:

Nombre del instrumento musical	Cantidad de músicos que tocan ese instrumento	Género y grupo etario
Ejemplo: <i>Trombón</i>	2	<i>1 mujer joven 1 hombre mayor</i>

NOTAS:

OTROS ANEXOS

DECRETO EJECUTIVO N° 25724-C

La Gaceta N° 16 — 23 de enero de 1997

N° 25724-C

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA
Y EL MINISTRO DE CULTURA, JUVENTUD Y DEPORTES,

En uso de las facultades del artículo 25.1 de la Ley General de la Administración Pública y,

Considerando:

1°-Que uno de los objetivos primordiales del Estado es promover el conocimiento de las diferentes manifestaciones culturales existentes en nuestra sociedad, como un aporte dirigido a recuperar y consolidar la identidad cultural del ser costarricense.

2°-Que dentro de nuestras costumbres más arraigadas se encuentra la elaboración y desfile de mascaradas, permitiendo esto la expresión de tradiciones antiquísimas, así como el talento creativo de nuestros artesanos.

3°-Que la artesanía mascarera costarricense presente en las diferentes actividades culturales, constituye un elemento importante para la educación y recreación de nuestro pueblo.

4°-Que por medio de dichas actividades el costarricense adquiere conciencia y madurez sobre la importancia de preservar y difundir la realización de mascaradas, como símbolo de expresión cultural. **Por tanto,**

DECRETAN:

Artículo 1°-Declarar el día 31 de octubre de cada año, como el "**Día de la Mascarada Tradicional Costarricense**".

Artículo 2°-El Estado promoverá a nivel nacional la realización de actividades culturales destinadas a festejar y recrear dicha conmemoración.

Artículo 3°-Rige a partir de su publicación.

Dado en la Presidencia de la República.-San José, a los nueve días del mes de diciembre de mil novecientos noventa y seis.

LISTA DE REFERENCIAS

Fuentes bibliográficas

- Adorno, Theodor (2009). La industria cultural. En T. Adorno y M. Horkheimer (2009). *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 165-212. Madrid: Editorial Trota.
- Alvarado Chacón, Ana Isabel (2012). *La cara detrás de la máscara*. Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica, TCU-486. Recuperado de: <http://anaialvaradochacon.wix.com/mascareros>
- Amador, José Luis (2005). El juego de los diablitos en Curré. *Herencia*, 17(1), 1-71.
- Ascott, Roy (2004). La trayectoria del arte: medios húmedos y las tecnologías de la conciencia. En J. La Ferla (comp.), *Arte y medios audiovisuales: un estado de situación* (2007), (pp. 61-71). Buenos Aires: Nueva Librería. Recuperado de <http://catedramadanesmaterial.blogspot.com.ar/2008/10/la-trayectoriad-el-arte-medios-hmedos-y.html>
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras: Alianza Editorial.
- Becker, Udo (2009). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Belinche, Daniel (2010). Tiempo. Sobre el pasado y el presente del arte. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52(4), 1-13.
- Belinche, Daniel (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamin, Walter (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Beuchot, Mauricio (2008). Breve exposición de la hermenéutica analógica. *Revista Teología*, XLV (97), 491-502.
- Bolaños Esquivel, Bernardo y González Campos, Guillermo (2013). La evolución de la Fiesta de los Diablitos de Boruca: Consideraciones a partir de su registro audiovisual. *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, 10(12), 19-36.
- Bourdieu, Pierre (1985). The Social Space and the Genesis of Groups. *Theory and Society*, 14, 723-744.
- Briceño Guerrero, A. L., y Osorio Torrico, J. L. (2000). El arte de las máscaras: el rostro de una cultura popular. Trabajo Final de Graduación, Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica.
- Calderón Gómez, Juan Carlos (1992). Diablos de la Cofradía. *Escena*, vol.14, no.30, 75-80.
- Calderón Gómez, Juan Carlos (1997). Los Mantudos de La Puebla de los Pardos y la tradición del disfraz de Cartago (1563-1976). *Teatro y sociedad cartaginesa*, pp. 87-104. Editorial Cultura Cartaginesa.
- Carvajal Mena, Ligia (2002). La comunicación y la reproducción cultural de la cofradía nuestra señorita la virgen de Guadalupe, de Nicoya, Costa Rica.

- Su universo lingüístico. *Revista Latina de Comunicación Social*, 5(7).
- Chang Vargas, Giselle (2007). *Máscaras, mascaradas, mascareros*. San José: Centro de Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura y Juventud. Imprenta Nacional.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1995). *El diccionario de los símbolos*. 5ta. Ed. Barcelona: Editorial Herder.
- Chinchilla Sánchez, Kattia (2003). *Conociendo la mitología*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Ciafardo, M. y Belinche, D. (s.f.). El espacio y el arte. Material de cátedra. Lenguaje visual 2b. Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Colombres, Adolfo (1988). Mitos, ritos y fetiches. En Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (2004), (pp. 185-261). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Colombres, Adolfo (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Colombres, Adolfo (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. 2da. ed. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cross, Ian (2008). Musicality and the human capacity for culture. *Musicae Scientiae*. Número especial, 147-167.
- Cross, Ian (2010). La música en la cultura y la evolución. *Epistemus*, 1 (número especial), 9-19.
- De Jaegher, Hanne y Di Paolo, Ezequiel (2007). Participatory sense-making. An enactive approach to social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6, 485-507.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo*. 3ra ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Escobar, Ticio (1986). El mito del arte y el mito del pueblo. En Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte* (2004), (pp. 85-183). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Escobar, Ticio (2004). Los parpadeos del aura. En *El arte fuera de sí*. Centro de Artes Visuales del Museo del Barro, Asunción: Fondec.
- Escobar, Ticio (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, no. 271, 3-18.
- Escobar, Ticio (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, 271, 3-18.
- Feld, Steven y Fox, Aaron A. (1994). Music and Language. *Annual Review of Anthropology*, 23, 25-53.
- Ferrero Acosta, Luis (2001). Los mantudos. En L. Ferrero Acosta, *Pensándolo bien* (pp. 107-109). San José, Costa Rica: EUNED. (Trabajo original publicado en 1993).
- Foucault, Michel y Miskowieck, Jay (1986). Of Other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
- Gallese, Vittorio y Goldman, Alvin (1998). Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading. *Trends in Cognitive Sciences* 12, 493-501.
- Gallese, Vittorio; Eagle, Morris N. y Migone, Paolo (2007). Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 55, 131-176.
- García Canclini, Néstor (1987). Ni Folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?

- Revista Diálogos de la Comunicación*, 17, 64-71.
- García Canclini, Néstor (2012). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gibbs, Raymond W. (Ed). (2008). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, Raymond W. Jr. (2008). *Metaphor and Thought. The State of the Art*. R. W. Gibbs (Ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 3-13). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gómez García, Manuel (1998). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal ediciones.
- Hagen, Edward H. y Bryant, Gregory A. (2003). Music and Dance as a Coalition Signaling System. *Human Nature*, 14 (1), 21-51.
- Inciarte, F. (2004). Espacio, tiempo y arte. En L. Flamarique (Ed), *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía* (pp. 43-63). Pamplona: Editorial Eunsa.
- Jacquier, M. de la P. y Martínez, I. C. (2014) Metáfora y cognición musical corporeizada. Indicadores verbales para una definición de la música como movimiento. *Actas de la 7 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. ISSN 1880-6011. CD
- Jiménez, José (2002). Pensar el espacio. *Catálogo de la exposición colectiva: Conceptes de l'espai*. Del 14 de marzo a 12 de mayo del 2002, Barcelona: Fundación Joan Miró. Recuperado de: <http://www.inmaterial.com/jjimenez/pensarE.htm>
- Jiménez, Mario Alberto (1962). Los ticos y la máscara. *Obras completas*, Tomo 1, pp. 235-243. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind. The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnson, Mark (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, Mark (2008). Philosophy's Debt to Metaphor. R. W. Gibbs (Ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 39-52). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jung, Carl Gustav (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- Lakoff, George (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. En A. Ortony (Ed.). *Metaphor and Thought* (pp. 202-251). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George (2008). The Neural Theory of Metaphor. R. W. Gibbs (Ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 17-38). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Leman, Marc (2008). *Cognición musical corporeizada y tecnología de mediación*. Massachusetts: Instituto Tecnológico de Massachusetts.
- Leman, Marc (2010). An Embodied Approach to Music Semantics. *Musicae Scientiae*, 14, 43-67.

- Martínez Solano, Guillermo y Solano Laclé, Vania (2011). *Procedimientos básicos para la elaboración de máscaras con técnicas artesanales*. Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica.
- Martínez, Avelino y Martínez Guillermo (2007). ¿Cómo nacen las mascaradas en Cartago? *Herencia*, 20(1 y 2), 61-72.
- Martínez, Isabel (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*, 29 (1), 31-48.
- Martínez, Isabel (2014). Capítulo 2. La base corporeizada del significado musical. En S. Español (Comp.). *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*, pp. 71-110. Buenos Aires: Paidós.
- Merker, Bjorn H. et al (2009). On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment. *Cortex*, 45, 4-17.
- Mignolo, Walter (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), 11-25.
- Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (1991). *Máscaras tradicionales festivas del Valle Central de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Dirección General de Museos.
- Montero Pérez, Francisco (1995). *Taller. El proceso de producción de una máscara tradicional*. Museo de Cultura Popular, Universidad Nacional. Documento inédito.
- Muñoz, Fabio (2013). Reportaje *De pueblo en pueblo*. SINART. Costa Rica. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=wQPqRq4hcUY>
- Murillo Chaverri, Carmen (2000). El carnaval de San José: ¿espejo o máscara de la cultura popular costarricense? *Revista de Ciencias Sociales*, no. 89, 09-19.
- Museo de Cultura Popular, Universidad Nacional (1987). Entrevista sobre Mascaradas en el Valle Central: "En el taller de don Amado Arias...". San Antonio de Escazú, 21 de setiembre, 1987. Documento inédito.
- Naveda, Luiz y Lemán, Marc (2011). Hypotheses on the Choreographic Roots of The Musical Meter. A Case Study on Afro-Brazilian Dance and Music. *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM), 477-495.
- Ortony, Andrew (Ed.), (1993). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pestanha, Francisco José. (2007). La generación décima. Arte, cultura e identidad nacional. *Colección Breviarios*, 3, 45-54.
- Ramírez Vega, Alexis (2013). Los mantudos en las fiestas populares. En E. Zeledón Cartín (comp.), *El santoral costarricense: fiestas y tradiciones* (pp. 327-331). Editorial de la Universidad de Costa Rica. (Trabajo originalmente publicado en Suplemento Forja, *Semanario Universidad*, 8 de agosto de 1977, pp. 1-3.).
- Rizzolatti, Giacomo y Fabbri Destro, Maddalena (2008). Mirror neurons. *Scholarpedia*, 3(1), 2055-2062.
- Romero, Pedro G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva*, 5, 17-22. Recuperado de: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>
- Salas Núñez, Gabriela y Fallas Salazar, Selene (2012). Los payasos: carnaval y patrimonio barveño. *Herencia*, 25(1 y 2), 55-61.
- Saussure, Ferdinand de (1967). *Cours de linguistique générale*. Saint-Germain,

- Paris: Grande Bibliothèque Payot.
- Salazar Salvatierra, Rodrigo (1978). *La música tradicional de Barva: su función social*. Sección de Investigación, Departamento de Patrimonio Histórico. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica.
- Samaja, Juan (2004). *Epistemología y metodología: elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Schaeffer, Jean-Marie (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.
- Schechner, Richard (2004). *Performance Theory*. Taylor & Francis e-Library.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Solano Laclé, Vania (2011). *Procedimientos básicos para la elaboración de máscaras con técnicas artesanales*. Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica.
- Solano Laclé, Vania; Cartín Quesada, Johnny y Tosatti, Alessandro (2005). *Rostros, diablos y animales: máscaras en las fiestas centroamericanas*. Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.
- Solórzano Fonseca, Juan Carlos (1992). Conquista, colonización y resistencia indígena en Costa Rica. *Revista de Historia*, 25, s.n.p.
- Tosatti, Alejandro (1990). Las máscaras del valle central y el teatro. *Escena*, vol. 12, no. 26, 12-21.
- Tosatti, Alejandro (1991). *Máscaras tradicionales festivas del Valle Central de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Dirección General de Museos, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ugalde Mezsa, Reynaldo (s.f.). Máscaras y mascaradas. Documento inédito. Museo de Cultura Popular.
- Van Noorden, Leon (2010). The Functional Role and Bio-kinetics of Basic and Expressive Gestures in Activation and Sonification. En R. I. Godšøy y M. Leman (Eds.), *Musical gestures: sound, movement, and meaning* (pp. 154-181). New York: Routledge.
- Varela Sancho, Antonio (2014). Nuevos actores culturales en la tradición musical costarricense. La cimarrona palmareña. Trabajo final del curso Antropología de la Música, II ciclo 2014, Universidad de Costa Rica.
- Vargas Benavides, Henri O. (2007). Análisis estructural y semiótico de una máscara boruca. *Inter Sedes*, VIII, 14, 205-215.
- Vargas Benavides, Henri O. (2007). Análisis estructural y semiótico de una máscara boruca. *Inter Sedes*, VIII, 14, 205-215.
- Vargas Cullell, María Clara (2004). De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica, 1840-1940. San José, Costa Rica. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Vargas Pérez, Pedro (2005). Dos festividades borucas: el baile de los diablitos y la fiesta de los negritos. *Inter Sedes*, VI(11), 137-143.
- Vargas Pérez, Pedro (2005). Dos festividades borucas: el baile de los diablitos y la fiesta de los negritos. *Inter Sedes*, VI(11), 137-143.
- Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica (s.f.). *Elaboración de máscaras tradicionales*. Sección de Trabajo Comunal Universitario, Proyecto TCU-486, Rescate de la cocina y las tradiciones de Costa Rica

con la participación de personas adultas mayores.

- Ynoub, Roxana Cecilia (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica. Tomo 1*. Buenos Aires: Cengage Learning Argentina.
- Ynoub, Roxana Cecilia (2011). *El proyecto y la metodología de la investigación*. Buenos Aires: Cengage Learning Argentina.
- Ynoub, Roxana Cecilia (2014). Guía para la elaboración del plan de tesis. Documento inédito. Doctorado en Artes, UNLP.
- Zátonyi, Marta (2011). *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Zbikowski, Lawrence M. (2008). Metaphor and music. En R.W. Gibbs (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 502-524). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zeledón Cartín, Elías (Comp.), (2013). *El santoral costarricense: fiestas y tradiciones*. San José, Costa Rica: Editorial UCR.

Fuentes visuales

- AFPES (2010, 1 de noviembre). *Costa Rica celebra Día Nacional de las Mascaradas*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qovEz54cNew>
- Arburola, Luis (2015). *Cimarrona Espíritu Tico Escazú*. [Página de comunicación social de la red Facebook]. Recuperado de: https://www.facebook.com/cimarronaespiritutico.escazu?fref=tl_fr_box&pnref=lhc.friends
- Chacón Solís, Lilliana (2012, 3 de noviembre). *Payasos en San Antonio de Escazú*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WNISFWBAQtc&feature=youtu.be>
- Chacón Solís, Lilliana (2015, 17 de enero). *Bienvenida al padre Raschid a San Antonio 1*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=esRbPxxF7xl&feature=youtu.be>
- Chacón Solís, Lilliana (2015, 17 de enero). *Bienvenida al padre Raschid a San Antonio 2*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LXIZFb5mogw&feature=youtu.be>
- Chacón Solís, Lilliana (2015, 17 de enero). *Bienvenida al padre Raschid a San Antonio 3*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tiTeourOmrE&feature=youtu.be>
- Chacón Solís, Lilliana (2015, 17 de enero). *Bienvenida al padre Raschid a San Antonio 4*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y9V3mijAxHk&feature=youtu.be>
- Chacón Solís, Lilliana (2015, 17 de enero). *Bienvenida al padre Raschid a San Antonio 5*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=QCKSOLBMQ_c&feature=youtu.be
- Chacón Solís, Lilliana (2015, 17 de enero). *Bienvenida al padre Raschid a San Antonio 6*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GTKW2kVcDqE&feature=youtu.be>

- Cimalokera Alajuela (2011, 17 de octubre). *Cimarronas de Costa Rica*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6BoA18Ur6XE>
- Cimarrona Los Brujos (2015). *Cimarrona Los Brujos*. [Página de comunicación social de la red Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/cimarrona.losbrujos>
- Costa Rica Sound (2014, 19 de diciembre). *Mascaradas San José Costa Rica Navidad 2014*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EcAb2P7DeXM>
- Jiménez Flores, Michael (2015). *Mascaradas Tradicionales de Escazú Jiménez*. [Página de comunicación social de la red Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/michael.jimenezflores.7>
- Krikri (seudónimo), (2010, 7 mayo). *Mascaradas costarricenses. Fiestas patronales San Antonio de Desamparados*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BgGbgJIKwWM>
- Líos Rodríguez, Javier (2014, 21 febrero). *Concierto de cimarronas en Liberia 2014*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ehx6rXQRT5M>
- Marín, Douglas (2013, 16 de enero). *El brinco del sapo*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8m-hARsNoMw>
- Mascaradas Barveñas (2015). *Mascaradas Barveñas*. [Página de comunicación social de la red Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/mascaradas.barvenas/about>
- Mascaradas Barveñas (s.f.). *Cimarrona en Barva de Heredia*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uEWfit6sotQ>
- Patarra87 (seudónimo), (2010, 22 de junio). *Pasacalles San Antonio Desamparados*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h3rWWS7niss>
- TCU486 (seudónimo), (2015, 16 de febrero). *Día Nacional Mascarada en Costa Rica, 31 octubre*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zdqPg_L9TV4