

ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS  
ARTES DIEGO QUISEP TITO CUSCO  
LEYES N° 24400–26215–29292

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE  
FORMACIÓN ARTÍSTICA PROFESIONAL

# LA MÁSCARA EN LA COSMOVISIÓN ANDINA



*Trabajo de Investigación presentado por  
el ex alumno: Oliver YÁBAR PAREDES  
Para optar al Título de Artista Profesional  
en la especialidad de Dibujo y Cerámica.*

*Asesor Teórico:  
Lic. Ángel TAGLE MACEDO*

*Asesor Práctico:  
Prof. Isaac DÍAZ HUILLCA*

Cusco Perú  
2016"LA MÁSCARA EN LA COSMOVISIÓN ANDINA"



Anexo N° 01

INFORME DE ORIGINALIDAD

<b>EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO</b>	
La mascara en la cosmouison Andina	
Presentado por:	Olivar Yeber Parada
DNI, N°:	23976324
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciado en Arte Capacidad de dibujo y Cerámica
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	( ) veces
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	( )%

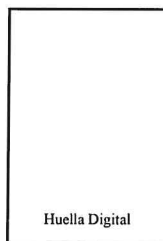
EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCTENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 20%	Nivel de similitud de fuente aceptable	
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 10 de 07 de 2022

Firma \_\_\_\_\_



Huella Digital

Post firma Isaac Diaz Huilica

Apellidos y nombres

DNI, N°: 24467944

ORCID del Asesor 0000 - 0003 - 4907 - 2906

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

<b>1.</b>	<b>PLANTEAMIENTO DEL</b>	
	<b>PROBLEMA.....</b>	<b>1</b>
	<b>1.1. ANTECEDENTES Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA</b>	
	<b>1.2. JUSTIFICACION E IMPORTANCIA.....</b>	<b>2</b>
	<b>1.3. DEFINICION DEL</b>	
	<b>PROBLEMA.....</b>	<b>3</b>
	<b>1.4. LIMITACIONES.....</b>	
	<b>.3</b>	
<b>2.</b>	<b>OBJETIVOS.....</b>	
	<b>.....3</b>	
	<b>2.1. OBJETIVO</b>	
	<b>GENERAL.....</b>	<b>3</b>
	<b>2.2. OBJETIVOS</b>	
	<b>ESPECIFICOS.....</b>	<b>4</b>
<b>3.</b>	<b>MARCO TEORICO Y</b>	
	<b>CONCEPTUAL.....</b>	<b>4</b>
	<b>3.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION.....</b>	<b>4</b>
	<b>3.1.1. LA</b>	
	<b>MÁSCARA.....</b>	<b>4</b>
	<b>3.1.1.1.El portador de la máscara</b>	
	<b>.....</b>	<b>6</b>
	<b>3.1.1.2.Los</b>	
	<b>Espectadores.....</b>	<b>7</b>

<b>3.1.1.3.El</b>	
<b>    significado .....</b>	<b>8</b>
<b>3.1.1.4.La</b>	
<b>    Belleza.....</b>	<b>9</b>
<b>3.1.1.5.Mantenimiento y</b>	
<b>    cuidado.....</b>	<b>9</b>
<b>3.1.2. FUNCIONES Y FORMAS DE LAS MÁSCARAS .....</b>	<b>10</b>
<b>3.1.2.1.Usos social y</b>	
<b>    religioso .....</b>	<b>10</b>
<b>3.1.2.2.Usos funerarios .....</b>	<b>12</b>
<b>3.1.2.3.Usos terapéutico .....</b>	<b>13</b>
<b>3.1.2.4.Usos festivos y teatrales.....</b>	<b>14</b>
<b>3.1.3. ALGUNAS CONCEPCIONES INTERESANTES .....</b>	<b>18</b>
<b>3.1.3.1.Máscaras Greco-</b>	
<b>    Romanas.....</b>	<b>18</b>
<b>3.1.3.2.Máscaras</b>	
<b>    Africanas.....</b>	<b>19</b>
<b>3.1.3.3.Máscaras chinas de la ópera de</b>	
<b>    Pekín.....</b>	<b>19</b>
<b>3.1.3.4.Máscaras</b>	
<b>    Mesoamericanas.....</b>	<b>20</b>
<b>3.1.3.5.Máscaras</b>	
<b>    Mejicanas.....</b>	<b>25</b>

<b>3.2. BASES</b>	
<b>TEÓRICAS</b> .....	28
<b>3.3. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS</b> .....	29
<b>3.4. HIPÓTESIS</b> .....	
..	38
<b>3.4.1. DESCRIPCIÓN PRE – ICONOGRÁFICA</b> .....	39
<b>3.4.1.1.Por el material</b>	
<b>empleado</b> .....	39
<b>3.4.1.2.Por el tipo de representación</b> .....	39
<b>3.4.1.3.Por su</b>	
<b>origen</b> .....	39
<b>3.4.1.4.Por el</b>	
<b>uso</b> .....	40
<b>3.4.2. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA</b> .....	40
<b>3.4.2.1.Datos</b>	
<b>etnohistóricos</b> .....	40
<b>3.4.2.2.Datos de cronistas y</b>	
<b>clérigos</b> .....	48
<b>3.4.2.3.Narraciones</b> .....	
...	49
<b>3.4.3. DESCRIPCIÓN ICONOLÓGICA</b> .....	57
<b>3.4.3.1.LA MASCARA Y EL ANCESTRO. <i>El fin agrícola.</i></b>	
<b>3.4.3.1.1.<i>La cabeza y la fuerza</i></b>	
<b><i>vital</i></b> .....	61

<b>3.4.3.1.2.El legado de los antepasados.....</b>	<b>67</b>
<b>3.4.3.1.3.El Wayro. .....</b>	<b>69</b>
<b>3.4.3.1.4.La mediación.....</b>	<b>72</b>

### **3.4.3.2.LA MÁSCARA Y LOS DESCENDIENTES.**

<b><i>El fin social.....</i></b>	<b>79</b>
<b>3.4.3.2.1.Unión y distinción.....</b>	<b>79</b>
<b>3.4.3.2.2.l retorno.....</b>	<b>83</b>
<b>3.4.3.2.3.La enemistad entre Kon y Pachacámac. ...87</b>	
<b>3.4.3.2.4.La Wakonada.....</b>	<b>88</b>
<b>3.4.3.2.5.Resistencia, la contracara de la máscara...93</b>	
<b><i>El Mito y Rito .....</i></b>	<b>99</b>
<b><i>Los tiempos y los ritos .....</i></b>	<b>99</b>
<b><i>El cuerpo ausente.....</i></b>	<b>102</b>
<b><i>Detrás de la máscara.....</i></b>	<b>108</b>

	3.4.3.3.LA MASCARA Y LOS DIOSES. <i>El fin simbólico</i> <i>existencial</i> .....	115
4.	SISTEMA DE VARIABLES.....	127
4.1.	DETERMINACIÓN DE VARIABLES.....	127
	4.1.1.1.VARIABLE DEPENDIENTE. .....	127
	4.1.1.2.VARIABLE INDEPENDIENTE.....	127
5.	METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	128
5.1.	TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	128
5.2.	COBERTURA DEL ESTUDIO.....	128
	5.2.1.1.UNIVERSO O POBLACIÓN.....	128
5.2.2.	AMBITO GEOGRÁFICO.....	128
5.2.3.	PERIODO DE ANÁLISIS.....	128
5.3.	FUENTES, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	128
5.4.	PROCESAMIENTO Y PRESENTACIÓN DE DATOS.....	129
5.4.1.	Selección del Corpus.....	129
5.5.	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS Y RESULTADOS.....	129
6.	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	130
6.1.	CONCLUSIONES.....	130

6.2.	RECOMENDACIONES.....	130
7.	BIBLIOGRAFÍA.....	1

## INTRODUCCIÓN

Se denomina “cosmovisión andina”, a la matriz de pensamiento que tuvo el hombre americano. Esta matriz común de pensamiento, se halla plasmada en el calendario ceremonial agrícola, y por lo tanto; eternizada en las estrellas, por aquellos sabios ancestros que no encontraron mejor pergamino que el cosmos o “Pacha”, como lo llamaron los incas.

Por experiencia conocemos que no siempre el hombre escrutó las estrellas; pero desde el primer momento, en que tuvo que hacer frente a lo incomprendible, lo acompañó la máscara; no es raro por lo tanto, que lo haya seguido acompañando a lo largo de los siglos, en la evolución de su cultura.

La máscara está presente ahí donde no existía la rueda, ni la escritura; sus principios se remontan al parecer en el mimetismo y la protección física; es decir, la solución de problemas de subsistencia. Sea como fuere, es un hecho que el valor de uso, precedió al valor estético; precisamente de esto trataremos en la parte introductoria de esta investigación.

En primer lugar, se trata de hacer una clasificación, tomado en cuenta como “corpus” los diferentes tipos de máscaras a los que hemos tenido acceso, como la colección privada de Arturo Jiménez Borja; o

aquellas que se hallan plasmadas en archivos fotográficos; o simplemente nombradas en fuentes escritas. Seguidamente, complementamos esta información con datos etnohistóricos, sacados de una bibliografía considerable, o experiencia directa; con el fin de contextualizar nuestro corpus.

En base a la interpretación de todo lo anterior, es que planteamos nuestra hipótesis, en la cual definimos a la máscara como un vehículo que usó el hombre andino, para tener acceso a los diferentes planos de la realidad. En la primera parte hablamos de la máscara como un vehículo de trance en el espacio, para acceder a los dioses del sustento; en la segunda parte vemos a la máscara como un vehículo que nos permite viajar en el tiempo, y por lo tanto hablamos de su rol regulador en la comunidad para el fortalecimiento de los lazos sociales, todo esto mediante la reanimación del pasado. En la tercera parte, tomando en cuenta que no el hombre andino no solo accede al pasado para fortalecer lazos, sino también para transformar el presente, tratamos a la máscara como un vehículo del hombre hacia si mismo en su sed de mutación.

Se concluye el presente trabajo de investigación, no pretendiendo contestar todas las interrogantes que se presentan en el camino; sino más bien tratando de elaborar cada vez mejores preguntas, que lleven a un mejor entendimiento del hombre y de nosotros mismos.

## **PRESENTACIÓN**

SEÑOR DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE  
BELLAS ARTES "DIEGO QUISPE TITO" DEL CUSCO

SEÑORES MIEMBROS DEL JURADO

*De acuerdo a lo estipulado por el  
Departamento Académico de  
Formación artística profesional; se  
pone a vuestra consideración el  
presente trabajo de investigación,  
intitulado: "La máscara en la  
cosmovisión andina" por medio del  
cual, se pretende explicar el útil de  
lo estético, en esta manifestación  
cultural, como es la máscara.*

Tomando como un hecho la existencia de una cosmovisión andina, trataremos de remontarnos a sus rudimentos; donde encontraremos a la máscara como un objeto arcaico meramente utilitario, que acompaña al hombre andino en la evolución de su pensamiento, hasta convertirse en parte de un complejo aparato conceptual, ya en el campo de lo lúdico.

Estudiar la máscara en el pensamiento andino, no solo será mirar la realidad a través de ella, si no, tratar de entender al enmascarado que detrás de ella, es un transformador por excelencia de la realidad en donde se vive.

# "LA MÁSCARA EN LA COSMOVISIÓN ANDINA"

## 8. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 8.1. ANTECEDENTES Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Existe abundante evidencia arqueológica que demuestra el uso de las máscaras en los diferentes períodos del desarrollo de la cultura andina; de hecho, aun se usan en muchas danzas costumbristas, de algunos poblados de la sierra y selva del Perú. Existe también bibliografía (aunque muy reducida) que ha tocado el tema de las máscaras, pero como parte del arte o folklore peruano; en su mayoría de carácter descriptivo. Sin embargo, no es fácil encontrar trabajos de investigación, que se ocupen del significado que pudo tener la máscara para el hombre andino.

Creemos que tal significado solo puede ser entendido partiendo de su cosmovisión; y aquí comienza nuestro primer problema: ¿Existe una cosmovisión andina?, es decir un aparato conceptual básico que sea común a todos los pueblos que habitaron el ande o sufrieron su irradiación. Esa es la primera interrogante que necesitamos despejar, para que podamos plantearnos nuestra siguiente interrogante: ¿qué significó la máscara, dentro de la cosmovisión andina?, ¿Cuál fue su papel útil?

Tomando en cuenta el notable adelanto que lograron las sociedades andinas, antes de los Incas; debemos considerar que el uso meramente *útil* que pudo tener la máscara, debió evolucionar a lo *lúdico*

y *estético*, valores propios de una sociedad más avanzada, con un aparato religioso complejo. Aquí surge nuestra siguiente interrogante: ¿De qué juego, era parte la máscara?, ¿Cuál fue su papel en la religión andina? ; Aun más, cuando la organización de dichas sociedades se hizo más compleja y diversificada: ¿Cuál fue el rol social de la máscara?

Por último, después de mirar al enmascarado como parte de una sociedad, vale la pena mirarlo como un ser individual, con una necesidad particular de expresión mediante símbolos. ¿Cuál es el simbolismo de la máscara?, sería nuestra siguiente pregunta, ya en una connotación más bien existencial, que va del temperamento genérico del hombre andino, hacia una mejor comprensión del ser humano en general.

## **8.2. JUSTIFICACION E IMPORTANCIA**

La existencia de bibliografía especializada o material explicativo en la actualidad es muy reducida, esto no permite al estudiante, investigador o interesado, entender de una manera objetiva la idiosincrasia del hombre andino en lo que se refiere a las máscaras. Prácticamente no se encuentra bibliografía relacionada al empleo de máscaras en el Ande, y lo poco que existe solo menciona al tema como una manifestación cultural del folklore peruano, siendo en su mayoría meramente descriptiva y sin mayor profundización; por ello es importante conocer y valorar para proteger el legado de nuestros antepasados. La cultura es universal, la ignorancia nos separa, pero el entendimiento nos acerca a nuestros semejantes y a nosotros mismos.

### **8.3. DEFINICION DEL PROBLEMA**

- ¿Qué factores influyen en la cosmovisión andina?
- ¿En qué medida determinó la cosmovisión andina, en el uso de sus diversos tipos de máscaras?
- ¿Cuál fue el rol de la máscara en la agricultura?
- ¿Cuál fue el fin social de la máscara?
- ¿Cuál es el simbolismo que encierran las máscaras?

### **8.4. LIMITACIONES**

- Carencia de bibliografía documentada y especializada.
- Escasez de estudios referentes al tema de estudio.
- Ausencia antecedentes concernientes al tema, en el contexto andino.
- Problemas administrativos de índole académico.

## **9. OBJETIVOS**

### **9.1. OBJETIVO GENERAL**

- Hacer un trabajo explicativo basado en una investigación deductiva, que tenga como punto de partida la existencia de una matriz común del pensamiento andino, a la cual llamamos cosmovisión andina; desde donde contextualizaremos el uso de la máscara.

Tomando en cuenta que dicha cosmovisión es parte de un proceso evolutivo hacia una etapa agrícola; investigaremos el uso de la máscara de lo útil a lo lúdico.

- Abordar el tema de la máscara, desde el punto de vista del enmascarado, dando lugar a posibles respuestas; y sin lugar a dudas a la formulación de nuevas preguntas que nos lleven a la profundización del tema en investigaciones futuras.

## **9.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Determinar los factores que influyen la Cosmovisión andina.
- Identificar desde la cosmovisión andina el significado de la máscara y su incidencia utilitaria en la agricultura, así como su rol social.
- Deducir el simbolismo de la máscara en la idiosincrasia andina.

## **10. MARCO TEORICO Y CONCEPTUAL**

### **10.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION**

#### **10.1.1.LA MÁSCARA**

Una máscara es una cobertura de la cara, que quien la usa comunica una identidad diferente a la propia; también puede ser como retrato o una pantalla protectora para la cara. Esta es una definición enciclopédica, que dice poco en realidad de lo que es una máscara. Quizá estas dos sean más elocuentes:

“Con la mirada perdida y no obstante existente. . . siendo y no siendo “

**“Es la mirada que no mira y mira”**

**Octavio Paz<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México, 1996

**La máscara puede cubrir la cara solamente, la cabeza completa, o incluso las hay que cubren hasta los hombros. La máscara, la otra cara, la otra identidad o representación, ha sido usada desde el Paleolítico por la mayoría de los grupos humanos en todas las épocas. La máscara disfraza, oculta y/o revela la identidad de quien la usa. “Lento, amargo animal que soy, que he sido, amargo desde el polvo y agua y viento que en la primera generación del hombre pedía a Dios”<sup>2</sup>**

**Hay innumerables variedades en sus diseños, desde los más simples en su elaboración y que se sostienen con la mano, hasta diseños realmente complicados, con piezas móviles que esconden otros rostros a**

---

<sup>2</sup> Carmen Alemani Bay. “Antología Jaime Sabines” Madrid 2001

**su vez.**

**Los mascareros manifiestan toda su creatividad al seleccionar los materiales naturales disponibles en su medio.**

**Dependiendo del lugar y de los recursos disponibles, se han realizado máscaras de madera, fibras naturales vegetales, hueso, obsidiana, metales y piedras diversas, pieles, plumas, conchas, etc.**

**Tanto el tratamiento de los materiales como el terminado de las máscaras han variado según la cultura, la época, el pueblo, la espiritualidad y sus significados. Han sido sencillas o muy talladas y elaboradas con adornos de mosaicos de piedra, oro, huesos, o de un solo material.**

**Las máscaras, generalmente van acompañadas con un atuendo que cubre todo el cuerpo del usuario. Cuando es así, es importante notar la**

**variedad tanto de materiales como de símbolos, que son complementarios a los de la máscara.**

**Los elementos morfológicos de máscaras, salvo algunas excepciones, se derivan de la naturaleza: zoomorfas o antropomorfas. En algunos casos, la forma de la máscara es una réplica de los rasgos naturales, pero en otras hay diferencias significativas o modificaciones y también las hay de abstracciones de los creadores. Pueden representar seres sobrenaturales, ancestros, retratos, figuras reales o imaginarias. La razón de ser de una máscara, es que será habitada por los espíritus.**

El cambio de identidad en el usuario de esa máscara, es vital, porque si el espíritu representado, no reside en la imagen de la máscara, el ritual en el que se use, será poco eficaz, y las plegarias, ofrendas y peticiones, no tendrán significado ni sentido.

Las máscaras pueden funcionar para contactar poderes espirituales de protección contra las fuerzas desconocidas del universo y el triunfo de la vida.

#### **10.1.1.1.El portador de la máscara.**

La persona que usa la máscara también está en una asociación directa con el espíritu, por lo que corre el riesgo de ser afectado por él. Así como el creador, el portador debe seguir ciertos procedimientos para protegerse, así como manifestar su respeto.

De alguna manera es un actor en colaboración o cooperación con la máscara. Sin su actuación, sus posturas, los pasos de la danza y la sucesión de ésta, la máscara quedaría sin la fuerza vital completa.

Cuando está usando la máscara, hay una pérdida de su personalidad previa y va adquiriendo una nueva. Algunas veces sufre cambios psíquicos, y a medida que el trance aumenta, surge el carácter descrito en la máscara. El usuario hábil, se vuelve “socio” del carácter que está representando: comparte el brillo de sus ojos, sus movimientos, su fuerza vital. En ocasiones parece que son psicológicamente complementarios y puede estar totalmente unido al carácter que quiere representar.

Pierde su identidad, se vuelve como un autómata, sin voluntad. Está al servicio del personaje de la máscara. Entra en comunicación con otro mundo;

desaparece su insignificancia y desamparo natural. Se transforma en un ser diferente, poderoso y fuerte. Ejerce una influencia y poder inusitado en sus semejantes. Se siente participante y director de las fuerzas del universo, se purifica y obtiene energía vital. Se genera una fuerte asociación entre el portador y la máscara, y parece que esta asociación, de alguna manera, permanece aun después de haber terminado la unión temporal.

#### **10.1.1.2.Los Espectadores.**

Una parte valiosa cada ritual o danza son los participantes o espectadores invitados. Cualquiera que sea la identidad específica, las máscaras nos remontan a tiempos pasados, al tiempo en que se inició su presencia. La característica básica y esencial, es reconocida por la audiencia que participa del evento.

Un papel fundamental en la máscara, es dar sentido de continuidad, de unión entre el presente y el origen de los tiempos, lo cual es de vital importancia en la integración de las culturas. La audiencia, a través de la fuerza del espíritu de la máscara, se transporta a su pasado en un estado de trance o frenesí.

Esto no siempre sucede, depende también del carácter que se presenta ante los espectadores. Algunas veces el ser sobrenatural es visto con gozo y familiaridad lo que lleva a los participantes a un entusiasmo tal que puede ser catártico. De cualquier manera, el contenido espiritual de las máscaras es venerado y respetado aunque no de señas potenciales de malignidad. Todas estas formas tienen cualidades mágicas y espirituales que son apreciadas como vehículos (agentes, factores) para realizar actos sobrenaturales.

Sin embargo, algunas máscaras sí representan el mal, demonios o espíritus especialmente dañinos. Éstas son usadas para mantener un equilibrio de poderes, un orden social o político que la cultura debe mantener. Los caracteres que deben intervenir en el drama también son dictados por la tradición cultural. Algunos de éstos rituales dramáticos se relacionan con sociedades secretas que restringen la presencia de espectadores. Estos ritos tienen propiedades mágicas, curativas, guerreras o demoníacas

#### **10.1.1.3.El significado**

Por el conocimiento presente, parecería que no hay un conjunto de respuestas o reacciones entre los tres elementos revisados (máscara, usuario y espectadores. Sin embargo, existe una reacción particular en cada cultura. Una respuesta de temor, gozo, placer o terror puede estar predeterminadas, así como lo está la forma de la máscara y su atuendo complementario. Estos patrones de conducta son aprendidos y/o inherentes a cada cultura.

Así pues, máscaras semejantes pueden tener significados diametralmente opuestos en diferentes pueblos del mundo. Por ejemplo: una forma llena de furia y agresividad puede generar miedo en un grupo, por considerarlo un espíritu maligno, o puede generar la sensación de protección del grupo al creer que ahuyenta otros seres malignos.

#### **10.1.1.4.La Belleza**

Los efectos estéticos de las máscaras, son completamente diferentes en cada cultura, ya que los parámetros de arte y belleza son distintos. Los criterios

de evaluación varían según la historia y costumbres de los pueblos, de sus significados espirituales y de las funciones específicas de las máscaras. Desde ahí, el diseño y realización de una máscara puede ser considerado una obra de arte o no.

#### **10.1.1.5.Mantenimiento y cuidado.**

El cuidado, el mantener o desechar una máscara, tiene que ver con la función que desempeña. Aquellas que son conservadas, se van heredando de familia en familia, de persona a persona o de grupo a grupo. Quien la recibe debe respetarla por su significado, función y poder espiritual. Se cree que cuando una máscara es usada por diferentes personas en el tiempo, va adquiriendo más poder gracias a la fuerza vital que van dejando plasmada en ella los diferentes usuarios. Una parte de su energía queda impregnada en la máscara.

Las máscaras pueden ser reactivadas espiritualmente al repintarlas o restaurarlas, pero claro, respetando siempre su simbolismo y forma básica.

### **10.1.2.FUNCIONES Y FORMAS DE LAS MÁSCARAS**

#### **10.1.2.1.Uso social y religioso**

Un mito es un relato, situado en un momento y un lugar fuera de la historia, que describe en forma de ficción las verdades fundamentales de la naturaleza y de la vida humana.

Como ya hemos visto, algunas máscaras representaban espíritus potencialmente dañinos y eran usadas para mantener un equilibrio en los poderes y estructuras sociales de una cultura. Muchas veces mantenían un halo misterioso y secreto, tanto de la ceremonia y/o del ritual como de sus participantes. También han tenido un papel disciplinario, de exhortación o castigo sobre todo para mujeres, niños o criminales. Este tipo de máscaras, comúnmente se acompaña con el atuendo que cubre el cuerpo completo de quien la usa. En muchas culturas a través del mundo, los jueces llevan máscaras para protegerse de futuras recriminaciones y se adjudica al espíritu del pasado la responsabilidad por la decisión o veredicto del juicio.

Los rituales nocturnos de algunas sociedades secretas, son para recordar las sanciones que merecen los infractores a las actividades respetadas por la tribu. En ciertos grupos, se señalan fechas determinadas del año para recordar y venerar los espíritus de los ancestros. Esto se da principalmente en tribus que mantienen la tradición oral, sin escritura. Así mantienen la conexión con el pasado, sentido histórico y se fortalecen sus lazos sociales. En estas ocasiones las máscaras representan jefes, amigos parientes y hasta enemigos ya fallecidos. También se hacen ofrendas a los espíritus encarnados en las máscaras.

Las máscaras de iniciación se usan en ceremonias de grupos exclusivos ya sean de hombres o de mujeres. La iniciación de los

jóvenes a la vida adulta, sus derechos y responsabilidades son transmitidos en secreto, con máscaras de algún mayor, en señal de sabiduría, y alguna máscara nueva que conserva el iniciado. También existen iniciaciones religiosas secretas. Un selecto grupo que acompaña al nuevo participante en su tránsito por diversas experiencias iniciáticas, unas placenteras, otras aterradoras.

Los altos sacerdotes, curanderos y/o chamanes, con frecuencia tienen una máscara especialmente poderosa, misma que usan para exorcizar espíritus malignos, hacer predicciones, curaciones, localizar caza o pesca etc. En algunas tribus existen máscaras con partes móviles, que muestran un animal y abajo una imagen humana. Esto significa el animal en el cual se puede transformar el chamán.

#### **10.1.2.2. Usos funerarios.**

*¡Que costumbre tan salvaje esta de enterrar a los muertos!  
¡De matarlos, de aniquilarlos, de borrarlos de la faz de la Tierra!  
Es tratarlos alevosamente, es negarles la posibilidad de revivir.<sup>3</sup>*

Jaime Sabines

---

<sup>3</sup> Carmen Alemani Bay. "Antología Jaime Sabines" Madrid 2001

En las culturas donde los atuendos funerales son importantes, se usan máscaras antropomorfas asociando la muerte con la salida de los espíritus. Las máscaras funerarias tienen los rasgos de las personas fallecidas, y su función es conectar el espíritu del muerto con el espíritu del mundo, además de honrar al difunto. También se usa la máscara para proteger al muerto de los espíritus malignos. (La máscara los asusta.

Dependiendo de la importancia del personaje, varían los materiales utilizados en su máscara: desde corteza de árbol, tela, hasta metales y piedras preciosas.

La máscara de cráneo o calavera fue usada también en diferentes ceremonias funerarias para evocar a los muertos.

### **10.1.2.3. Uso terapéutico.**

*“El gran mal del siglo XX, que forma parte de todas nuestras angustias y nos afecta a todos individual y socialmente, es la pérdida del alma”. El alma se pierde, el ser se enferma.<sup>4</sup>*

Thomas Moore.

---

<sup>4</sup> Lesly Ferras en “Máscaras” publicación virtual: [www.ilustrados.com](http://www.ilustrados.com)

Las máscaras han tenido un papel importante en ritos mágico - religiosos para prevenir o curar enfermedades. En algunas culturas, miembros enmascarados han guiado a demonios enmascarados fuera de la tribu o pueblos. Estos curadores profesionales, hacen pantomimas, limpias y curaciones que ahuyentan los malos espíritus.

También existen máscaras que previenen o evitan el contagio de enfermedades epidémicas. Son máscaras de aspecto furioso con ojos terribles que asustan a los causantes del mal.

Desde que aparecieron las primeras sociedades agrícolas, aparecen las máscaras de la fertilidad y sus rituales, en los que generalmente se ofrenda parte de la cosecha anterior y se usan elementos del cultivo en las máscaras. Asociada con la fertilidad viene la máscara de la lluvia, de gran potencia, ya que significa la vida en todas sus dimensiones. Casi todos los grupos tienen un espíritu de la lluvia encarnado en su máscara específica. Algunos grupos tienen rituales para la fecundidad y la iniciación sexual o matrimonial.

#### **10.1.2.4. Usos festivos y teatrales.**

*“La danza es un compendio de belleza, de movimiento y de colorido en donde destaca la máscara enmarcada en la opulencia del vestuario...”* S. Toscano<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Lesly Ferras en “Máscaras” publicación virtual: [www.ilustrados.com](http://www.ilustrados.com)

En este siglo XX las máscaras son usadas generalmente en festividades. Tanto en Europa como en América Latina, están asociadas las fiestas a conmemoraciones religiosas o a cambio de estaciones, fin de ciclos, etc. Por ejemplo: Al fin del invierno en Austria y Suiza; danza de moros y cristianos en Semana Santa en México, antes de la cuaresma con el Carnaval en América Latina, etc.

Las máscaras han sido usadas universalmente en representaciones teatrales. Este uso surgió en el mundo occidental, desde los griegos, en sus prácticas religiosas. Las representaciones teatrales son una representación de la realidad. La máscara participa de manera entrañable ya que su forma física comunica, como el conjunto de la obra, una realidad. La variedad de máscaras en el teatro es tan extensa como el teatro mismo. Incluye, como la representaron los griegos, desde el drama y la comedia, el conflicto, el dolor, la tristeza hasta la alegría, el humor y el gozo.

*Mercedes Quintero Qubard y Carlos Meymar Rodríguez*

El tema de la máscara en el Perú ha sido tocado habitualmente como parte de las manifestaciones culturales de nuestro país; y por lo tanto en forma general y no específica. Existen únicamente algunos artículos en libros y revistas, periódicos y catálogos de exposiciones que datan de 1930 a 1989. Los textos ubicados son de Arturo Jiménez Borja (“Máscaras de baile”, 1947, “Máscaras peruanas: colección Arturo Jiménez Borja”, 1979); de Simeón Orellana ( “Las máscaras del valle del Mantaro I, II y III” 1971 y “La Huaconada de Mito”, 1972); de David

Castillo Ochoa ("Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional", 1989); de Tom Zuidema ("Máscaras en los rituales incas del equinoccio y solsticio", 1983); de El Comercio ("Selecciones de arte", 1947); de Lizardo Luna ("Máscaras populares peruanas" 1947); de Fernando de Szyszlo ("máscaras populares peruanas 1951), y de Flaviano González Rojas ("Máscaras de Molinos" s.f.). La mayoría de trabajos constituyen aproximaciones descriptivas que presentan a la máscara únicamente como un objeto artesanal, folklórico y de colección. El único trabajo que pretende una interpretación de la máscara es el de Tom Zuidema (1983), que se centra en el uso de la máscara en tiempos prehispánicos.

La colección de máscaras de Arturo Jiménez Borja es una de las más importantes del Perú. Con motivo de algunas de sus exposiciones se publicaron un catálogo (Jiménez Borja: 1947) y un folleto catálogo (Jiménez Borja: 1979. En estos textos se resalta la presencia e importancia que han tenido las danzas con máscaras desde tiempos pre incaicos y que se han mantenido hasta nuestros días. Estas afirmaciones han sido hechas y documentadas también por otros autores (Orellana: 1971 b; Hockenghen: 1987; Goldman: 1968; Villasante 1981 y 1985; Vásquez: S.F), aunque el foco de interés ha estado puesto principalmente en la zona andina.

En sus textos Jiménez Borja (1947 y 1979) presenta una serie de fuentes para el estudio de la máscara en el Perú. Máscaras prehispánicas se han encontrado en excavaciones arqueológicas (Mochica) y en documentos gráficos como la cerámica Mochica y Chimú, así como

en los tejidos Paracas. En las pinturas rupestres de Sumbay en Arequipa se han encontrado las referencias más antiguas sobre el uso de la máscara en el Perú. Para la época inca y colonial las principales fuentes citadas son las crónicas de Garcilazo, del padre Bernabé Cobo, del padre Francisco de Avila, y los dibujos del obispo Baltazar Jaime Martínez de Compañón. En lo que se refiere al uso de la máscara en la Lima colonial, Jiménez Borja cita los escritos de Juan Antonio Suardo (1629-1634) Josephe Mugaburu (1640-1694) y las acuarelas de Pancho Fierro (comienzos de la República).

Jiménez Borja señala que las representaciones de máscaras más antiguas fueron de animales. Los cazadores de vicuñas de un periodo pre-cerámico habrían realizado esta actividad enmascarados para acercarse a la presa. La iconografía Chavín (colmillos, ojos de felino, garras, etc.) se pueden encontrar en las máscaras de baile actuales; Jiménez Borja cita como ejemplo la jija de huanca en Churubamba (Huanuco). También en los cerámicos Mochica aparecen imágenes de enmascarados con formas animales. Los animales representados desde aquellos tiempos, incluyendo los que se incorporan después de la conquista, son: el ave suri, vicuñas, venados, gavilanes, el ave til-til, el ave cuicho, osos, monos, loros, leones, llamas, cóndores, toros, vacas, etc. Estos animales como el oso por ejemplo, aparecen también en la literatura oral, lo cual hace suponer que las máscaras están fuertemente integradas a la tradición oral prehispánica y actual; incluso varias de ellas también se inspiran en leyendas.

Otro tipo de representaciones son las de las etnias antiguas como, el qulla, el qhapaq qulla, el chu'nchu, el qhapaq chu'nchu, etc., y grupos o personajes que pertenecen a la colonia y república como el negro, el qhapaq negro, y el chileno, el avelino, el majeño, y el cerreño, para nombrar algunos. Además están las representaciones de seres sobrenaturales o que pertenecen a otra humanidad: huacones, diablos, saqra (Jiménez Borja: 1947 y 1979; Villasante: 1980; Vásquez: s.f.; Orellana: 1971b).

Las máscaras mencionadas por Jiménez Borja no agotan la totalidad de las existentes en el pasado y presente: hacer un catálogo de máscaras del Perú es una tarea pendiente. Existe únicamente un pequeño listado de 36 mascararas de la colección de Jiménez Borja (Jiménez Borja: 1947. En él se señala qué representa cada mascara, a que danza pertenece cual es lugar de procedencia y de que material ha sido confeccionada.

En un estudio sobre las mascara en el valle del Mantaro, Simeón Orellana (1971b, 14) hace una propuesta de clasificación de las máscaras andinas sin embargo dicha clasificación es de carácter ambiguo en el sentido que no se logra establecer tipos de máscaras definidos y realmente representativos. Por ejemplo la máscara del huacón es humorística y moralizadora al mismo tiempo. La clasificación por danzas también es ambigua, pues una misma danza puede ser ritual

y humorística, y humorística y satírica a la vez, ya que estas caracterizaciones no son excluyentes y se definen en gran medida según criterios subjetivos.

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

### **10.1.3.ALGUNAS CONCEPCIONES INTERESANTES**

#### **10.1.3.1.Máscaras Greco-Romanas**

Los griegos dieron a la máscara una finalidad cultural y las usaron en sus representaciones escénicas. La máscara teatral griega consistía en una especie de casco que cubría toda la cabeza, que variaba según el carácter trágico, cómico o satírico de la obra que se ponía en escena y cuya boca se configuraba de tal manera que aumentaba la voz del actor.

De Grecia pasó el arte dramático a Roma, y con el uso de la máscara; de hecho la palabra persona es derivación del latín personare, que hace alusión a una placa de metal que se colocaba detrás de las máscaras, cuya resonancia amplificaba la voz del actor.

### **10.1.3.2.Máscaras Africanas**

Las máscaras africanas no son trozos de madera más o menos decorativos, sino símbolos religiosos con una función reguladora en el poblado. Están asociadas a los ritos agrarios, funerarios y de iniciación de los jóvenes. Cada miembro varón del poblado debe efectuar una serie de ritos para ser admitido en la comunidad con pleno derecho. Por otro lado la máscara capta la fuerza vital que se escapa de un ser cuando muere, para controlarla, evitando que dañe, distribuyéndola en beneficio de la colectividad. En el momento del baile, la máscara protege al que la porta, y lo convierte durante ese tiempo en otro ser. El portador de la máscara debe ir vestido de forma que no se le reconozca. Se considera máscara también al vestido, aunque lo más importante es la cabeza, donde reside la fuerza vital.

### **10.1.3.3.Máscaras chinas de la ópera de Pekín**

En la ópera de Pekín hay cuatro tipos de personajes: Shen (papel masculino), Dan (papel femenino), Jing (cara pintada) y Chou (payaso). El Jing (cara pintada) es siempre un personaje masculino, franco y liberal, aunque bastante rudo o astuto. Lleva la cara pintada de distintos colores y algunos se especializan en acrobacia. El payaso se caracteriza por la pintura blanca en su nariz. Puede ser de tipo positivo, bondadoso, cómico o una persona negativa, alevosa, maliciosa o necia.

El maquillaje es un arte singular en las óperas nacionales de China. Está sujeto a patrones fijos en cuanto a estructura y colores. Es conocido como maquillaje de rostros. Las máscaras utilizadas por las dinastías Tang y Song por los actores que representaban a Dioses y demonios en la ópera Yuan, dieron origen al arte de pintar los rostros. Con el desarrollo del arte de la ópera y las necesidades para su interpretación, el maquillaje reemplazó a la máscara. Para expresar gráficamente el carácter de los personajes, se pintan de forma exagerada sus principales características típicas: edad, estatus, sentimientos, moral y mentalidad.

#### **10.1.3.4. Máscaras Mesoamericanas**

Siempre y en cualquier lugar, la raza humana ha luchado, buscado y expresado su relación con lo infinito, su lugar en el enorme diseño espiritual que percibe en el cosmos. Los modos diversos en que ha tratado de entender esto, han variado según las presuposiciones que se derivan de cada interpretación del diseño espiritual.

**Debemos descubrir dichas presuposiciones en cada cultura, considerando la relación del ser humano con la fuente fundamental de vida y el orden en el universo, y poder tener sensibilidad al repertorio de respuestas que emanen de ella. Solo con este entendimiento, podemos valorar las implicaciones de la visión cósmica de una cultura, tanto en la vida cotidiana y**

## **práctica, como en su realidad más elevada y llena de vida ritual y/o ceremonial.**

Los pensadores en Meso América tenían una atormentadora visión de unidad total. Para ellos los mundos de la naturaleza y espíritu, de seres humanos y dioses, eran uno solo; toda realidad - externa e interna, micro cósmica y macro cósmica, natural y supernatural, terrena, subterránea y celestial - forma un sistema cuya existencia se muestra en el orden, a pesar del aparente caos del mundo natural.

Desde esta suposición se dan todas las manifestaciones espirituales en Mezo América y como no hay duda de que el arte refleja creencias, se adopta la máscara como metáfora central y como fuente o depósito básico de ésta visión del mundo.

Siempre que y donde sea que una máscara ritual es usada, simboliza no solo un dios o demonio, animal o estado espiritual determinado, sino una relación particular entre la materia y el espíritu, lo natural y lo sobrenatural, lo visible y lo invisible. La máscara y el usuario existen en una serie de relaciones análogas a aquellas grandes relaciones del universo. Por un lado, la máscara es un objeto material sin vida, animado por el portador; de la misma manera, se da la relación entre el ser humano y los dioses: los seres humanos son creados de materia sin vida y animados por la fuerza divina, la vida solo existe mientras la

fuerza divina la sustente. Así el portador de la máscara ritual, casi se convierte en dios; en el momento ritual, el portador es quien da fuerza o anima a una máscara sin vida. Al mismo tiempo, la máscara expresa hacia afuera, visiblemente, lo interno, la identidad espiritual del portador, que es la fuerza vital del microcosmos, un reflejo verdadero de la esencia espiritual del portador, más allá de la llamada cara real o natural. Paradójicamente, entonces la máscara oculta y revela la más profunda fuerza espiritual de la vida misma.

La máscara delinea la relación oposicional entre la materia y el espíritu, pero en el proceso mismo en que la delinea permite al hombre ser ambos al mismo tiempo, unificar su obvio ser material con la realidad espiritual que siente profundamente dentro y a través de esa unión, expresar su profunda identificación con la estructura del cosmos. Todo esto está contenido dentro de la metáfora de la máscara, y en Mezo América esta metáfora, es el centro de su pensamiento espiritual.

Reconocer una metáfora central que expresa las creencias más profundas de una cultura, es una ayuda invaluable para entender las implicaciones de esas creencias. El propósito de una metáfora es saltar de nivel, y una metáfora religiosa no es realmente comprendida hasta que no es experimentada con la intención de tocar lo sobrenatural.

Hay que examinar la evidencia con una sensibilidad intuitiva a lo sobrenatural y una apertura intelectual a las implicaciones espirituales que revelan el significado fundamental del pensamiento en Mezo América y el desarrollo de su religión a través de los siglos. Desde sus orígenes chamánicos, hasta la más alta complejidad y sutileza de la religión azteca, y junto con el creciente sincretismo y su lugar en el folklore actual, el significado primordial permanece constante, y es expresado consistentemente a través de la metáfora central que es la máscara.

Como Octavio Paz menciona, el arte “sirve para abrir puertas del otro lado de la realidad” y la máscara, a través de su unión externa con el mundo interno de lo sobrenatural, abre consistentemente la puerta, para las personas de Mezo América, de lo literal a lo espiritual.

Para poder entender nuestro presente, tenemos que adquirir la visión de nuestros antecesores, y para poder dimensionar nuestro futuro, tenemos que ver a través de los ojos de la máscara.

Esta visión antigua se expresa de manera nítida en la metáfora de la máscara. Los intereses de los pueblos mesoamericanos eran diversos, por lo que las máscaras tienen símbolos multivalentes, pero siempre con implicaciones espirituales. El uso de la máscara es una forma de comprender el misterio de la realidad espiritual subyacente al orden y mandatos de este mundo. Es una forma, incluso, de darles voz a los

dioses que, a su vez, se comunican, ordenan y dan al mundo, un orden, de acuerdo al reino de los espíritus. Como ejemplo tenemos al dios de la lluvia, presente en casi todos los pueblos, como símbolo no solo de los cultivos, sino de la vida misma.

“Las máscaras siempre han sido usadas como un agente ritual de transformación. Una forma de cambiar lo accidental en esencial, lo ordinario en extraordinario, lo natural en sobrenatural. Esta forma esencial de transformación no requiere abandonar un estado por el otro, sino que permite que existan ambos simultáneamente.” Markman <sup>6</sup>

Esto permite el “desdoblamiento de los dioses” y así cada uno es considerado un símbolo que concretiza un aspecto particular de la fuerza vital y no como una identidad o grupo de identidades divinas fijas. Así los dioses pueden existir simultáneamente, en más de un estado o manifestación. La transformación es un modo de vida en Mezo América: los ciclos de las estaciones, los ciclos solares y lunares, nacimiento vida y muerte. Incluso la muerte es una transformación, no hay final a la vida, solo cambia la forma. Cambiar de máscara es participar de la esencia eterna de la vida.

Los chamanes fueron los primeros conocedores y expositores de esa realidad interna hoy conocida como psique; sus mitos y sus ritos, que

---

<sup>6</sup> MARKMAN, Peter y Roberta. *Masks of the Spirit*. University of California Press, United States of America. 1989. pp.63.

desempeñan con maestría son útiles no solo para influir externamente en la naturaleza, convocando lluvia, curando enfermedades, venciendo al enemigo o consiguiendo amistades, etc., sino también funcionan hacia adentro, tocando y despertando los niveles más profundos y haciendo florecer la imaginación y espiritualidad humana.

La experiencia religiosa, es una experiencia psicológica profundamente espontánea y universal. No puede haber un sistema final para la interpretación de los mitos sobre los que se construye la experiencia religiosa y se comunica, ya que los mitos contestan, responden solo a las preguntas que les hacemos al estudiarlos. Lo que nos descubran puede ser maravilloso o trivial. . . depende de lo que preguntemos. Solo aquellos que están vivos a la fascinación de los símbolos, de los mitos, aquellos que estén frescos y despiertos en la búsqueda, con mente abierta, podrán hacer las preguntas adecuadas. Tendrán respuestas maravillosas

#### **10.1.3.5.Máscaras Mejicanas**

“Las máscaras no son historia, sino cosa viva y presente. Todo lo que somos y valemos están en ellas, estos objetos son parte de nuestras células”, expresó la maestra Estela Ogazón, coleccionista de máscaras, quien junto con su esposo, Jaled Muyaes, ha dedicado más de 30 años a recorrer las comunidades de nuestro país para engrandecer su acervo mascaril.

Realizadas en los materiales más variados como pino, cedro, caoba, sompancle, huesos y caparazones de animales; las máscaras son un elemento básico en los rituales y tradiciones de los pueblos indígenas.

Esta rica variedad de expresión artística se presenta en la exposición *Máscaras Mexicanas* que se exhibe en el mezanine de la biblioteca de la Unidad Azcapotzalco, en la que las 190 piezas que la componen muestran el colorido, la imaginación y la artesanía de las diferentes etnias de nuestra nación.

La maestra Estela Ogazón manifestó que las máscaras constituyen un importante elemento en las fiestas, los ritos y las ceremonias indígenas, y aunque "la civilización es la causante de la pérdida de las tradiciones, estoy convencida de que las máscaras nunca se van a perder pues han vivido siempre con el hombre".

El matrimonio Muyaes-Ogazón actualmente cuenta con alrededor de cinco mil máscaras, rescatadas de comunidades yaquis, nahuas, zapotecas y tarascas, entre otras. Durante la inauguración de la exposición *Máscaras Mexicanas*, el licenciado Edmundo Jacobo Molina, rector de la Unidad Azcapotzalco, indicó que el mérito de esta colección consiste en que todas las máscaras "son bailadas", es decir, no fueron hechas ex profeso para la colección, sino para ser usadas en festividades populares.

A su vez, el licenciado Alberto Dogart Murrieta, coordinador de Extensión Universitaria de la Unidad Azcapotzalco, señaló que el diseño de las máscaras debió inspirarse "en la remota y primitiva costumbre del tatuaje y maquillaje facial, elaborados con pigmentos de origen animal y vegetal. Cuando el maquillaje logró sustituirse por objetos removibles de carácter independiente, se creó la máscara", apuntó.

Mencionó que el uso de máscaras se da en festividades, rituales y danzas como la de los santiagueros, la del Marqués, las Moritas, los Arquileos, matachines, tastoanes, Xantolos, Chinelos, Mecos, Tecuanes, Tlacololelos, la danza del venado, del tigre, de los murciélagos, y muchas otras.

Las máscaras se exhiben en todo su esplendor y colorido, en ellas resuenan los ritmos alegres y tristes de las danzas indígenas mexicanas. Algunos de los títulos de éstas son: el fariseo, tucán, el diablo, el moro, el hombre, viejo y negro. Su procedencia es de Michoacán, Guerrero, Tabasco, Veracruz, Hidalgo y Nayarit, entre otros estados.

La pareja Estela Ogazón y Jaled Muyaes hoy cuenta con cinco mil máscaras, pero su colección seguramente aumentará, pues los propios artesanos los buscan para ofrecérselas, tras

haberse convencido de que el matrimonio rescata y preserva la cultura de los pueblos campesinos e indígenas

## 10.2. BASES TEÓRICAS

Según el antropólogo americanista *Levi Strauss*, es posible descubrir la matriz común del pensamiento de los pueblos americanos y a partir de esa matriz estudiar las particularidades locales.

*Hoquenghem* agrega al respecto: "...los mitos andinos se enriquecen en detalles y varían en matices; sin embargo, la estructura conceptual básica de la cosmogonía y la cosmovisión permanece, intacta, reflejando la matriz del calendario ceremonial, homóloga al ciclo de la creación..."

Si las afirmaciones de Strauss y Hoquenghem son ciertas, podríamos entonces hablar de una cosmovisión andina y un significado o significados de la máscara dentro de esta cosmovisión.

Según *José Carlos Mariátegui*, la religión andina es ante todo "manifestación de un pueblo agrario" de ahí que todas aquellas fuerzas que tengan que hacer algo con la agricultura, merezcan del pueblo temor, respeto y adoración que andan parejas con el grado de desarrollo de la técnica y el dominio alcanzado por el hombre sobre estas fuerzas naturales o como dijera *Prenant* citando a *Marx*: "Toda mitología domina y acondiciona las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y desaparece entonces cuando estas fuerzas están realmente dominadas".

### **10.3. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS**

#### **AMERICANISMO**

- 1 Amor o apego a las cosas características o típicas de América.
- 2 Dedicación al estudio de las cosas de América.

#### **ANIMISMO**

Teoría según la cual una sola y misma alma, es al mismo tiempo principio del pensamiento y de la vida orgánica.

Teoría según la cual la idea de alma resultaría de la fusión de la idea de principio que produce la vida y la idea del "doble" o fantasma que se puede separar del cuerpo.

Tendencia a considerar todos los cuerpos como vivos e intencionados. Estado mental de los pueblos que creen en la presencia de almas antropomórficas en todos los seres de la naturaleza.

Creencia en la existencia de espíritus que animan todas las cosas.

#### **ANCESTRO**

Antecesor, progenitor

#### **CICLICO**

Perteneciente al ciclo; proceso repetitivo cuyo final es un nuevo comienzo, y el comienzo es el final.

#### **CEREMONIA**

Acto exterior ejecutado con arreglo exterior o de costumbre, para adorar a las cosas divinas o a reverenciar a las profanas.

Además afectado en obsequio a una persona o cosa.

## CORPUS

Lat. Cuerpo

## COSMOGONIA

Exposición (por lo común legendaria o mítica) de los orígenes y de la formación del mundo.

Ciencia que estudia el origen y transformación del universo, y por lo tanto, es un problema que interesa por igual a la ciencia, filosofía y teología. La ciencia partiendo de, de la investigación directa y de la experiencia, estudia especialmente lo referente a las causas segundas; la filosofía remontándose más arriba, se ocupa de la causa primera creadora de la materia, de la energía, de la vida, del hombre y de todas las cosas naturales, valiéndose para ello de las luces de la razón, mientras la teología yendo más lejos que la ciencia y la filosofía, estudia los datos de la Biblia sobre la creación del mundo por Dios, y da de ellos una interpretación correcta. Se comprende que una relación del universo, es decir, del conjunto de mundos que pueblan el espacio, para que sea completa debe explicar en qué fuentes de energía se alimentan todos los astros, bajo qué forma primitiva la recibieron y que transformaciones sucesivas ha soportado, hipótesis cosmogónica que no data de los siglos XIX como algunos autores suponen, ya que basta consultar el " Sistema del mundo" de P. Duhem (París, Hermann, 1917), para convencerse de estos conocimientos desde Platón hasta

dicho siglo. Lo que hay, es que, a partir de esta, poca, las hipótesis establecidas han sido muchas, destacándose entre ellas las de Laplace, "Exposición del sistema del mundo", (t. VI, 1886); Wolf, "Las hipótesis cósmicas (París, Gauthier, Villars, 1886);

Faye "Sobre el origen del mundo" (París, 4ta edición, 1907); Arrhenius, "La evolución de los mundos" (París, Béranger, 1910); Poincar, "Hipótesis cosmogónicas" (París, Hermanan, 1913); y, más recientemente las de Jeans-Jeffreys (1917); Berlage (1930); Lyttleton (1936); Alfven (1942); Hoyle (1944); y Weizécker (1945), entre otras, las ideas expuestas en las diferentes hipótesis establecidas, distan mucho de coincidir en todas sus partes, pero los llamados espiritualistas, desde Kant (1748) hasta Weizécker, pasando por Descartes, Faye, Secchi, Wolf, etc., están unánimes en que "se creó la materia y la energía bajo la forma más primitiva, con capacidad de evolucionar hacia el estado actual, siendo imposible determinar exactamente el estado de la materia y la energía primitivas". La hipótesis concretada al estudio de la evolución de la tierra, se hace mucho más asequible a toda clase de investigaciones. La geología ha resuelto muchos de los enigmas que se consideraban imposibles de resolver, debido sin duda a ser más accesible a la observación directa. En la evolución de la tierra, se distinguen las tres fases: estelar, planetaria y la geológica que se continúa en nuestros días. La primera comienza en el momento en que la tierra se desprende de la nebulosa solar o de una estrella súper gigante según la hipótesis de Hoyle, y termina cuando deja de ser incandescente. Durante esta fase, que se calcula en muchos millones de años, la tierra dio nacimiento a su único satélite: la Luna. La fase planetaria comienza con la desaparición de la incandescencia y termina con la intervención directa de los fenómenos

geológicos propiamente dichos. La duración de esta fase se calcula en muchos millones de años, y en ella comienzan los fenómenos orogénicos y volcánicos. La fase geológica, empieza con la acción de los agentes de dinámica externa, que bajo la doble acción de las fuerzas internas sigue su constante e ininterrumpida evolución hacia un estado de equilibrio final. La cosmogonía bíblica, para llegar al conocimiento del origen y desarrollo del universo, invoca el testimonio consignado en la encíclica *Providentis simus Deus*, de León XIII (18 Nov. 1893), y el sistema histórico - teológico de la Comisión bíblica, para demostrar el carácter histórico de los tres primeros capítulos de Génesis, y la no-contradicción entre la cosmogonía bíblica y la cosmogonía científica, partiendo del punto de vista de la primera, que la Biblia y la ciencia, no persiguen el mismo fin, ni tienen el mismo objeto ni se valen de los mismos métodos.

## COSMOLOGIA

En Wolf, estudio de las leyes generales del universo y de su constitución de conjunto, tanto desde el punto de vista experimental como desde el punto de vista metafísico. Este sentido se ha conservado en ciertos filósofos contemporáneos (D. Mercier, Escuela de Lovaina)

Partiendo de allí, Kant llama cosmología racional al conjunto de los problemas concernientes al origen y la naturaleza del mundo, considerado como una realidad. Son estos problemas los que engendran las antinomias.

Ciencia que trata de las leyes generales que rigen el mundo físico, considerado como una unidad, y que abarca todo lo en el contenido, desde los diminutos tomos a las más remotas y gigantescas galaxias. En un principio estuvo constituida por un complejo de mitos de tipo filosófico y religioso que se

esforzaba en dar una explicación del universo y cada pueblo elaboró la suya propia. Luego, en tiempos ya más recientes se convirtió en algo así como el producto de un ancho campo de especulaciones filosóficas. Hasta hace muy poco, la visión del universo que podríamos llamar moderna, por lo que tenía de científica, se reducía a una explicación del sistema solar, que fue, incompleta hasta el establecimiento definitivo de las leyes que rigen el curso de los planetas (Kleper y Newton)

### COSMOVISION

“Visión del cosmos“, la historia nos dice que durante la extirpación de idolatrías, fue destruido todo aquello, que pudiera ser símbolo de religiosidad para los andinos. En este proceso se perdió la ciencia y los conocimientos de nuestros pueblos, sin embargo y de una manera oculta se han conservado ciertas apreciaciones que se manifiestan en la forma de apreciar el mundo, el universo y sus fenómenos. A esto se lo conoce como la COSMOVISION QUICHUA ANDINA. Los valores que tienen los pueblos indígenas han tenido que mantenerse ocultos o fusionados con las manifestaciones de la cultura dominante y por ende de la práctica religiosa tradicional, convirtiéndose en algunos casos en manifestaciones paganas que han sido reprimidas. Sin embargo los valores que tiene nuestro pueblo los conserva de manera latente. He aquí algunos elementos e interpretaciones de nuestros valores como Pueblo Quichua.

### *El mundo y el universo*

La visión del mundo, el universo y la vida en el Mundo Andino es de manera cíclica. La relación de la vida y su trayectoria no es lineal como en la visión occidental, sino más bien circular. Todo esto se puede apreciar y ejemplificar en el proceso agrícola del maíz, alimento básico de nuestros pueblos; este se da en un año y todo su proceso desde la siembra, afloramiento, cosecha y preparación de la tierra se da en este tiempo y los puntos más importantes de esta germinación están relacionados con las cuatro posiciones importantes de la tierra en relación con el Sol. Esto quiere decir los dos solsticios y dos equinoccios. Las fiestas más importantes de los Quichuas se dan con relación a estas posiciones de la tierra y el sol.

### COSTUMBRISMO

Corriente ideológica que presta especial atención a la revalorización de lo que son costumbres típicas de un país o región.

### MITO

● 1 Fábula, ficción, tradición alegórica, especialmente en materia religiosa. ● 2 Cosa inverosímil. ● 3 Hecho o acontecimiento real, magnificado en el tiempo.

### MITOLOGIA

La palabra mitología sirve para designar un conjunto de mitos o leyendas cosmogónicas, divinas y heroicas de un pueblo cualquiera.

Dichos mitos poseen una función fundamentalmente religiosa, y pretenden explicar la fenomenología natural, en cuyo misterio no podían

penetrar los hombres del pasado. Se puede decir que el mito nace en el momento en que las primitivas concepciones fenoménico- religiosas se consolidan y condensan en formas concretas, es decir, se personifican; de la concatenación y elaboración de esos elementos, en un principio accidentales y dispersos, se origina la mitología propiamente dicha. Las mitologías han pasado por un proceso evolutivo, en cuyo decurso se han deformado las estructuras originarias o mitos primitivos. Su incomprensión ha dado lugar a las más diversas interpretaciones, con las que se ha intentado penetrar en un supuesto y acaso real mundo esotérico. Sin embargo sean sus narraciones fabulosas y más que fabulosas, lo cierto es que las mitologías tomadas en sus formas más puras, constituyen un inapreciable documento para el investigador que se esfuerza en profundizar en la historia de los pueblos y en sus raíces étnicas.

## RITO

Pedro Ouspensky

Una cosa que no se encuentra en el espacio, que se halla dissociada de la idea de espacio, y que no esté incluida en la categoría de espacio, no se diferenciará de ninguna otra cosa por ninguna cualidad; ocupará exactamente el mismo lugar, coincidirá con ella. Del mismo modo, todos los fenómenos que no se realicen en el tiempo, que se encuentren dissociados de la idea de tiempo, que no sean tomados en una o en otra forma desde los puntos de vista del antes, el ahora y el después, coexistirán para nosotros simultáneamente, y se confundirán uno con otro, y nuestra débil mente no será capaz de distinguir un momento en la variedad infinita.

Mircea Eliade

Los hombres tendrían la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Esta tendencia podría parecer paradójica, en el sentido de que el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser el mismo (para un observador moderno) y se contenta con imitar y repetir los actos de otro.

Mucho más importante es la segunda conclusión a saber: la abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos. Un sacrificio, por ejemplo, no solo reproduce exactamente el sacrificio inicial revelado por un dios ad origen, al principio, sino que sucede en ese mismo momento mítico primordial, en otras palabras: todo sacrificio repite el sacrificio inicial y coincide con él. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración, quedan suspendidos. Y lo mismo ocurre con todas las repeticiones, es decir, con todas las imitaciones de los arquetipos, por esa imitación, el hombre es proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por primera vez. En la medida en que un acto (o un objeto) adquiere cierta realidad, por la repetición de los gestos paradigmáticos, y solamente por eso hay abolición implícita del tiempo profano, de la duración «de la historia», y el que reproduce el hecho se ve así transportado a la época mítica en que sobrevino la revelación de esa acción ejemplar. La abolición del tiempo profano (tiempo que hay entre dos hechos sagrados). Entre ambos hechos sagrados, (el tiempo profano queda abolido), y la del hombre en el tiempo mítico, no se reproducen, naturalmente, sino en las intenciones esenciales, es decir, aquellos en el que el hombre es verdaderamente él mismo, en el momento

de los rituales o actos importantes (alimentación, generación, ceremonias, caza, guerra, pesca trabajo.) El resto de su vida se pasa en el tiempo profano y carece de significación.

En la medida en que repite el sacrificio arquetípico, el sacrificante en plena operación ceremonial, abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales. Si entonces bajara sin cierta preparación al mundo profano, que abandonó durante él; rito, moriría de golpe; por eso son indispensables ciertos ritos de desacralización para integrar al sacrificante al tiempo profano. Podría decirse que el mundo arcaico ignora las actividades profanas: toda acción dotada de un sentido preciso - casa, cultura, conflictos, sexualidad - participa de un modo u otro en lo sagrado. Solo son profanas aquellas actividades que no tienen significación mítica, es decir, que carecen de modelos ejemplares.

Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico, es una repetición, y por consiguiente, una reactualización de aquel tiempo.

## TOTEM

Objeto de la naturaleza, o por lo general un animal, que en la mitología de ciertos pueblos salvajes, se toma como emblema protector de la tribu o individuo, y a veces como el antepasado o progenitor.

## TOTEMISMO

● 1 creencia en el tótem; estado de los pueblos que creen descender de un tótem y se suponen protegidos por él. ● 2 Sistema de creencias y

organización de la tribu basado en el tótem. ● 3 Explicación del origen y del sistema de los diversos tótem.

#### **10.4. HIPÓTESIS**

Si la "cosmovisión" o "visión del cosmos", es la forma particular de los pueblos de explicar el universo, hallaríamos en primer lugar la influencia de los mitos. A través de ellos y en torno a ellos es que se acondiciona la estructura y el orden de la sociedad para su perpetuación.

Pero a medida que las fuerzas —deificadas— de la naturaleza van siendo dominadas, y entendidas; obviamente la cosmovisión va transformándose, por lo que concluimos en que el segundo factor influyente en la cosmovisión, es el desarrollo de los medios de producción. Es así, que entendemos a la cultura andina como manifestación de una sociedad agrícola, "dentro de la primera ola", de Elvin Tofler según su clasificación de la Historia de la humanidad. Por lo cual, si el uso de la máscara es ritual, dicho rito debe tener una función agrícola en primer lugar, destinada a lograr armonía con las fuerzas naturales encargadas de asegurar la reproducción de la sociedad y la fertilidad de la tierra y animales; y en segundo lugar, el rito del que hablamos debe estar inscrito dentro del Calendario Ceremonial Agrícola pues así como el significado de la máscara está en la religión; la esencia de la cosmovisión andina esta encarnada en el Calendario ceremonial agrícola.

##### **10.4.1.DESCRIPCIÓN PRE – ICONOGRÁFICA**

###### **10.4.1.1.Por el material empleado**

- Máscaras de cráneo o calavera

- Máscaras de piel humana.
- Máscaras de cuero (repujado y sin repujar).
- Máscaras de plumas
- Máscaras de arcilla.
- Máscaras de madera.
- Máscaras de fibras vegetales.
- Máscaras de tela.
- Máscaras de metal simples.
- Máscaras de metal con incrustaciones
- Máscaras compuestas, de materiales mixtos
- Máscaras contemporáneas de materiales diversos

#### **10.4.1.2.Por el tipo de representación**

- Máscaras antropomorfas.
- Máscaras zoomorfas.
- Máscaras míticas.

#### **10.4.1.3.Por su origen**

- Máscaras Incas
- Máscaras Pre-Incas
- Máscaras Contemporáneas

#### **10.4.1.4.Por el uso**

- Máscaras de protección física
- Máscaras de mimetismo

- Máscaras rituales
- Máscaras festivas
- Máscaras distintivas
- Máscaras funerarias

## **10.4.2.DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA**

### **10.4.2.1.Datos etnohistóricos**

Cuando pensamos en una máscara, evocamos la extraña necesidad de esconderse que tuvo el hombre, desde la antigüedad hasta nuestros días. De hecho las máscaras están entre los objetos culturales más arcaicos que se conocen. Teniendo un carácter universal, acompañaron el desarrollo de los pueblos a lo largo y ancho del mundo.

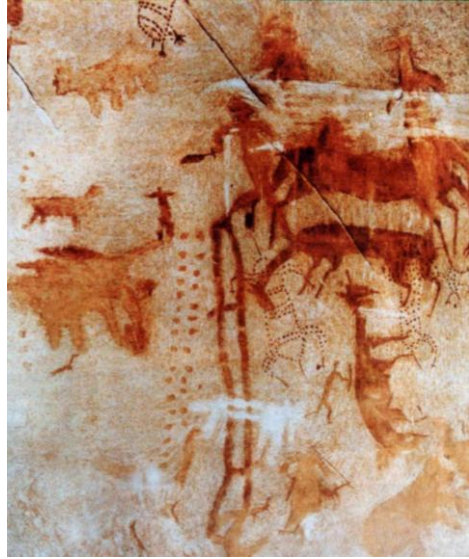
Las representaciones antropomórficas en el arte rupestre, nos hacen suponer que el hombre usó la máscara, ya en el paleolítico superior, hace aproximadamente 40 000 años; tal como lo muestran las pinturas de Ariège (Francia), en la cueva denominada *Trois Freres*, donde podemos apreciar una pintura rupestre, a la que se conoce como *el hechicero*, que representa un hombre de perfil con máscara de animal; o Las representaciones antropomórficas del arte paleolítico español. La presencia de la figura humana enmascarada es una constante.

Se utilizan dos términos similares: careta y máscara. La careta es exclusivamente para cubrir el rostro, para disimular rasgos de la cara; mientras que la máscara puede cubrir todo el cuerpo, y fueron usadas y

aun, en algunas culturas, se siguen utilizando con fines religiosos.

Algunos hallazgos arqueológicos demostraron que eran muy usadas en Egipto para perpetuar con ellas los rostros de los muertos. Se hacían tratando de imitar de la forma más fielmente posible, el rostro del difunto, y se colocaba junto con el ataúd, pintándose de la misma manera que éste. Se elaboraban con un cartón realizado con lienzo o papiro, revestido con estuco, que con el paso del tiempo se endurecía y presentaba total consistencia. Según la clase social a la que perteneciera el muerto, podría llegar a revestirse con una lámina de oro. No se le horadaban los ojos ni la boca, y se los representaban con incrustaciones o pinturas. Los estudios arqueológicos llevados a cabo en tumbas fenicias, también han demostrado que esta civilización practicaba la costumbre de utilizar máscaras funerarias.

Comenzó a evolucionar el uso de la máscara, en Roma, cuando la llevaban actores en los cortejos fúnebres, para que se reconociera y recordara el rostro del difunto. Tanto en Roma como en Grecia, el entierro de los muertos era un deber sagrado; negar sepultura a un cadáver era



condenar al alma muerta a errar sin descanso, y, en consecuencia, crear un peligro real para los vivos, pues esas «almas en pena» eran maléficas. Una vez que se comprobaba la muerte, el hijo mayor cerraba los ojos de su padre y lo llamaba por su nombre por última vez. Luego se lavaba el cadáver, se lo adornaba, se lo revestía con la toga y se lo exponía en el atrium sobre un lecho mortuario, en medio de flores y guirnaldas. Durante varios días, mujeres flautistas y plañideras a sueldo tocaban una música fúnebre. Luego, llegado el momento, se formaba un cortejo para acompañar el cadáver fuera del recinto de la ciudad, en donde se erigía la pira. Detrás de los músicos y de las plañideras caminaban hombres que

*Pintura rupestre de las cuevas de*

*Toquepala<sup>7</sup>*

llevaban representaciones de lo que había sido la vida del difunto. Si se trataba de un jefe militar, se recordaban sus victorias y campañas. En el cortejo fúnebre de los nobles figuraban clientes o actores que llevaban el rostro cubierto por una máscara que imitaba los ancestros del muerto, de

manera que todo el linaje parecía haber venido a recibir a su descendiente. Este «derecho de imágenes» (jus imaginum) estaba reservado a los patricios. A partir de este empleo por parte de actores, la careta rápidamente fue utilizada para diferentes fines. Comenzaron a usarla los actores para representar fielmente en sus obras los rostros de los personajes históricos que estaban interpretando. Rápidamente, se adoptó su uso en las fiestas saturnales en Roma, y se las comenzó a usar con carácter festivo, dando origen a la utilización en lo que hoy es el carnaval.

En Grecia, el centro de difusión de la máscara fue Mecenas, sobre todo de la usada para fines mágico-religiosos, creyendo muchos que fue importada de Egipto. En la antigua Grecia se usaron mascararas en las fiestas de Dionisio, Artemio y Remeter y del culto dionisiaco pasaron a la escena. De Egipto también pudo pasar a Roma por conducto de los sacerdotes de ISAS. Las máscaras se fabricaron primeramente de corteza de árbol, después de cuero forrado de tela y, finalmente, de madera; el modelo era ejecutado por escultores según las ideas que los poetas les sugerían. La abertura de la boca, grande y

*Huaco Retrato Moche Temprano<sup>8</sup>*

prolongada a modo de embudo de cobre, formaba trompeta acústica para aumentar el volumen de la voz; a este fenómeno acústico se le conocía como el *per-sonare* (sonar con fuerza) término del cual se deriva la palabra *persona*. Había varias clases de máscaras cómicas, trágicas y satíricas: las primeras eran ridículamente contrahechas, con los ojos



bizcos, la boca torcida y las mejillas colgantes; las segundas, notables por su tamaño, tenían la mirada furiosa, los cabellos erizados, y las sienas o la frente deformes; las satíricas eran las más repugnantes y representaban solamente figuras extravagantes de cíclopes, centauros, faunos y sátiros. Había una cuarta clase de máscaras que representaban a las personas con sus facciones naturales: se les daba el nombre de mudas u orquesticas y estaban destinadas a los bailarines.

El uso pagano de la máscara se continuó en la alta Edad Media, al cual se opusieron los Concilios, empezando por el de Laodicea (320). Más tarde prevaleció en Venecia, sobre todo en las fiestas del Carnaval, en que se llegó a un verdadero delirio. La máscara en un principio tuvo forma de rostro; más tarde en la época del Renacimiento, fue un accesorio del indumento; pasó de Venecia y Bolonia a Francia, a la corte de Valois y a Inglaterra. En el extremo Oriente la máscara aparece relacionada con las ceremonias rituales del budismo y se caracteriza por las deformaciones de los rasgos faciales humanos.

Por otra parte en el Perú, *La Cueva de Toquepala* en Tacna, con una antigüedad aproximada de 10 000 años, es el mejor ejemplo del arte rupestre en nuestro país. Allí se puede apreciar también, dentro de una escena de caza, una figurilla en posición erecta, con cabeza de camélido que esgrime una porra o garrote de madera. Se trata sin duda de un cazador enmascarado.

Otro testimonio arqueológico de incalculable valor es la cerámica; en este arte los moche nos han heredado una verdadera biblioteca, en la iconografía de sus huacos; en los que repetidamente aparecen escenas de hombres enmascarados, al parecer en una connotación ritual-ceremonial, donde la música y la danza jugaban un papel importante. También existen dentro de los denominados *huacoretratos*, innumerables representaciones de rostros pintados, describiendo formas y colores peculiares. Sabemos que el *maquillaje facial*, puede ser también una forma de máscara.

El licenciado **Alberto Dogart Murrieta**, notable investigador de origen mejicano; señaló que el diseño de las máscaras debió inspirarse en la remota y primitiva costumbre del tatuaje y maquillaje facial, elaborados con pigmentos de origen animal y vegetal. Cuando el maquillaje logró sustituirse por objetos removibles de carácter independiente, se creó la máscara.

Pero nuestra mayor evidencia arqueológica, son las máscaras en sí; máscaras diversas en procedencia, como en representaciones; en materiales, como en funciones. Según los relatos de la región de Warochirí, en la época pre-inca, existió una máscara hecha de la propia piel del enemigo vencido, en una lucha ceremonial; con la cual se danzaba durante la fiesta de la cosecha. Rito que pensamos tendría relación con la concepción de la cabeza como centro de la energía vital del individuo, que conllevaría a la práctica de la decapitación y conservación de la cabeza como fuente de poder, concepto conocido como “cabeza trofeo”.



Esta práctica de la cabeza trofeo fue común a muchos pueblos de América precolombina, existiendo en la actualidad, algunas tribus en la Amazonía conocidas como “los reductores de cabezas”, por

tener entre sus

Guerrero con Cabeza Trofeo, Ancash<sup>9</sup>

costumbres esta extraña práctica; que realizan utilizando algunas hiervas de la selva, con la misma tónica de la cabeza como fuente de la energía vital.

En la cultura Nazca, se han encontrado representaciones en



<sup>9</sup> Arte y Tesoros del Perú, Huari, Banco de Crédito del Perú, Lima 1984 pg 187

cerámica de cabezas momificadas con dos espinas cerrándoles la boca. Se trata de individuos cuyas muertes no tienen que ver con luchas rituales al parecer; ya que investigando más a fondo, fueron halladas las propias cabezas momificadas, descubriéndose así, que pertenecieron no solo a varones, sino también a mujeres y niños. De hecho las cabezas momificadas, pueden ser el origen de un tipo de máscaras; de ser así, nos acercáramos aun más al significado de la máscara en el Ande.

*Máscara Cráneo, Méjico*<sup>10</sup>

En Méjico, se han hallado máscaras hechas con el propio calavernio.

Las Máscaras-Cráneo<sup>11</sup>, nos remiten al símbolo de la muerte por excelencia.

Los ejemplares hallados tienen incrustaciones de concha y pirita para imitar los ojos. La pirita era conocida como "oro de tontos" y su característica principal era su color dorado y un acabado casi como de espejo. Algunas de estas máscaras tienen un cuchillo colocado en la boca a manera de lengua y otro en las fosas nasales, con lo que posiblemente los mexicas quisieron indicar el corte del aire que permite la vida y que se detiene por la acción del sacrificio. También a veces presenta pequeñas perforaciones en el hueso frontal, presumiblemente para colocar cabello ensortijado - característico de las deidades de la muerte - o algún material que lo simulara.

---

<sup>10</sup> Cinco piezas prehispánicas mexicas para "acercarse" a la muerte (<http://www.mexicodesconocido.com.mx/piezas-mexicas-muerte-mascara-craneo.html>)

<sup>11</sup> "Museo del Templo mayor". Versión digital: <http://archeology.la.asu.edu/tm/pages/mtm/19.htm>

No es casualidad la presencia de la máscara en los ritos funerarios, acompañando al cuerpo momificado, su relación con la vida y la muerte nos sobrecoge. En algunos pueblos de Meso-América, la máscara es relacionada con el ombligo, un centro vital al igual que la cabeza; que nos recuerda que estamos ligados al más allá, al igual que



los estuvimos a nuestra madre.

Al hablar de la máscara y su relación con la vida y la muerte, estaríamos hablando de expiación y sacrificio, que no es sino otra forma de máscara; una cobertura espiritual que al librarnos de la

muerte nos da vida, vida que proviene de la muerte de otro.

*Máscara de Espíritu de la Montaña o Auqui, Ancash<sup>12</sup>*

También encontramos máscaras hechas en cuero de animales como son los **Auquis** de Junín y Huancavelica, que a la fecha aun se utilizan; Máscaras en madera como los **Huacones** de Mito, en el Valle del Mantaro; o máscaras en barro como las de los indios **Piro**; máscaras en Tutuma como las de los indios de **Yurimaguas** en la selva, también de procedencia precolombina.

Asimismo se han encontrado diversas máscaras de metal, ya sea en cobre o en oro, como la del Señor de Sipán, una representación felínica impresionante.

A continuación pasaremos a mencionar algunos datos etnohistóricos recogidos de distintas fuentes, comenzando por los escritos de diferentes cronistas y clérigos, hasta narraciones.

---

<sup>12</sup> Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg. 195

#### 10.4.2.2.Datos de cronistas y clérigos

"El padre **Bernabé Cobo** y el padre **Acosta** al igual que **Guamán Poma De Ayala** mencionan a los "*Guacones*", máscaras de mito en el valle del Mantaro, a proximidades de Huancayo y Jauja que actualmente son usadas en una danza tradicional el primer día de cada año. Cobo nos dice al respecto: "*De los bailes más generales y usados que hacían es uno que llaman de "Guacones" es danza de solo hombres enmascarados dando saltos y traen en las manos alguna piel de fiera o algún animalillo silvestre muerto y seco.*"<sup>13</sup>

Asimismo el padre **Acosta** nos cuenta: "*Otras danzas había de enmascarados, que llaman Guacones y las máscaras y sus gestos eran del puro demonio.*"<sup>14</sup>

**Guamán Poma** también menciona a los Guacones mas no especifica si usaban máscaras.

**Garcilaso De La Vega** en un párrafo de sus "Comentarios Reales" refiriéndose a la fiesta del "Inti Raymi" nos dice: "*El Inca en persona iniciaba las ceremonias, el Villac Umo sumo sacerdote hermano carnal del Inca permanecía de segundón, la nobleza y los kuracas desfilaban con sus mejores galas, chapeados de oro y plata, desfilaban también, con las pieles puestas de osos, pumas, adornados con alas de cóndor, desfilaban con máscaras de las más variadas y terroríficas, exhibían también en este desfile sus armas cada nación y llevaban pinturas que significaban las luchas que habían tenido por el Inca y su imperio*".<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Bernabé Cobo "Historia del nuevo mundo", inicialmente publicada por Marcos Jiménez de la Espada, en cuatro vols.: 1890-1893; y reeditada por el padre Francisco Mateos, en dos vols. 1956.

<sup>14</sup> José de Acosta "Historia natural y moral de las indias" 1590.

<sup>15</sup> Inca Garcilaso De La Vega "Los Comentarios Reales" 1609.

Según el vocabulario del padre *Diego Gómez Holguín* máscara se dice en quechua "*saynata*". y quienes la usan son los "*saynatakuna*" o "*huaccon*".<sup>16</sup>

Asimismo *Fray Domingo De Santo Tomas* registra en su "*Lexicón*" que *saynata* o *ayacucho*<sup>17</sup> equivalen a lo que en español es máscara o carátula. Con iguales acepciones la consigna el padre *Jorge Lira S.J.* en su "*Diccionario Quechua Español*".<sup>18</sup>

### 10.4.2.3.Narraciones

*Arturo Jiménez Borja*

*“Durante la dominación hispana se produjo una represión muy grande sobre vestido, máscaras, danzas, instrumentos musicales, mitos y leyendas, ritos y culto a las huacas, etc., todos bienes culturales indígenas.*

*Mascara de oro, costa Norte Perú*<sup>19</sup>

*El padre Francisco de Ávila, cura doctrinero de san Damián, de Huarochirí, en la serranía de Lima, había iniciado en su doctrina una investigación sobre aquellas vitandas costumbres. Se puso en marcha este movimiento de manera casual. De camino hacia otra*



*Máscara Paracas*<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Diego Gómez Holguín, "*Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua.*" Lima 1952, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ediciones del IV centenario, p. 583.

<sup>17</sup> Fray Domingo De Santo Tomas, *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*, Lima 1952, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ediciones del IV centenario, p. 166.

<sup>18</sup> Jorge Lira S.J. "*Diccionario Quechua Español*", Tucumán, Argentina 1944, p. 891.

<sup>19</sup> Arte y Tesoros del Perú, Huari, Banco de Crédito del Perú, Lima 1984 pg. 168

<sup>20</sup> Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg. 25



— doctrina, en donde se celebraba una fiesta acompañado por un indio, se informó sobre las practicas idolátricas que mantenían una activa y soterrada vigencia en la zona.

*Es así que en lo que la historia llama extirpación de idolatrías, todo cuanto componía al patrimonio cultural aborigen,*

*se convirtió en usos, prácticas y manifestaciones de la más flagrante y torpe idolatría. En fecundo terreno abonado por el demonio. Nombres y apellidos, culto a los antepasados, fiestas y danzas, cultos y costumbres ancestrales; todo en buena cuenta. Ante esta acometida de los clérigos hispanos, la religiosidad andina se replegó; su defensa fue la clandestinidad, el ocultamiento.*

*El Padre Ávila era un excelente hablante quechua. Todos los domingos en San Damián, predicaba en esta lengua y fustigaba a los indios, denunciaba con precisión sus diabólicos desvíos - gracias a sus informantes indígenas - amenazaba con el fuego eterno a los relapsos y ofrecía a los arrepentidos al paraíso.*

*El 4 de octubre de 1609, llegó a Lima el nuevo arzobispo, Bartolomé Lobo guerrero, que venía de su cede de Santa Fe en el nuevo reino de granada. Ávila lo saludó en catedral de Lima, desde el púlpito con una oración muy encaminada a avivar el celo arzobispal por la extirpación de idolatrías. A poco Ávila se presentó en Lima trayendo una sorprendente cantidad de Ídolos, de momias extraídas de sus machais o cuevas funerarias donde eran veneradas, de*

*viejos vestidos, vajilla en que se servía a los ancestros, instrumentos de música y muy probablemente máscaras.*

*La destrucción de imágenes y otros bienes culturales obligó a los indígenas a sustituirlos por otros. Así hicieron máscaras que sacaban en procesión y ofrendaban con cebo, cuyes, coca, etc. **Pierre Duviols** que ha investigado en el Archivo Arzobispal de Lima dice de estas máscaras: Se las ponían en el rostro y danzaban con ellas.*

*Otras máscaras Huacones de Mito, del Valle del Mantaro, al parecer son muy antiguas, tanto que el padre Bernabé Cobo y el padre Acosta las mencionan, al igual que Huamán poma de Ayala...*

*...Esta danza de enmascarados sobrevive en Mito, Valle del Mantaro, proximidades de Huancayo y Jauja. Usa máscaras de madera. Se baila el día primero de cada año. Los integrantes del grupo se visten en secreto a afueras del pueblo. Usan guantes, para no ser reconocidos ponen la voz de falsete, de modo que el incógnito es total y muy necesario para el desarrollo de la función. Antiguamente al entrar al pueblo las autoridades cesaban y los danzantes enmascarados se encargaban por un día de poner orden en la comunidad. Su preocupación era de poner una suerte de general armonía. Tenían la potestad de entrar en las casas y mirar por el aseo. Podían amistar a los enemistados, hacer pagar deudas, en fin una labor de bien social hecha mitad en serio, mitad en gracioso. Se desplazaban bailando apoyado por un grupo de músicos. Así*

*como llegaban casi desaparecían, de modo que nadie podía quejarse ni sentirse mal por el nuevo orden de cosas impuesto.*

*Huamán Poma de Ayala en varias oportunidades, especialmente en el capítulo castigos del Inga llama la atención sobre los castigos que pesaban sobre la falta de aseo, tanto en la persona como en la casa. No dice quien imponía el castigo pero es evidente que pudo ser por iniciativa de los huacones.*

*Las máscaras aparecen juntamente con las danzas populares. Son acompañamiento obligado de unas y otras ceremonias, procesiones, saludos en el interior del templo, actos de veneración, despedidas, etc. Son gestos tradicionales de gran antigüedad. Algunos de ellos prehispánicos, acomodados a los nuevos tiempos. Representan la preservación de melodías, máscaras y aun vestidos que la cultura popular conserva y que gracias a estos acontecimientos, fechas y conmemoraciones religiosas, sobreviven. Es un viejo patrimonio salvado gracias al sentimiento de unos pocos.*

*Las máscaras, como vestidos, música y movimientos de las danzas, afirman la identidad cultural de la comunidad. Es un arte creado por el pueblo y al servicio de sus creencias. Al oír una melodía tradicional o ver una máscara, nadie se pregunta quien, creó la melodía o labró la máscara. Todos reconocen rápidamente la procedencia del canto y la forma de la máscara. Esa música es la de los Yauyos dicen. Esa máscara es de la chonguinada de Huancayo. Son creaciones anónimas. Recién en los últimos tiempos se van distinguiendo*

*autores de páginas musicales o talleres famosos de máscaras o bordados. Así esta cultura es un poderoso factor aglutinante. Cada fiesta patronal representa cargos, dignidades, obligaciones. Los músicos que se contratan deben ensayar considerando las danzas típicas del lugar. Los bailarines tendrán también semanas de ensayos, los trajes se reparan y se limpian; Las máscaras se les aderezan y compone. En suma todo un pueblo, una inmensa comunidad se agita, prepara y espera las danzas, las comidas y chichas de diversas clases que con el debido tiempo se preparan. Todas las edades toman parte: los niños juntan chamiza y leña; las niñas flores; las dignidades: mayordomos, mayores, alférez y amigos, reunirán bienes que se consumirán durante las fiestas. Un mayordomo contratará los fuegos artificiales; otro traerá al cura; otro a los músicos. Las señoras, como un colmenar agitado preparan los potajes diversos que se ofrecerán en la solemnidad.*

*Esta cultura popular se contrapone en cierta forma a la cultura oficial. En esta última, cualquier día, cualquier oportunidad puede ser motivo de fiesta, la música o la comilona. En el pueblo, una fecha es largamente esperada. Es una fecha única que conmueve a todos, que rompe la monotonía del tiempo de labores; Que quiebra la frugalidad. Cuando llega todo ser de otro modo. Se instaurara un tiempo de abundancia, de holganza, de música, de danza y las máscaras que duermen un año colgadas de los techos o en las paredes de las estancias, volverán a vivir a moverse como presencias sobrenaturales.*

*El mundo indígena extrae materiales para las máscaras de su propio entorno. Sombreros viejos de fieltro, totuma (creencia cujate), mates (lelegendaria siceraraia), Hojalata, cueros curtidos y sin curtir, madera, en*

*especial la liviana madera del maguey (agave americano), etc. La expresión de la máscara es por lo general severa, adusta. A veces los ojos son azules, otras las máscaras registran la fisonomía de la gente de color.*

*Son muchas las danzas llamadas negritos, tundique, morenos, morenada, etc. Estas máscaras de consiguiente son de color negro. Los indígenas se daban ceremonialmente color a la cara. Algunas máscaras de color negro no representan gente de color sino rostros pintados, según la ceremonia que se está representando.*

*Las máscaras como los vestidos, generalmente no pertenecen al bailarín, sino a un taller de bordaduría o tienda que alquila vestidos, máscaras y otros aditamentos relacionados con el baile o la fiesta.*

*La danza en la que participan las máscaras, impone un sentido de uniformidad de movimientos, porte, compostura del cuerpo y de los pasos. Todo esto influye en el espíritu del grupo, en el movimiento colectivo de la danza. Ella exige un tiempo medido y un ritmo propio.*

*La música sigue los movimientos y evoluciones de los danzantes. Al contrario de la música oficial que tiene un comienzo y fin definidos o previstos aquí, no tiene principio y fin arreglado. Es como un arabesco, que en cualquier momento se inicia y no se sabe cuándo termina. La música acompaña al danzante. El danzante no lleva cuenta de los pasos, como sucede con el baile de escuela. Se baila poseído por un espíritu de grupo, y termina cuando el cansancio, por lo general, manda poner fin al baile.*

*La singularidad en las máscaras, vestidos y pasos del baile. Todo es tradicional. Debe estar de acuerdo a gustos e intereses del grupo, de la comunidad, del pueblo. Todo está transado por una igualdad de sentimientos. Por eso aquí no se estila el baile solista, que resulta una excentricidad. Todo es colectivo, comunal. Una máscara por bella que sea no será aceptada si no está de acuerdo con la costumbre, con los usos establecidos de la comunidad.*

*Los orificios por donde el danzante puede mirar son pequeños. Le permite una visibilidad frontal. Vale decir que el campo visual está reducido. Los lados quedan en oscuridad. Esta limitación de la máscara exige un entrenamiento: aprender a caminar con ella sin tropezar, sin caer ni perder de vista al compañero que les antecede. De todo esto se desprende que la máscara coadyuva al espíritu comunitario del baile.*

*Los bailarines no deben quitarse la máscara mientras ejecutan. Componen un grupo. El lucimiento es del grupo, no de las personas. Quitarse la máscara significa personalizarse, separarse del grupo, por ello se mira mal a los novatos que no tienen este espíritu colectivo. Solo se quitan las máscaras al entrar al templo y realizar algún acto de veneración ante las imágenes.*

*Cuando la festividad termina los danzantes enmascarados se quitan las máscaras, se abrazan, se agradecen y se desean vivamente volver a encontrarse el año venidero.*

*Termina todo esto con una visita al cementerio local, donde se recuerda a los danzantes muertos. La danza y todo cuanto la acompaña está adscrito al mundo religioso. Se realiza en honor a un santo no por divertir. Naturalmente, en la gran ciudad la danza y las máscaras pierden su sentido trascendente. Hay bailarines que se alquilan para alegrar una fiesta. Hay también gente que alquila vestidos y máscaras para que vistan los danzantes. Así, se ve en los teatros y reuniones profanas bailar a las pallas de Huari, a los negritos de Huánuco, a los danzantes de tijeras.*

*En resumen se diría, que es la fiesta con su acompañamiento obligado de música, comida y bebida, danzas y ceremonias, la que verdaderamente realiza la ligazón de la comunidad toda. La reúne, la hace vivir como una unidad y, en última instancia la fiesta es el factor aglutinante. Naturalmente, hay mucho de verdad en todo esto, no obstante, se debe considerar lo que sería una danza sin enmascarados. Todos los integrantes serían reconocidos, carecerían de esa apariencia misteriosa y atractiva que hacen que un gentío contemple y siga los movimientos de los danzantes. De allí la estricta consigna que ningún danzante se quite la máscara mientras ejecuta, o está desfilando corporativamente.”<sup>21</sup>*

#### **10.4.3.DESCRIPCIÓN ICONOLÓGICA**

##### ***El valor de uso precede al valor estético***

**Georges Bataille** en su estudio sobre el hombre de Lascaux, escribe: *“Dos acontecimientos decisivos han marcado el curso del mundo: el primero es el nacimiento del útil (o del trabajo); el segundo el nacimiento del arte (o del juego). El útil es propio del homo faber, de*

---

<sup>21</sup> Arturo Jiménez Borja, *Máscaras del Perú*, (Catálogo de exposición) Banco Continental. 1996.

*quien no siendo ya animal, no es todavía el hombre actual. El arte comenzó con el hombre actual, el homo sapiens, que no aparece hasta principios de los paleolíticos superiores, con el Auriñaciense. El mismo nacimiento del arte requiere la existencia previa del útil. No solo el arte supone la posesión de útiles y la habilidad adquirida fabricándolos, o manejándolos, sino que tiene respecto de la actividad utilitaria, el valor de una oposición: es una protesta contra el mundo que existía, pero sin el cual la misma protesta no hubiera podido tomar cuerpo.*

*Lo que el arte es primeramente, y lo que continúa siendo ante todo es un juego. En cambio el útil es el principio del trabajo. Determinar el sentido de Lascaux, quiere decir de la época de la que Lascaux es la culminación, es percibir el paso del mundo del trabajo al mundo del juego, que a la vez es el paso del homo faber al homo sapiens, físicamente del esbozo al ser cumplido.<sup>22</sup>*

Para **Miguel Morey**,<sup>23</sup> el nacimiento del arte requiere la existencia previa del útil, por consiguiente la aparición de la máscara pertenece por entero al *homo sapiens*, ya que no es un útil, sino forma parte de un juego, el juego del trance por el umbral de la hominización, en el cual la máscara expresa el nexo interno entre el hombre y el animal. Por lo que endosar una máscara no pertenece al dominio de la apariencia y la simulación, sino al de la transformación y la metamorfosis; y precisamente en el misterio de esa transformación, es donde anida el enigma con que la máscara nos desafía.

---

<sup>22</sup> Georges Bataille *Lascaux ou la naissance de l'art*, París, 1954

<sup>23</sup> Morey Miguel "Conjeturas sobre la máscara", Catálogo de exposición 1996.

Al parecer las máscaras como manifestación cultural del hombre, también pasaron por este proceso evolutivo del *útil* al *arte* (sin desmerecer las acertadas apreciaciones de Morey); es decir pertenecen a ambos campos, partiendo de lo utilitario a lo lúdico, y por consiguiente al *homo faber* y al *homo sapiens*. Para **Arturo Jiménez Borja** es posible que muchas máscaras hayan aparecido movidas por intereses prácticos.

No ha perdido validez la expresión de **Plejanov**: "*el valor de uso precede al valor estético*"<sup>24</sup>, es decir en las sociedades primitivas, toda manifestación artística, antes de ser bella, primero fue útil.

Certera la afirmación de Plejanov, ya que las primeras representaciones de hombres enmascarados en el arte rupestre, hacen alusión a situaciones que parecen obedecer a una suerte de mimetismo, para hacer más efectiva la cacería de animales; por lo que estaríamos hablando de objetos utilitarios, usados para confundirse entre la manada de ciervos o protegerse de la investida del bisonte; acercarse a algunos y espantar a otros. Tal vez este fue el principio que dentro del animismo se aplicó al plano espiritual, usando las máscaras para acceder a ciertos espíritus y ahuyentar a otros.

Esta misma idea pudo haberse luego convertido en la máscara como objeto de protección espiritual. Es decir siempre partiendo de lo útil a lo lúdico.

---

<sup>24</sup> J. Plejanov, "*Cartas sin dirección*", Moscú, 1956.

De hecho otro de los posibles usos primarios de la máscara, pudo haber sido el de protección física, como en el caso de las máscaras de guerra, los yelmos emplumados y cascos; ya que la máscara puede cubrir la cara solamente, la cabeza completa, o incluso hay las que cubren hasta los hombros; inclusive algunas cubren todo el cuerpo; como por ejemplo, las enormes piezas de tipo ritual de Oceanía (las de los Papúes llegan a medir seis metros de alto, pudiendo hacer las veces de escudo), existiendo también su contraparte, máscaras diminutas como las que utilizan las mujeres esquimales.

Aun cuando el uso de la máscara desde la antigüedad, tenga una connotación predominantemente ritual - religiosa; estaríamos hablando de un objeto utilitario, destinado en primer lugar a garantizar la subsistencia.

Según **José Carlos Mariátegui**, la religión andina es ante todo "manifestación de un pueblo agrario"; de ahí que todas aquellas fuerzas que tengan que hacer algo con la agricultura, merezcan del pueblo temor, respeto y adoración; que andan parejas con el grado de desarrollo de la técnica y el dominio alcanzado por el hombre sobre estas fuerzas naturales<sup>25</sup>. O como dijera **Prenant** citando a **Marx**: "*Toda mitología domina y acondiciona las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y desaparece entonces cuando estas fuerzas estén realmente dominadas*"<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Julio A. Vizcarra, *Dos apuntes sobre historia*, Editorial Garcilaso. Cusco 1964. p.6.

<sup>26</sup> Idem. p.20

Es decir, si el uso de la máscara dentro de la cultura andina es ritual, dicho rito debe tener una función agrícola en primer lugar destinada a lograr armonía con las fuerzas naturales encargadas de asegurar la reproducción de la sociedad y la fertilidad de la tierra y animales.

#### 10.4.3.1.LA MASCARA Y EL ANCESTRO. *El fin agrícola.*

##### *La cabeza y la fuerza vital*

*“Para poder entender nuestro presente, tenemos que adquirir la visión de nuestros antecesores, y para poder dimensionar nuestro futuro, tenemos que ver a través de los ojos de las máscaras.” Octavio Paz<sup>27</sup>*

Diversas representaciones de cerámica y orfebrería precolombina,



*Guerrero mochica, con collar de cabezas<sup>28</sup>*

<sup>27</sup> Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. (El peregrino en su patria. Historia y política de México), en OC, v. III, (segunda reimpresión de la segunda edición), Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 61-72. [Edición digital de Patricio Eufrazio Solano]

<sup>28</sup> Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg 64

nos muestran a guerreros ornamentados, portando cabezas; supuestamente de enemigos vencidos, por lo que se les ha llamado "*cabezas trofeo*".

Esta práctica de degollación del enemigo vencido, era al parecer parte de un rito muy común en los antiguos americanos. Se cree estuvo sustentada en la creencia animista de la cabeza como centro de la energía vital; energía o poder que pasará al vencedor en luchas rituales que formaban parte importante en el calendario ceremonial. Sin embargo descubrimientos recientes nos dan razones para pensar, que en muchos casos; estas cabezas momificadas no pertenecerían a enemigos vencidos, ya que muchas de ellas corresponden a mujeres y niños, como es el caso de la cultura Nazca.



ERAMICA NAZCA  
abeza trofeo con  
s ojos cerrados y  
pinas cerrando la  
ca.

**Duccio Bonavia** menciona el hallazgo de cabezas de infantes en la región de Chaviña; las cuales, al no tener ninguna asociación con armas, estarían en un contexto netamente ritual. Por su parte **Donald A. Proulx**, nos dice que en el caso de la cultura Nazca, la función principal de las denominadas *cabezas trofeo*, no fue la

guerra sino una ofrenda a las deidades míticas.

*Representación de cabeza trofeo, cerámica Nazca*<sup>29</sup>

Según el mito de Incari, la cabeza del Inca crece de su cuerpo decapitado, en las profundidades de la tierra; hasta el día en que ya completa, vuelva el Inca a la vida dando así inicio a una nueva época, el resurgimiento del incario. Es

sabido que en el pensamiento andino la cabeza ha sido relacionada con una *semilla*, así la muerte lejos de ser el fin, es el nacimiento de algo nuevo, un renacer vinculado al culto a la fertilidad.

Las cabezas decapitadas representadas en el Cerro Sechín (en la unión de los ríos Sechín y Moxeque, en el Valle de Casma) son un revelador testimonio arqueológico, sobre la simbología de la cabeza en la cosmovisión andina.

Según Llosa Porras, en la iconografía americana, la cabeza decapitada simboliza la semilla o el grano de maíz. Nos dice además, que la simbología del Cerro Sechín, al igual que la del *Popol Vuh*, celebra la aparición de la era del maíz; cuya transformación al igual que la del hombre, no es gratuita, requiriendo ambas de una serie de esfuerzos y sacrificios para alcanzar su destino final.



Valcárcel a su vez corrobora esta idea: “La cabeza del decapitado, no siempre es la del enemigo derrotado en guerra, más bien suele estar estrechamente ligada con un elemento mágico de índole agrícola. La cabeza humana tiene que ver con la producción de la tierra... ella

misma es un fruto.”<sup>30</sup>

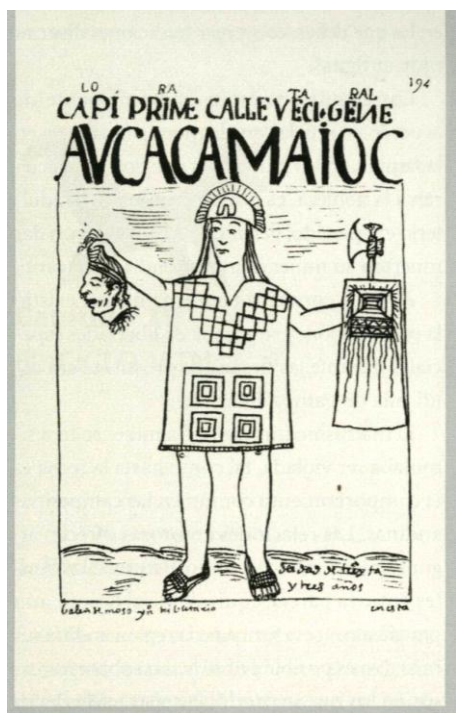
*Cabeza Sechin, representación de un decapitado*<sup>31</sup>

La transformación fue siempre un modo de vida en la América precolombina: los ciclos de las estaciones, los ciclos solares y lunares,

<sup>30</sup> El Comercio. “Culturas Prehispánicas” capítulo III, pg. 23.

<sup>31</sup> Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg. 23

nacimiento vida y muerte. Incluso la muerte es una transformación, no hay final a la vida, solo cambia la forma. La máscara como metonimia de la cabeza y de todo el cuerpo, es encarnación de esta transformación; por lo que: *“cambiar de máscara es participar de la esencia eterna de la vida.” Mercedes Quintero*<sup>32</sup>



*“Las máscaras siempre han sido usadas como un agente ritual de transformación. Una forma de cambiar lo accidental en esencial, lo ordinario en extraordinario, lo natural en sobrenatural. Esta forma esencial de transformación no requiere abandonar un estado por el otro, sino que permite que existan ambos simultáneamente.”*

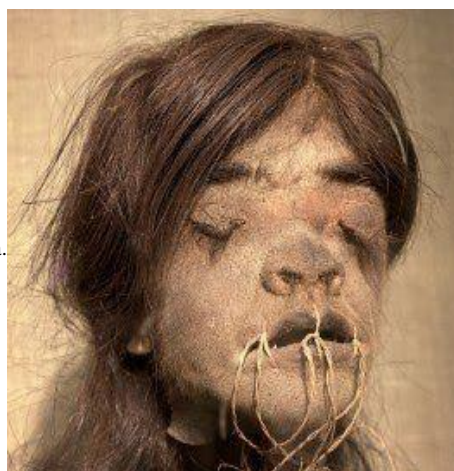
### **Markman**<sup>33</sup>

*Guerrero Inca, sosteniendo cabeza de vencido*<sup>34</sup>

Actualmente parece subsistir en la Amazonía peruana, una costumbre análoga a las *cabezas trofeo*; es la *tsantsa*, o reducción de cabezas que algunos grupos Jíbaros cercenan a sus enemigos, en los constantes conflictos intertribales. Esta singular práctica, tiene todo un

proceso en el que la cabeza luego

de ser deshuesada, es tratada con hiervas



<sup>32</sup> Mercedes Quintero. <http://www.bilbao.edu.mx/mascaras/mesomas.html>

<sup>33</sup> Peter y Roberta Marrkman. *Masks of the Spirit*. University of California.

<sup>34</sup> Las Ilustraciones de Guamán Poma, pg. 153 Editorial Cometarios, Lima 2003

astringentes que fijan el cabello. Es interesante la unión de los labios, los cuales son cocidos o juntados mediante espinas.

Un procedimiento igual al de las antiguas culturas peruanas que tal vez

*Cabeza trofeo o tsantsa, de los Jibaros de Perú*<sup>35</sup>

obedezca a una línea de pensamiento común con los antiguos mesoamericanos, los cuales poseían las *máscaras cráneo*<sup>36</sup>

Estas máscaras tenían un cuchillo colocado en la boca a manera de lengua y otro en las fosas nasales, con lo que posiblemente los mexicas quisieron indicar el corte del aire que permite la vida y que se detiene por la acción del sacrificio. Asimismo podemos observar en la cerámica Huari, la representación de un ser mítico de cuya cabeza brotan pequeñas cabezas a manera de rayos solares, como una analogía del poder y la fuerza del astro rey. Otra vez la cabeza como símbolo de poder.

Esta es la misma tónica de las máscaras, "conferir al portador los poderes de la persona o deidad figurada". Era tal el poder atribuido a las máscaras, que en ocasiones extremas los antiguos pueblos mesoamericanos enmascaraban a sus ídolos para dotarlos de un poder adicional.

Asimismo, **Mercedes Quintero Hubard y Carlos Meymar Rodríguez** añaden: "*Se cree que cuando una máscara es usada por diferentes personas en el tiempo, va adquiriendo más poder gracias a la fuerza vital que van dejando plasmada en ella los diferentes usuarios. Una parte de su energía queda*

---

<sup>35</sup> Jibaros y las cabezas reducidas, Versión digital: <http://marcianosmx.com/jibaros-cabezas-reducidas/>

<sup>36</sup> "Museo del Templo mayor". Versión digital: <http://archeology.la.asu.edu./tm/pages/mtm/19.htm>

*impregnada en la máscara. Las máscaras pueden ser reactivadas espiritualmente al repintarlas o restaurarlas, pero claro, respetando siempre su simbolismo y forma básica.*"<sup>37</sup>

Hasta aquí no cabe duda del poder que los antiguos precolombinos atribuían a las *cabezas-trofeo*, poder que por metonimia es transferido también a las máscaras; sin embargo el “*por qué*” de este poder es la principal incógnita que aun queda por despejar. ¿Para qué se requería dicho poder? ¿Cuál fue el valor utilitario de las *cabezas-trofeo* y de las máscaras?

**Federico Kauffmann Doig**, hablando sobre los reductores de cabezas de la Amazonía nos dice: “*Según creencias ancestrales, las cabezas reducidas acarrean suerte en la caza, fertilidad en las mujeres y abundancia en las cosechas. Poseer cabezas reducidas es asunto de prestigio. Dan también poderes sobrenaturales y apagan la sed de venganza por agravios u ofensas...*”<sup>38</sup>

Este poder que surge de la muerte sin la cual era imposible la subsistencia, encerraba la unión del cielo y la tierra; así como la reciprocidad entre ambos, de la cual nace la vida. En otras palabras el poder de la máscara es el poder del sacrificio, sin el cual no existe fertilidad, prestigio ni protección.

Por eso hablar del uso utilitario de la máscara, es hablar de su relación con la agricultura y su función dentro del calendario ceremonial agrícola, temas que trataremos a continuación.

---

<sup>37</sup> Mercedes Quintero. <http://www.bilbao.edu.mx/mascaras/mesomas.html>

<sup>38</sup> Federico Kauffmann Doig, “*Historia y arte del Perú antiguo*”, tomo I. Ediciones PEISA. 2002

#### 10.4.3.1.1. El legado de los antepasados

Con este nombre se habla de la fiesta de la cosecha en el libro "Iconografía Mochica" de *Ana María Hoquenghem*.

Al parecer son varias las ocasiones dentro del calendario, en las cuales se

requirió el uso de la "máscara" tal como *sus víctimas*.<sup>39</sup>



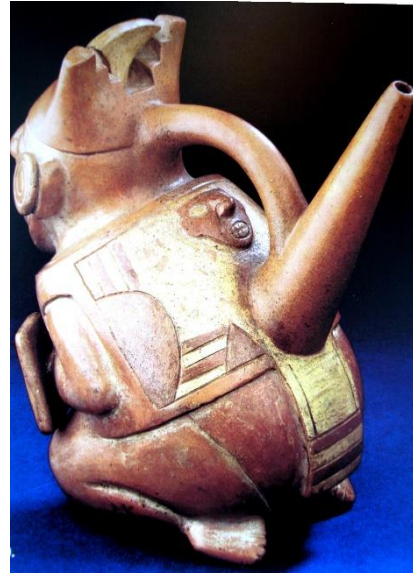
*Guerrero Paracas, sosteniendo las cabezas de*

lo hemos podido ver en los datos etno-históricos; sin embargo hay una fiesta que llama en forma especial nuestra atención y es "*la fiesta de la cosecha*".

Esta fiesta estuvo relacionada con la "*Mama Sara*" o "*Madre del maíz*", que era una "*Waca*" universal, pero bajo la forma de unas mazorcas vestidas, se le veneraba en cada casa en forma particular. Podían ser también mazorcas gemelas o granos especiales.

Estas mazorcas eran presentadas como ofrendas ante el "*Mallki*" o *ancestro*, un árbol especial, alrededor del cual se organizaba la gran fiesta, dando a entender que los productos y la técnica de la agricultura eran: "El legado de los antepasados" y había que agradecerles.

Con el tiempo esta fiesta se transforma en el actual "*Cruzvelacuy*", tomando elementos de la cristiandad como disfraz con el fin de subsistir. Pero las cruces "vestidas" y "pintadas de verde" alrededor de las cuales se presentan las "ofrendas de maíz", nos confirman que se trata de la misma fiesta y el mismo árbol o "*Mallki*", es decir; el "*Ancestro*". Pero hay un detalle más con respecto a esta fiesta que es preciso citar.<sup>40</sup>



*Guerrero Mochica, cubierto con el pellejo del enemigo vencido*<sup>41</sup>

Según los "mitos y ritos de la región de "*Warochiri*"<sup>42</sup> durante la fiesta de la cosecha se bailaba con el "*Wayro*"; una máscara hecha con la propia cara despellejada de los enemigos valientes, la cual después de seca, era usada como careta en una ceremonia en la que además; se danzaba y se le hacían ofrendas. Una especie de culto a los muertos que Según sabemos, era muy practicado en el Ande.

#### **10.4.3.1.2.El Wayro.**

---

<sup>40</sup> Ana María Hoquenghem "*Iconografía Mochica*", Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo editorial.

<sup>41</sup> 41 Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg. 65

<sup>42</sup> José María Arguedas "*Dioses y hombres de Huarochiri*", 1966. Recopilación de los escritos del padre Francisco de Avila (1573-1647)

Esta práctica de la preparación del "Wayro" es muy similar a la práctica de la "Momificación", de la cual nos hablan varios cronistas entre ellos: Miguel de Estete, Garcilazo De La Vega y un cronista anónimo cuyos escritos fueron publicados por Jiménez de la Espada.



Cabeza trofeo de la cultura Nazca<sup>43</sup>

**Miguel de Estete** nos dice: *"...las cabezas de los difuntos las conservaban en ciertos bálsamos de tal manera que, después de sacado el calavernio por el cogote, quedando el rostro en su entera forma de narices, ojos y aveñoles y cejas y cabellos, le curan y le dan cierta confección mediante la cual conservan la carne o cuero que no se corrompe..."*<sup>44</sup>



**Garcilaso** nos relata al respecto: *"...los cuerpos de los reyes después de embalsamarlos ponían delante de la figura del sol, en el templo del Kosko donde les ofrecían muchos sacrificios como a hombres divinos que decían ser hijos de ese sol..."*<sup>45</sup>.

Por su parte las publicaciones de **Jiménez** añaden: *"...muerto el rey o el señor le*

---

<sup>43</sup> Cultura Nazca, Versión Digital, Wikipedia : [http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura\\_nazca](http://es.wikipedia.org/wiki/Cultura_nazca)

<sup>44</sup> Miguel de Estete, "Noticias del Perú". 1534

<sup>45</sup> Inca Garcilaso de la Vega, "Los comentarios reales"1609.

*Momia Inca de mujer de unos 20 años*<sup>46</sup>

*quitaban los intestinos y embalsamaban todo el cuerpo con bálsamo traído de Tole y con otras confecciones, de manera que duraba un cuerpo así embalsamado más de cuatrocientos y quinientos años."*<sup>47</sup>

La religión andina fue totémica, este tipo de religión era muy común en sociedades agrícolas como la sociedad incaica. En ella se practicaba el culto al ancestro como evolución del culto a los muertos.

Según el presbítero *Nicolás Marín Negueruela* en sus "Lecciones De Apologética"<sup>48</sup>, para los totemistas un individuo podía poseer más de un alma, una estaba relacionada con el aliento y la respiración, la cual abandonaba el cuerpo al momento de la muerte; otra estaba relacionada con algún animal del bosque en el cual se encarnaba, etc. Pero había un alma que estaba relacionada con La Imagen del individuo, como si en los rasgos particulares de cada individuo estuviese escrito un conjuro secreto que invocase el alma aun después de la muerte, encerrándola en esa fórmula mágica que es "la fisonomía".

De ahí la importancia de conservar el cuerpo como el perfecto intermediario entre el mundo de los vivos y los muertos, pues a pesar de que el hermano había cruzado al mundo de la inversión, su pacto de protección permanecía con el Tótem a través de... su imagen.

Según *Hoquenghem*, en la idiosincrasia occidental hay una relación "metafórica" entre el mundo real y el mundo de las ideas; sin embargo en la

---

<sup>46</sup> Domus Sapientiae, Block digital, <https://domusapientiae.wordpress.com/page/21/>

<sup>47</sup> Marcos Jiménez de la Espada, "Templos y lugares sagrados" 1865-1897

<sup>48</sup> Nicolás Marín Negueruela, "Lecciones De Apologética" Madrid 1944.

cosmovisión andina la relación es más bien "metonímica". En la metonimia una parte representa al todo. Hasta aquí queremos plantear una pregunta: ¿no existirá una relación metonímica entre el Wayro y las Momias? Si el objetivo es "conservar la imagen", ¿qué mejor representación de esa imagen que el propio rostro del difunto? en lugar del resto del cuerpo tan parecido a veces al de otra persona y que al morir pierde aun más, las características propias que lo diferencian de otros.

Los "Wayros" son además, más fáciles de transportar y por lo tanto se pueden integrar mejor a la fiesta, hasta el punto de prestarse el cuerpo de sus hermanos y danzar con ellos como si hubieran vuelto a la vida, animando así el hombre a la máscara, como los dioses animan al hombre.

Si "conservar la imagen" fue el principal paliativo en el culto a los muertos, entonces el uso de la "máscara" pudo haber sido el siguiente paso al uso del "Wayro", ya que pese a ofrecer más ventajas en el culto, también estaba sujeto al deterioro y a la deformación (perdida de la imagen), al igual que las momias, razones por las cuales se pudo haber recurrido a otras formas de conservación de la "imagen", entre ellas; las máscaras.

En efecto gran parte de las máscaras que fueron usadas en la antigüedad son zoomorfas y en su contexto totémico, podríamos casi asegurar que son representaciones de ancestros.

Pero la relación metonímica que tuvieron los andinos entre el mundo real y el mundo de sus ideas, implica también la habilidad que tuvieron para integrar ambos mundos en uno solo; en el cual, bastaba creer en algo para que sea verdad

y parte del mundo real. En otras palabras la máscara no representaba al ancestro sino, era el ancestro.

Nuestra pregunta inicial esta entonces mal formulada, en lugar de decir: *¿Que es la máscara?* debimos preguntar: *¿Quién es la máscara?* Esta pregunta se ciñe mucho mejor a la concepción del universo que tuvieron los andinos, que según sabemos, era animista. *¿Quién es la máscara?* o *¿quiénes son las máscaras?*, para nosotros una de esas entidades es "El Ancestro".

#### **10.4.3.1.3. La mediación.**

Según *Federico Kauffmann Doig*, la religión andina reposa sobre una filosofía práctica y funcional; una especie de “*técnica agrícola*”, en la que los dioses son “*dioses del sustento*”. Una filosofía que se resume en relaciones de reciprocidad entre el cielo y la tierra, personificados en una pareja mítica de cuya unión nace la vida.

Esta pareja mítica está formada por el *dios del agua*, de carácter masculino, identificado con los *apus* o majestuosas cumbres y con el sol, que nace y se oculta en ellas; y por la *Pachamama* o madre tierra, procreadora de todo ser viviente.

El *dios del agua* fecunda a la *Pachamama* mediante la lluvia, la cual fructifica los alimentos sustento de la humanidad. Este mismo ciclo mítico se repite en el relato de *Pachacámac*, el cuál tomando la forma del sol, fecunda con sus rayos a una mujer que encarna a la madre tierra; seguidamente *Pachacámac* víctima a la criatura, lo cual puede interpretarse como un sacrificio

que el dios exige a cambio del sustento, el cual brotará de la tierra en forma del maíz que no es sino los dientes de la víctima, de sus huesos brotará la yuca, etc.

Es pues la pareja mítica la personificación de la dialéctica andina de opuestos complementarios; sin embargo siguiendo su modelo tripartito, queda aun un tercer componente que es el elemento mediador. A continuación una monografía inspirada en el trabajo de **Zadir Milla**.

*“El arte es una forma de conocimiento sintetizado en símbolos. Los símbolos no se generan aislados, son componentes de sistemas iconológicos ordenados, por lo cual, su comprensión ha de partir de una concepción general del espacio y del tiempo. Un lenguaje de trascendencia ante las limitaciones de lo verbal, para la transmisión de valores y principios universales.*

*Estos principios universales, parten de las leyes de armonía y correspondencia que rigen el universo; leyes que aquellas sociedades cuya subsistencia dependía de la agricultura, tuvieron que escrutar, ya que su éxito descansaba en este conocimiento. Desarrollando así una ciencia astronómica que posteriormente plasmaron en los antiguos calendarios, como el encuentro de los fenómenos del cielo y la tierra.*

*Por eso la ordenación mítica del universo según la concepción andina, parte de un cuadrado o "Collca", la tierra de cultivo, sustento de la vida y su relación con el mundo de arriba y el mundo de abajo, los tres mundos: El Hanan pacha, El Kay pacha y El Uku pacha. Relacionados entre sí, formando el universo o **PACHA**.*

*El símbolo de estos tres mundos relacionados, es la escalera de tres peldaños, a manera de andenes que son el sustento de la vida, el espacio; pero que a la vez nos sugiere la idea de ascensión, trance, tiempo. Espacio-tiempo, tal es la idea de **PACHA**.*

*Entre el mundo interior y el mundo terreno existe una comunicación física a través de los orificios de la tierra, cuevas, lagunas, cráteres, denominados genéricamente "pacarinas", Origen de los seres vivientes, entre ellos el mismo hombre, que a su vez es el intermediario entre el mundo de aquí y el mundo de arriba.*

*Así el rol de sacerdote y astrónomo se convierte en el eje central de la sociedad. La economía sustentada en la agricultura y la agricultura dependiente del conocimiento de los ciclos naturales confieren importancia enorme al rol de estos personajes.<sup>49</sup>*



Habíamos dicho que el poder de la máscara nacía del sacrificio y como tal, no era un poder impersonal, sino más bien un poder emanado de una entidad, destinado a la

mediación. La máscara, como

*Máscara Paracas, irradiando pequeñas cabezas<sup>50</sup>*

---

<sup>49</sup> Zadir Milla Euribe "Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino". Lima 1990

<sup>50</sup> Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg. 46

*la apropiación de la identidad del otro*, cubre de ambigüedad a quien la porta, el cual, al asumir dicha identidad, salta metafóricamente a un estado espiritual, pero manteniendo el estado terreno a la vez. Esta ambigüedad, da al sacerdote la calidad de mediador.

Si el sacerdote era el intermediario de esta mediación, creemos entonces que la máscara cubriendo su rostro fue el vehículo de esta mediación, para cuyo efecto era necesario estar protegido; de otra manera tratar con los poderes sobrenaturales, hubiera sido demasiado riesgoso. Es precisamente esta ambigüedad que podría traducirse en un estado de *ausencia-presencia*, que protege la identidad (que aquí equivale a *alma*) del enmascarado, y le permite acceder a lo sobrenatural sin riesgo.

Bajo esta creencia animista, el sacerdote podía participar de la identidad de las propias deidades, cuya energía vital estaba impregnada en las máscaras que los representaban. *Esto permite el “desdoblamiento de los dioses” y así cada uno es considerado un símbolo que concretiza un aspecto particular de la fuerza vital y no como una identidad o grupo de identidades divinas fijas. Así los dioses pueden existir simultáneamente, en más de un estado o manifestación.*

**Markman<sup>51</sup>**

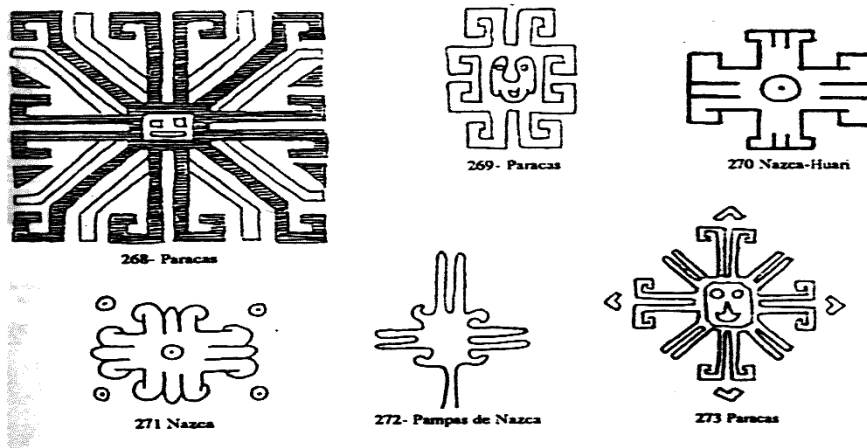
Los intereses de los antiguos americanos eran diversos, por lo que las máscaras tienen símbolos multivalentes, pero siempre con implicaciones espirituales. Con ellas se acercaron a algunos espíritus y espantaron a otros. Es una forma, incluso, de darles voz a los dioses que, a su vez, se comunican,

---

51 MARKMAN, Peter y Roberta. *Masks of the Spirit*. University of California Press, United States of America. 1989.

ordenan y dan al mundo un orden, de acuerdo al reino de los espíritus. Como ejemplo tenemos al dios de la lluvia, presente en casi todos los pueblos, como símbolo no solo de los cultivos, sino de la vida misma.

En este entender, creemos que la finalidad principal de la máscara, fue acceder al Hanan Pacha, lugar donde se encontraban los responsables de los fenómenos naturales, y desde donde se podía transar una buena cosecha y la reproducción de los animales.



Cabeza en medio de la cruz escalonada, PACHA símbolo del universo.<sup>52</sup>

Si esta fue la función utilitaria de la máscara, quedaría entonces más claro, el significado de una cabeza en medio de la cruz escalonada, PACHA símbolo del universo. “La máscara nos da acceso a lo sobrenatural.” Quedaría también esclarecido el rito funerario en el ande, que según sabemos era la preparación para *un viaje al mundo de los muertos, situado en otro plano de la realidad*, trance para el cual era indispensable una "mascara" acompañando al viajero. Otra vez la figura de la "máscara" como un



52 Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg. 206

vehículo que trasciende el espacio y el tiempo, para lograr la armonía entre el cielo y la tierra.

*Máscara del Señor de Wari<sup>53</sup>*



53 D Restos del Señor de Wari. Foto: ANDINA/Percy Hurtado.  
344842.aspx

### **10.4.3.2.LA MÁSCARA Y LOS DESCENDIENTES.**

#### ***El fin social***

##### **10.4.3.2.1.Unión y distinción.**

*Unión y distinción, condiciones fundamentales para una organización, de la cual dependía la subsistencia.*

En el capítulo anterior nos ocupamos sobre el rol mediador del sacerdote, personaje con el cual es relacionado la máscara como vehículo de dicha mediación; intercambio que permitiría la reproducción de la sociedad.

Al hablar de la máscara y su importancia dentro de una cosmovisión compleja, estaríamos hablando de una sociedad agrícola avanzada, que veía en este objeto no solamente una función *útil*, sino *lúdica* y estética. Más aun; el sacerdote portando este objeto no es sino, el representante de una sociedad organizada en jerarquías. Como veremos más adelante, este tipo de organización jerarquizada fue indispensable para la subsistencia, en un territorio tan difícil como es el nuestro

Al parecer la frase citada por el sabio Raimondi: “El Perú es un pobre sentado en un banco de oro”, refiriéndose a algunos yacimientos mineros no explotados, ha sido mal entendida; ya que a menudo es mencionada en las escuelas y universidades, cuando la realidad fue desde siempre otra. Fueron más

---

54 Descubrimiento del Señor de Wari, <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-descubrimiento-del-senor-wari-es-notable-y-sorprendente-afirma-ministro-ossio-344842.aspx>

bien la indomabilidad de nuestros suelos y las inclemencias de la naturaleza, los imponderables que obligaron a los antiguos a usar su creatividad y capacidad de inventiva, para satisfacer las cada vez más crecientes necesidades la población.

Según **Federico Kauffmann Doig**, desde la antigüedad, existieron en nuestro suelo dos factores desfavorables para la subsistencia; y que sin embargo propulsaron el desarrollo de la cultura andina: Un territorio marcado por la aridez, y la superpoblación. Es decir; muchas personas para tan poca tierra fértil, adversidad que fue el principal acicate para el surgimiento de una estructura social extraordinaria; estructura que fue el principal logro de los antiguos peruanos.

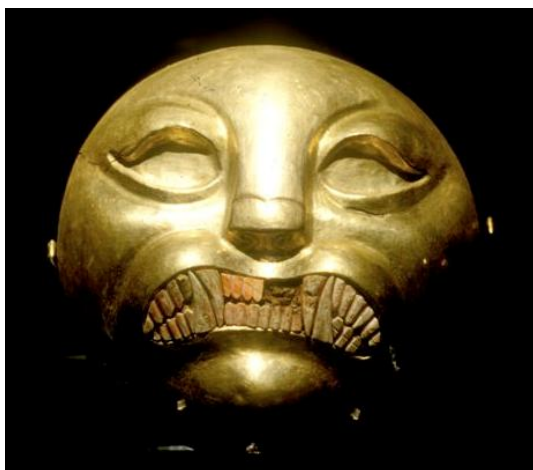
Nos dice además: *“El territorio del antiguo Perú ha sido desde siempre poco propicio para la agricultura. De esta condición no escapa ninguna zona de lo que denominamos el sistema andino. En los andes costeros los extensos desiertos apenas dejan espacio para una treintena de estrechos valles fértiles muy aislados y distantes entre sí, con escasa lluvia e impredecible irrigación fluvial. Los andes cordilleranos ofrecen minúsculos valles o terrenos verticales igualmente aislados entre la compleja sucesión de elevaciones escarpadas y mesetas inhóspitas. En los Andes amazónicos, bajo los tupidos bosques tropicales, predominan suelos con una exigua capa de humus, pronta a desaparecer con las lluvias torrenciales apenas se inicia cualquier esfuerzo agrícola.*

*El Perú es entonces un país árido, esto no quiere decir que se trate, en general, de un país desértico. Lo definimos así por la escasez de tierras fértiles, el difícil manejo de las aguas y el perenne rigor climático, sin cambios*

*estacionarios marcados, que imperan en los distintos pisos y nichos ambientales de su compleja geografía.”*

*Y refiriéndose a la superpoblación añade: “Tanto en los andes costeros como en los andes cordilleranos, el crecimiento poblacional enfrentado a la insuficiente producción de alimentos, fue un factor propulsor de una organización superior. El esfuerzo por resolver este problema explica en buena cuenta todo el desarrollo de la cultura ancestral desde sus pasos iniciales hacia la civilización [...] Dar una utilidad productiva al exceso de población mediante una disciplinada organización de las diversas labores (cultivo, irrigación, almacenamiento de granos y semillas y distribución equitativa de los escasos productos), favoreció el surgimiento de una clase social especializada en dirigencia, y de otra formada por el pueblo llano, que debía cumplir las tareas que le eran impuestas. Los primeros basaron su autoridad en la invocación de poderes mágico-religiosos, se engalanaron con prendas exquisitas y ornamentos que los hacían aparecer como seres divinos, y apelaron a una arquitectura de prestigio para fortalecer su*

*poder.*



*Las evidencias permiten afirmar que esta clase administradora sacerdotal estuvo muy lejos de ser un estrato social parasitario; antes bien se*

*caracterizó por su insustituible función organizadora de la producción y la distribución*

*Máscara felinoide del señor de Sipán*<sup>55</sup>

*de alimentos. Los ornamentos y demás signos de privilegio no eran vano boato: estaban destinados a identificar ante el pueblo la suprema autoridad religiosa y política que ejercían. No corresponde entonces señalar que, en esta etapa, la presencia de clases sociales significó de suyo un abominable antagonismo entre opresores y oprimidos, sobre todo atendiendo a condiciones como estas, en que la organización social jerarquizada era indispensable para la lucha por la subsistencia.*"<sup>56</sup>

Como vemos, este tipo de organización social jerarquizada, fue vital para la solución de problemas de subsistencia, de ahí la necesidad de preservarla como el orden instaurado por los antepasados, orden que evitaría el regreso al caos, la miseria y la muerte. Para dicha jerarquización fue indispensable la existencia de delimitaciones claras al interior de la estructura, que partían de la apariencia misma de los ciudadanos, que era símbolo de su clase social y rango, como ya lo habíamos dicho.

A esta distinción en el indumento, no estuvieron exentas las máscaras; razón por la cual existieron las hoy llamadas *máscaras distintivas*, que diferenciaron a los diversos grupos que conformaron el Incario, así como a los distintos rangos de autoridad.

***Garcilaso De La Vega*** en un párrafo de sus "Comentarios Reales"

refiriéndose a la fiesta del "Inti Raymi" nos dice: "*El Inca en persona iniciaba*

---

55 Notherm Kinmdong, versión digital: [http://www.inkas.com/tours/northern\\_kingdoms/northern\\_kingdoms\\_5n.html](http://www.inkas.com/tours/northern_kingdoms/northern_kingdoms_5n.html)

<sup>56</sup> Federico Kauffmann Doig, "*Historia y arte del Perú antiguo*", tomo I. Ediciones PEISA. 2002

*las ceremonias, el Villac Umo sumo sacerdote hermano carnal del Inca permanecía de segundón, la nobleza y los kuracas desfilaban con sus mejores galas, chapeados de oro y plata, desfilaban también, con las pieles puestas de osos, pumas, adornados con alas de cóndor, desfilaban con máscaras de las más variadas y terroríficas, exhibían también en este desfile sus armas cada nación y llevaban pinturas que significaban las luchas que habían tenido por el Inca y su imperio".*

***Sobre el prestigio de los diversos tipos de máscaras, casi nada se sabe, por lo que podría ser objeto de otra investigación, según sus materiales y tipos de representación. Algunos piensan que siendo el oro símbolo de nobleza, las máscaras de oro debieron corresponder a la más alta élite, más aun si tenían apariencia felínica. Las máscaras de plumas dado su valor simbólico, debieron gozaron también de especial prestigio. Existen también muchos otros materiales como la plata, el cobre, el mullo, la turquesa; como existen representaciones diversas; de cuyos significados no trataremos en esta ocasión.***

#### **10.4.3.2.2.El retorno.**

##### *Recreación del pasado para el fortalecimiento social*

Según sabemos, los antiguos peruanos estaban socialmente organizados mucho antes de la llegada de los Incas, la base de esta organización era el *ayllu*; palabra quechua que equivale a *hatha* en aimara, y que sirve para denotar la parentela, genealogía, linaje o casta.

Según *Markham, Cunow, Joyce, Bandeller, Saavedra* y otros, el *ayllu* es muy antiguo y reposa sobre una base religiosa totémica<sup>57</sup>. Es pues el *Ayllu* en el contexto andino, lo que aproximadamente es en el contexto africano el *Tótem*; es decir, sistema de creencias y organización de la tribu, en torno a un objeto de la naturaleza, o por lo general un animal, que se toma como emblema protector, y a veces como el antepasado o progenitor. En el caso del *Ayllu* era aun más preponderante la idea de unión en torno a un origen común o ancestro.

Según *Baudin*, los totems no son solo animales, muchas veces consisten en seres inanimados.<sup>58</sup> Emparentándose así los antiguos peruanos, con los astros, fenómenos naturales y animales; ya que dichos ancestros tenían un lugar en el panteón andino, también jerarquizado. De esta manera se reflejó luego este modelo en la organización social; en la cual, los descendientes de los diferentes ancestros, tenían la misma posición privilegiada o subordinada que tenía su ancestro en el panteón andino. Tal parece, que el *Ayllu* del sol se impuso, instaurando el orden.

Para garantizar la perpetuación del orden, se constituye un aparato ritual, en el cual se recrea el pasado mítico, para crear una identidad, que en el presente dará una posición al interior de la sociedad. Por un lado unión e identidad; y por el otro diferenciación y jerarquización en la sociedad.

Así nace el calendario ceremonial agrícola, como un conjunto de ritos que recrean el pasado en un eterno retorno, una constante reinstauración del orden; un espacio atemporal llamado “fiesta”.

---

<sup>57</sup> Carlos Núñez Anavitarte, “*El Ayllu y la marca en el antiguo Perú*”, Revista Universitaria, años LI-LII, # 122-125. Cusco.

<sup>58</sup> L. Baudin, “*El imperio socialista de los Incas*”, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1943.

La fiesta es un rito social de *identidad*, los intelectuales elaboran la *tradición* para crear valores y patrones de conducta por medio de *símbolos*. El rito es ya la introducción de esta ideología en la sociedad, y su perpetuación. La tónica será siempre, garantizar el modelo social, para la preservación de la comunidad; en otras palabras, subsistencia.



La máscara significó dentro del rito, el momento culminante de la “transformación hacia el pasado mítico”, convirtiéndose en el medio para el retorno. Si el rito fue la recreación del pasado, la máscara era indispensable; puesto que ella, como ya lo mencionamos, fue un vehículo de acceso a los diferentes planos de la realidad; un vehículo de trance en el espacio y tiempo; un elemento de Mediación para lograr la armonía entre el cielo y la tierra.

De dicha armonía dependería la preservación y reproducción de la sociedad. Un elemento que nace de la necesidad de solucionar problemas de subsistencia. “*Nos enmascaramos para subsistir*”.

Un ejemplo palpable de este *retorno* para mantener el orden instaurado por los antepasados, es el papel "disciplinario" que ha tenido la máscara en algunos lugares de América, entre ellos Méjico. *Mercedes Quintero Hubard* y *Carlos Meymar Rodríguez*<sup>59</sup> nos dicen al respecto de las máscaras: “*También han tenido un papel disciplinario, de exhortación o castigo sobre todo para*

---

<sup>59</sup> Mercedes Quintero. <http://www.bilbao.edu.mx/mascaras/mesomas.html>

*mujeres, niños o criminales. Este tipo de máscaras, comúnmente se acompaña con el atuendo que cubre el cuerpo completo de quien la usa. En muchas culturas a través del mundo, los jueces llevan máscaras*

*Máscara de Wa-Kon tallada en madera<sup>60</sup>*

*para protegerse de futuras recriminaciones y se adjudica al espíritu del pasado la responsabilidad por la decisión o veredicto del juicio".*

En nuestro país también podemos encontrar a la Máscara en su papel disciplinario y regulador en la fiesta de los **Wa-Kones**.

### **Wa-Kon**

A propósito del dios Kon, y de la fiesta de los "Wacones", tenemos un material recopilador por **Oscar Espinar La Torre** de su libro "Mitos del antiguo Perú"<sup>61</sup> basado en narraciones tradicionales del folklore costeño peruano.

#### **10.4.3.2.3.La enemistad entre Kon y Pachacámac.**

*"En una época muy remota había venido de regiones norteñas un dios llamado Kon que tenía la particularidad de no tener huesos y recorrer la tierra mediante un aéreo y muy ligero recorrido. Iba creando los montes y las cordilleras con su solo soplo. Otras veces allanaba las sierras y cortaba los valles con el solo poder de sus palabras.*

---

<sup>60</sup> Culturas Prehispánicas, El Comercio, pg. 195

<sup>61</sup> Oscar Espinar La Torre. "Mitos del antiguo Perú" Editorial San Marcos, Lima Perú 1998.

*Haba sido Kon quien Pobló los desiertos arenales con las primeras criaturas y para que viviesen las colmó de abundantes frutos de la tierra.*

*Pero por algún enojo que tuvo con ellos (parece que las criaturas ingratas, se olvidaron del dios, lo cual le causo mucho enojo), decidió castigarlas quitándoles la lluvia y el agua, transformando los entonces fértiles valles en campos yernos y desolados.*

*Solo dejo Kon unos escuetos ríos para que con mucho esfuerzo y trabajo sus criaturas pudiesen subsistir. De allí en adelante no llovió más en la costa. Fue entonces cuando surgió Pachacamac, otro dios hijo del sol quien luchó y desterró a Kon y convirtió a sus criaturas en seres oscuros. Otros dicen que en gatos y monos.*

*...Pero Kon no se rindió fácilmente. Aparentemente se retiró a esperar su venganza... anduvo un tiempo lejos escondido en las serranas de warochiri donde llego disfrazado de mendigo. Allí lo conocían como "Iraya" o "Canaria".*

*En un lugar llamado anchiqocha, haba una hermosísima diosa llamada Cavillaqa, muy pretendida por muchos dioses principales, pero nunca aceptaba a ninguno. Fue así que Kon se convirtió en un pájaro muy hermoso y se posó en un árbol de lucumo, bajo el cual la bella Cavillaqa tejía una manta.*

*El dios tomó una lúcuma y la dejo caer bien madura, con su simiente, cerca de la hermosa Cavillaqa, la cual comió y quedo embarazada."*

Actualmente los tres primeros días de enero revive en el pueblo de Mito, provincia de Concepción, departamento de Junín; una de las más singulares e impresionantes danzas folclóricas peruanas: la Waconada o fiesta al dios Wa-

Kon, la temible divinidad que solía castigar a los pueblos por algún enojo con ellos.

#### **10.4.3.2.4. La Wakonada.**

Al parecer esta fiesta tiene un origen muy remoto, de antes de la llegada de los españoles al Perú. Naturalmente ha ido sufriendo modificaciones que el tiempo le ha impuesto... sin embargo aun conserva su extraordinaria grandeza y vigor.

..Además de su rica coreografía y su vistoso vestuario, en el que destaca la impresionante "máscara" de madera que llevan los danzantes, llama la atención en esta danza el cambio de personalidad que se observa en él danzante que representa al dios Wa-Kon...

...El danzante asume la personalidad que corresponde a la máscara y de acuerdo con ella realiza todos sus movimientos.

...Transformado en la máxima autoridad del pueblo durante esos días, el Wa-Kon estragado con sumo respeto, aplica sanciones y maneja hábilmente un látigo de cuero, con mango de madera o hueso de auquérido.

...La música de la Wakonada es ejecutada por una orquesta típica del centro y es la "Tinya" el instrumento que marca el compás y norma el ritmo de la danza. (Se afirma que para que la Tina produzca el sonido exacto que requiere esta danza, debe estar hecha de cuero de zorro por un lado y de cuero de perro por el otro.

...El Wa-Kon danza a pasos cortos, con las manos en la cintura tensionando la capa. Esto le da un aspecto imponente y al ejecutar determinadas figuras coreográficas semeja un ave de los Andes.

...Las calles deben estar limpias para que pasen los Wa-Kones. Nada ni nadie se les opone. Ellos van en columnas a ambos lados de la calle y detrás de la orquesta...

...Durante los tres días de la Wakonada los Wa-Kones son los "alcaldes" de la comunidad. Ser Wa-Kon constituye un honor y un orgullo. Y es el Wa-Kon caporal el que acepta o rechaza a los danzantes, el mismo es también "elegido cada año por asentimiento de su comunidad..."<sup>62</sup>

*Wa-Qon*, pariente masculino de la *Achiqué*, también es un devorador de niños que baja rodando (o bailando) desde las alturas para devorarse a los niños. La gente le entrega a sus hijos «para evitar la sequía» por lo que resulta ser un recuerdo oral, simbólico, de antiguos sacrificios de niños que se hacían para conservar el orden en la tierra. Un mito huanca contemporáneo relata que una época de gran hambruna terminó cuando «un pastorcito tan puro como la flor de la escarcha, que representa el bien y la abundancia, se sacrificó ahogándose en un lago»<sup>63</sup>

Que el Wa-Qon baje bailando tiene que ver con un ritual. Nos referimos a las danzas jaujinas de los Wa-Qones, que salían de una cueva o de las alturas y bajaban al pueblo donde asustaban a los niños con sus amenazas de rapto y deseos fingidos de devorarlos. Hasta los años 30, los que debían hacer de Wa-

---

<sup>62</sup> Idem. p. 103

<sup>63</sup> Arguedas e Izquierdo. "Mitos, leyendas y cuentos peruanos", Lima 1947, Ministerio de educación

Qones no eran conocidos más que por los danzantes de los años precedentes.

Los bailarines subían a la montaña en la noche y descendían al amanecer.

Obligaban al gobernador a darles las llaves de la prisión y ellos, los huacones, se transformaban en jueces supremos de la comunidad. Anunciaban las faltas cometidas por la gente, aquellas que habían escapado a las sanciones, y llevaban a los culpables a la prisión.

Hoy la danza, como tantas otras del mundo andino sometido a procesos acelerados de modernización, va perdiendo su sentido primero convirtiéndose en un simple espectáculo. Lo que no ha perdido sin embargo es lo grotesco de las máscaras de madera con una larga nariz y llenas de granos y lunares.

Alejandro Ortiz Rescaniere<sup>64</sup> ha recogido el siguiente relato de Wa-Qon:

*Había una vez una viejecita a quien llamaban Saloma. Tenía un nieto, Cornelio se llamaba, y una nieta llamada Escolástica. Residían en Huayputo, pastando animales.*

*Cierta vez la abuelita los mandó a pastar ganado a Huayopampa. Cuando llegaron a esa pampa se pusieron a jugar; de repente, vieron rodar de las alturas a Wa-Qon. Levantaba polvoredas y el ruido era sordo. Aterrados, corrieron donde su abuela:*

*— Ahí viene el Wa-Qon persiguiéndonos.*

*Doña Saloma los escondió detrás de dos montículos, uno de bosta y otro de maíz.*

---

<sup>64</sup> Alejandro Ortiz Rescaniere. “De Adaneva a Inkari” Lima 1973, Retablo de Papel.

*El Wa-Qon llegó.*

*¿-¿Dónde están mis pequeños Willkas?*

*—Corriendo se fueron a Huaros, pero baila primero, señor Wa-Qon.*

*Entonces la viejita Saloma lo hizo danzar.*

*Mientras así bailaba, el nieto, que permanecía escondido, se asomó con temor para ver si el Wa-Qon era hombre o qué cosa era. Vio que Wa-Qon tenía colmillos retorcidos y unos cuernos enormes.*

*Cuando se cansó de bailar fue a Huaros. Al llegar, la gente le ofrecía a sus hijos por turnos para que el Wa-Qon los devorara. Las mujeres tenían que entregarle madejas de lana para que se parchara su ropa haraposa, que de tanto rodar estaba en hilachas. Así, dicen, se evitaba las sequías.<sup>65</sup>*

Este sacrificio de niños está documentado en la era prehispánica por Guaman Poma de Ayala: “*De como el Ynga sacrificaua a su padre el sol con oro y plata y con niños y niñas de dies años que no tubiesen señal ni mancha lunar y fuesen hermosos. Y para ello hacían juntar quinientos niños de todo el rreyno y sacrificaban en el templo de Curi Cancha, que todas las paredes estaban guarnecida de oro finísimo y en lo alto del techo estaba colgado muchos cristales y a los dos lados dos leones apuntando el sol.*”<sup>66</sup>

Tal como podemos ver, la máscara tuvo una importante función social en los Andes. Al trascender una vez más el espacio y el tiempo, como un vehículo para *el retorno*. Esta peculiar forma de mantener el nexo con el pasado para fortalecer los lazos sociales, se dio principalmente en sociedades que mantenían

---

<sup>65</sup> Informante Hilda Quispes, distrito de Huaros, provincia de Canta, 1965.

<sup>66</sup> Guamán Poma de Ayala 1613: 254-280

la tradición oral sin escritura; tal fue el *rol social de la máscara*. Es en este desplazamiento a través del tiempo, donde la máscara aparece como el vehículo de tránsito hacia *el retorno*; en este entender la máscara tenía una función reguladora y quienes la usaban "retornaban", sincronizándose al compás de la música y la danza, ocultando la identidad individual detrás de una identidad superior, representada por "la máscara", "el ancestro", símbolos de una "identidad colectiva". Como dijera *Marx*: "el día que nos disfrazamos, somos lo que realmente somos".

#### **10.4.3.2.5. Resistencia, la contracara de la máscara**

*“Los pensadores en Mesoamérica tenían una atormentadora visión de unidad total. Para ellos los mundos de la naturaleza y espíritu, de seres humanos y dioses, eran uno solo; toda realidad - externa e interna, microcósmica y macrocósmica, natural y supernatural, terrena, subterránea y celestial - forma un sistema cuya existencia se muestra en el orden, a pesar del aparente caos del mundo natural.*

*Desde esta suposición se dan todas las manifestaciones espirituales en Mesoamérica y como no hay duda de que el arte refleja creencias, se adopta la máscara como metáfora central y como fuente o depósito básico de ésta visión del mundo.”*

La tradición, la arqueología y los primeros documentos escritos del siglo XVI, y el propio testimonios etnográfico actual, revelan que el antiguo hombre

andino, tanto de la costa como de la sierra, y, particularmente, el súbdito de los Incas; tuvo como característica esencial, un tradicional instinto, un sentimiento de adhesión a las formas adquiridas, un horror a la mutación y al cambio, un afán de perennidad y de perpetuación del pasado, que se manifiesta en todos sus actos y costumbres, y que encarnó en instituciones y prácticas de carácter recordatorio, que reemplazaron, muchas veces, en la fundación histórica, a los usos gráficos y fonéticos occidentales.



Máscara de plumas, cultura Wari<sup>67</sup>

Este sentimiento se demuestra particularmente en el culto sagrado o lugar de la *pacarina* o el lugar de aparición ya sea cerro, peña, lago o manantial, del que supone había surgido el antecesor familiar, o el culto de los muertos o mallki de la momia tratada como ser viviente y de la huaca o adoratorio familiar.

Ningún pueblo sintió más hondamente la seducción del pasado y el anhelo de retener el tiempo fugaz. Todos sus ritos y costumbres familiares y estatales están llenos de este sentido recordatorio y propiciador del pasado.

Cada señor o gran personaje que murió fue rodeado de todos los objetos que le pertenecieron en vida; de sus armas y de su cerámica, servido en la muerte por mujeres e hijos, indudablemente tuvo que realizarse grandes

---

<sup>67</sup> NAYA.ORG.AR Noticias de Antropología y Arqueología

ceremonias y tradicionalmente recordar hechos recitados que se transmitían verbalmente a sus descendientes.

El indio de las serranías, según los extirpadores de idolatrías, se resistía a abandonar los lugares abruptos en que vivía, porque ahí estaba su lugar sagrado, su *huaca* o *pacarina* y guardaban reverencialmente en su hogar las figurillas de piedra y cerámica y otros materiales que representaban a sus lares.

En la costa, nos refiere el Padre de las Casas, se realizaban los funerales de los jefes en las plazas públicas; los cuales eran rodeados por coros de mujeres que lloraban y cantaban relatando las hazañas y virtudes del muerto.

En todos estos actos el instinto o apetencia de historia, se cristalizaría también en el amor por los mitos, cuentos y leyendas y más tarde en las formas oficiales de la historia.

Para el hombre andino *uno* es en relación con el *otro*. En la cultura occidental, los individuos son como un conjunto de cuadradillos formando un gran cuadrado; en la cultura andina son todo un gran círculo que no está formado por pequeños círculos. En la cultura occidental, nace un individuo y se aumenta un cuadradillo; en la cultura andina, simplemente crece el círculo. Es decir, para el hombre andino no hay una noción individualista de persona, sino que esta, se define por su relación con el *otro*.

Por esta concepción particular de identidad, del yo en relación con el otro, el hombre andino no concibió la existencia aislada; mas por el contrario, la separación de su pueblo y del suelo donde descansaban sus antepasados, era sinónimo de muerte. Un problema ante el cual, surgiría la lucha por la vida.

La necesidad de unión y diferenciación, debió acentuarse aun más en el periodo del imperio incaico; periodo durante el cual, todos los pueblos conquistados pasan a formar parte de la gran confederación que conformaba el Tawantinsuyo.

Según se sabe, los Incas no pretendieron destruir la identidad de los pueblos avasallados; imponiendo como únicas obligaciones, el culto al sol, el uso del quechua y el tributo al Inca. Sin embargo, se sabe que muchos pueblos fueron trasladados de su lugar de origen a tierras lejanas como es el caso de los *Mitimaes*; lo cual en el contexto andino dada la interdependencia entre el hombre y la tierra, significaba prácticamente la muerte. Otra vez nos enfrentamos a un problema de subsistencia como la necesidad de encontrar una estrategia para definir identidades étnicas.

Al parecer la fiesta fue el espacio ceremonial en el cual los diferentes grupos se enfrentaron, delimitando sus espacios rituales; en una situación de unión y conflicto al mismo tiempo, para mantener su posición social; ya que dicha posición aseguraba su subsistencia como grupo.

Es bien conocido entre los americanistas, el peculiar modo de resistencia del cual hicieron uso los antiguos peruanos frente a la invasión europea. Ante el choque cultural con occidente, que desató una feroz persecución ideológica, se mostró asequible y hasta converso; manifestando en el peor de los casos, un aparente sincretismo religioso, sincretismo que para los indigenistas jamás existió; en lugar de ello dicen, se dio una “simbiosis de función”; en la cual, la ideología andina tomó prestados elementos foráneos para de ese modo

disfrazarse y resistir. Es decir no hubo una unión, sino más bien una yuxtaposición de valores; una máscara para subsistir.

Un caso particular dentro de la denominada “escuela cusqueña”, es el de la imagen de Santiago matamoros, conocida después en Cusco como Santiago mata-indios. Se dice de ella, que pese al evidente vejamen oficialista inherente al nombre, los indios la veneraron y duplicaron, lejos de sentirse ofendidos, porque para ellos, el tal Santiago matando indios con su espada, no era sino *Illapa*, el dios del rayo, bendiciéndolos con su fulgor.

*Gisela Cánepa Koch*, en su libro “*Máscara, transformación e identidad en los andes*”<sup>68</sup>, hace un interesante trabajo respecto a la particular forma de construir y afirmar identidades, que usa hombre andino en situaciones de conflicto; por medio de la fetichización.

En dicho trabajo, que es un estudio particular de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo; se dice que, la máscara es usada juntamente con el disfraz, para crear ambigüedades; es decir polos opuestos (lo propio y lo foráneo) que se enfrentan, en un espacio ritual (la fiesta). Dicho enfrentamiento no supone la anulación de uno de los polos, sino más bien, la inversión de los valores dominantes, subordinando lo foráneo a favor de lo propio; tal es el papel regulador de la máscara funcionando como mediadora entre categorías opuestas. ¿Una evolución del mimetismo?

Esta práctica fetichista estuvo presente en él ande, desde mucho antes de la llegada de los españoles. Tal es el caso del uso de los tejidos; que según se

---

<sup>68</sup> Gisela Cánepa Koch “*Máscara, transformación e identidad en los andes*”. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1998. Lima-Perú.

sabe, además de sus fines utilitarios de vestimenta y abrigo cumplían en la sociedad incaica un papel muy destacado como objeto de prestigio social y usos litúrgicos. Los vestidos tenían también un significado mágico: creían poder matar o engañar al enemigo robando su ropa y vistiendo con ella, una figura que se colgaba. En cada pueblo vencido, el Inca se presentaba con los trajes que usaban los naturales (cosa de gran placer para ellos)

Es pues la fetichización, el uso del *otro* en favor del *yo*; la apropiación de la identidad ajena, para fortalecer la propia. Esta apropiación se realiza por medio de la imagen del otro; que en este caso vendría a ser la máscara, funcionando como fetiche. Lo que es aun más interesante, es que la máscara hace posible la apropiación ritual, también en términos temporales; es decir manipulación (magnificación) del pasado, transformando la historia en fuerza revitalizadora del presente, según la hipótesis de *Gisela Cánepa Koch*.

Es precisamente en esta transformación de la historia; en esta manipulación del pasado, donde se encuentra el poder de alterar la realidad. ¿Es acaso la máscara una especie de máquina del tiempo, por medio de la cual buscamos redimirnos?

Tal parece que más allá de afirmar identidades, el hombre andino buscó mutar, recreando el pasado a fin de transformarlo, magnificarlo; “...emparentándose lo indígena con lo sobrenatural y lo mestizo con lo español...en un afán de desindigenización”<sup>69</sup>

### ***El Mito y Rito***

---

<sup>69</sup> Idem. p. 163.

*Una cosa que no se encuentra en el espacio, que se halla disociada de la idea de espacio, y que no esté incluida en la categoría de espacio, no se diferenciará de ninguna otra cosa por ninguna cualidad, ocupará exactamente el mismo lugar, coincidirá con ella. Del mismo modo, todos los fenómenos que no se realicen en el tiempo, que se encuentren disociados de la idea de tiempo, que no sean tomados en una o en otra forma desde los puntos de vista del antes, el ahora y el después, coexistirán para nosotros simultáneamente, y se confundirán uno con otro, y nuestra débilmente no será capaz de distinguir un momento en la variedad infinita.*

*Pedro Ouspensky 1921*

### ***Los tiempos y los ritos***

*Los hombres tendrían la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Esta tendencia podría parecer paradójica, en el sentido de que el hombre de las culturas tradicionales no se reconoce como real sino en la medida en que deja de ser el mismo (para un observador moderno) y se contenta con imitar y repetir los actos de otro.*

*Mucho más importante es la segunda conclusión a saber: la abolición del tiempo por la imitación de los*

*arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos. Un sacrificio, por ejemplo, no solo reproduce exactamente el sacrificio inicial rebelado por un dios al origen, al principio, sino que sucede en ese mismo momento mítico primordial, en otras palabras: todo sacrificio repite el sacrificio inicial y coincide con él. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante mítico del comienzo; por la paradoja del rito, el tiempo profano y la duración, quedan suspendidos. Y lo mismo ocurre con todas las repeticiones, es decir, con todas las imitaciones de los arquetipos, por esa imitación, el hombre es proyectado a la época mítica en que los arquetipos fueron revelados por primera vez.*

*En la medida en que un acto (o un objeto) adquiere cierta realidad, por la repetición de los gestos paradigmáticos, y solamente por eso hay abolición implícita del tiempo profano, de la duración «de la historia», y el que reproduce el hecho se ve así transportado a la época mítica en que sobrevino la revelación de esa acción ejemplar.*

*La abolición del tiempo profano (tiempo que hay entre dos hechos sagrados) Entre ambos hechos sagrados, el tiempo profano queda abolido, y la del hombre en el tiempo mítico, no se reproducen, naturalmente, sino en las intenciones esenciales, es decir, aquellos en el que el hombre es verdaderamente él mismo, en el momento de*

*los rituales o actos importantes (alimentación, generación, ceremonias, caza, guerra, pesca trabajo.) El resto de su vida se pasa en el tiempo profano y carece de significación.*

*En la medida en que repite el sacrificio arquetípico, el sacrificante en plena operación ceremonial, abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales.*

*Si entonces bajara sin cierta preparación al mundo profano, que abandonó durante él rito; moriría de golpe, por eso son indispensables ciertos ritos de desacralización para integrar al sacrificante al tiempo profano.*

*Podría decirse que el mundo arcaico ignora las actividades profanas: toda acción dotada de un sentido preciso - casa, cultura, conflictos, sexualidad - participa de un modo u otro en lo sagrado. Solo son profanas aquellas actividades que no tienen significación mítica, es decir, que carecen de modelos ejemplares.*

*Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico, es una repetición, y por consiguiente, una reactualización de aquel tiempo.*

*Mircea Eliade 1949*

***El cuerpo ausente***

*Detrás de la máscara, demostración teatral de*

*Yuyachkani*

Es el cuerpo torturado, mutilado y extraviado; que al no aparecer debe ser reemplazado en el velorio por el ritual, el cual es también un tipo de máscara. Es así que mediante la magia del teatro; el cuerpo, centro de todo acto escénico, tiene que asumir otros cuerpos como una necesidad de duelo.

El libro recorre el trabajo realizado por el grupo cultural Yuyachkani en el tema teatro y derechos humanos desde los "encuentros de teatro por la vida" que ejecutó en la década de los 80 hasta el acompañamiento a las audiencias públicas y la entrega del informe final de la comisión de la verdad y reconciliación en Ayacucho. En el prólogo, la teatróloga cubana Ileana Dieguez dice que este libro-objeto, "es un acto que otorga presencia simbólica a las múltiples ausencias, que hace visible los cuerpos de los desaparecidos".

Una obra presentada por primera vez en 1990 narra la historia de un dirigente campesino, Alfonso Cánepa, quien ha sido torturado, muerto y mutilado en Ayacucho pero cuyo espíritu toma prestado el cuerpo de un Q'olla y se las arregla para llegar a Lima. Viene a exigir al Presidente de la República que le entregue, para poder alcanzar sepultura, las partes de su cuerpo que probablemente sus asesinos trajeron a la capital. Aquél discurso

en la obra *Adiós Ayacucho* -con momentos terribles que alcanzan un humor y aire mítico que nos recuerda algunos pasajes de las novelas de Manuel Scorza- había sido pronunciado siempre, en la ficción, en la Plaza Mayor de Lima, ante Palacio de Gobierno. Pero el 4 de junio de 2001 el actor y el personaje se encontraban realmente allí, fundiendo su voz con la de varios otros (vivos y acaso también ausentes), mientras esperaban la firma del decreto presidencial que daría inicio a la Comisión de la Verdad.

La memoria y requerida dignidad de la persona allí inicialmente dramatizadas se convirtieron en un argumento más en favor de un presente que reclamaba por su propio pasado, aun cuando este sea un tiempo atroz con pérdidas irreparables. Un pasado que también debía ser reconstituido, como un cuerpo.

De este tipo de intertextualidad y permeabilidad con la realidad da cuenta *El cuerpo ausente* (performance política), título del libro que Miguel Rubio, director del Grupo Cultural Yuyachkani, ha publicado como un documento que recorre visual y textualmente algunos aspectos del trayecto reciente del trabajo realizado. Entre ellos, principalmente, aquél relacionado con la memoria de la violencia que ha sacudido la historia peruana así como su necesidad de duelo y reparación, tan urgentes como la de esperanza. Rubio destaca allí cómo el cuerpo del actor, centro de todo acto escénico, tuvo que asumir inicialmente (dentro del

proceso histórico de la propuesta del grupo) otros cuerpos que le permitían expresar la fantasía de lo imaginario y la multiplicidad de nuestra diversidad cultural, para llegar a un momento en que les era necesario hacer suyo también el vacío: "La muerte impune y su secuela de sustracción brutal y arbitraria de cuerpos desvalorizados por violentos y poderosos bandos se instaló entre nosotros" (p. 33).

Así, incorporar dentro de la propia consistencia fisiológica la ausencia de un cuerpo es una forma de darle nombre a lo innombrable (al dolor, a la muerte y al autoritarismo, que se presenta impune en Sin título, 2004). Un acto de señalamiento similar al que Rosalind Krauss denominaba en los setenta lo indiciario: aquello que, a diferencia del símbolo, requiere de una relación física con su referente: como una huella o una sombra. El origen del arte de acción (denominado también performance) aparece en un contexto análogo de desaparición y vejación del cuerpo, al emerger en distintos países desde fines de los años cincuenta con un antecedente como la Segunda Guerra Mundial. Como apunta Kristine Stiles, su manifiesto corporal como forma y contenido propugnados en este, apunta a la preeminencia del valor de los seres humanos por sobre el valor de los objetos.

Pero ni para Yuyachkani, ni para los despliegues contemporáneos de lo indiciario, esto ha sido únicamente una

suerte de "punto cero" del lenguaje que cancela el aspecto simbólico. Se trata sin embargo de una interferencia permanente y fértil entre naturalismo y simbolismo. Si bien Rosa Cuchillo, 2002, incorpora a su propio discurso fragmentos de declaraciones de Angélica Mendoza -fundadora de la Asociación Nacional de Familiares de Desaparecidos en 1983- y otros referentes o narraciones específicas e intransferibles, todas llegan a presentarnos aspectos universales del drama humano de la guerra. Ello permite la actualización en otro tiempo y espacio de textos tan emblemáticos como Antígona, 2000, unipersonal de Teresa Ralli.

Precedido de un estudio de Ileana Diéguez, el libro reúne testimonios, notas, cartas, entrevistas y fotografías que giran en torno a estas obras, aproximándonos a ellas sin mostrarlas (la acción es principalmente interacción en un espacio y tiempo definido entre actantes y público, aunque estos últimos puedan ser papeles intercambiables).

El contexto de la publicación no es gratuito: durante el 2006 Yuyachkani celebró el 35 aniversario de su fundación y durante los últimos meses repuso un conjunto representativo de su repertorio, además de presentar la exhibición El lugar habitado, Yuyachkani - espacios escénicos, que reunió entre setiembre y noviembre, en el Museo de Arte y Tradiciones Populares del

Instituto Riva-Agüero, objetos y escenografías parciales que han constituido parte del acervo material de su vasto itinerario creativo. Un itinerario cuya experiencia compartida, aludida por los documentos de esta última exposición, resulta siempre mucho más impresionante.

Un trabajo que se presenta por primera vez en 1990, cuenta la historia de un líder campesino, Alfonso Cánepa, quien fue torturado, mutilado y asesinado en Ayacucho, pero cuya alma toma el cuerpo de un Q'olla y logra visitar Lima a exigir al Presidente con el fin de llevar a la sepultura, las partes del cuerpo que, probablemente, sus asesinos llevaron a la capital. Un discurso de despedida en el trabajo de Ayacucho, con humor y un mal momento para llegar a algunos pasajes de aire mítico que recuerdan las novelas de Manuel Scorza.

Los requisitos de memoria y la dignidad que primero se convirtió en un argumento dramatizado de esta apelación a su pasado, incluso si es un mal momento con una pérdida irreparable. Un pasado que debe ser reconstituido como un cuerpo.

Este tipo de intertextualidad de la realidad del cuerpo ausente (el desempeño político), título del libro de Miguel Rubio, Director de Cultura del Grupo Yuyachkani ha publicado un

documento visual que cubre, textualmente algunos aspectos de la marcha del trabajo reciente realizado. Entre ellos, principalmente los vinculados a la memoria de la violencia que sacudió a la historia del Perú y su necesidad de duelo y de reparación, tan urgente como la de la esperanza. Rubio no cómo el cuerpo del actor, los actos de la escena, tuvo que tomar en primer lugar (en el proceso histórico de la propuesta del grupo) a otras organizaciones que le han permitido expresar la fantasía de la imaginación y la multiplicidad de nuestra diversidad cultural, para llegar a un momento en el que necesitan para apoyar tanto el vacío: "La muerte y los que resulten impunes los órganos de eliminación brutal y arbitraria devaluados por los lados poderosos y violentos se han establecido entre nosotros "(p. 33).

De este modo, mediante la integración de la coherencia dentro de la ausencia de un órgano fisiológico es una manera de nombrar lo innombrable (el dolor, la muerte y el autoritarismo, la impunidad se presenta en Sin título, 2004). Un acto de marca similar a la que llama Rosalind Krauss en los años setenta que nos da una pista: lo que, a diferencia del comando requiere una relación física con su referente: una huella o una sombra. El origen del arte de acción (también llamada el rendimiento) aparece en un contexto similar de la desaparición y la búsqueda del cuerpo, que emerge en los distintos países desde finales de los años cincuenta con una historia como la Segunda Guerra

Mundial. Como se ha señalado por Kristine Stiles, la forma y el contenido manifiesto del cuerpo como se recomienda en estos puntos a la preeminencia del valor de los seres humanos sobre el valor de los objetos.

Pero no por Yuyachkani, o los despliegues actuales de darnos una pista, que era solo una especie de "punto cero" del lenguaje que anula el aspecto simbólico. Sin embargo, se trata de una injerencia permanente y fructífera entre el naturalismo y el simbolismo. Mientras que Rosa Cuchillo, de 2002, incorpora sus propios fragmentos del discurso de las declaraciones de Angélica Mendoza-fundador de la Asociación Nacional de Familiares de Desaparecidos en 1983 - y las historias relacionadas con el o específico, no transferible, todos vienen de introducir aspectos universales del drama humano de la guerra. Esto permite la actualización a otro tiempo y espacio como textos simbólicos, como Antígona, de 2000, un hombre de Teresa Ralli.

Precedido por un estudio de Ileana Diéguez, el libro ofrece relatos de testigos, notas, cartas, entrevistas y fotografías que giran en torno a estas obras, acercarse a ellos sin mostrar a ellos (la acción es principalmente la interacción en el espacio y de tiempo definido entre los artistas y el público en general, a pesar de estos roles pueden ser intercambiables).

El contexto de la publicación no es gratuita: en 2006 el lugar Yuyachkani en el 35 aniversario de su fundación en los últimos meses y dijo que un representante de su repertorio, además de presentar la exposición El lugar habitado Yuyachkani - las zonas turísticas, que "se reunió entre septiembre y noviembre en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Riva-Agüero, objetos y escenografías parciales que formaban parte de su viaje de gran riqueza material creativo. Una ruta que parte de la experiencia, aludida por los documentos de la exposición, siempre es mucho más impresionante.

## DETRÁS DE LA MÁSCARA

Demostración teatral sobre el uso de la máscara

Nuestra preocupación por indagar sobre los orígenes del teatro nos ha llevado a adentrarnos en el mundo mágico y secreto de la máscara.

La máscara para Yuyachkani es parte de su reflexión y proceso de creación, pues encuentra viva en ella la noción ancestral de identidad, que es uno de los elementos a partir de los cuales elabora su propuesta, dirigiendo sus aportes hacia una dramaturgia nacional.

Débora Correa, es una actriz del Grupo Cultural Yuyachkani, con 30 años de experiencia que le han permitido -al igual que a sus otros compañeros de trabajo- desarrollarse colectivamente en diferentes principios de investigación del arte teatral y de la cultura popular. En su caso ha sido mayor el acercamiento a las danzas tradicionales y personajes enmascarados del Perú, y su tratamiento o transformación hacia el espectáculo teatral. En esta Demostración ella comparte la historia que cada máscara le revela en su trabajo como actriz y los caminos de los que se vale para darles vida a través de su cuerpo, para ponerles una voz y un vestido.

Débora nos presenta una Demostración Espectacular de carácter pedagógico, llamada “DETRÁS DE LA MÁSCARA”, en donde muestra el proceso interno de un producto artístico desde sus momentos iniciales hasta que se logra un resultado. Es una labor realizada en conjunto con su director Miguel Rubio, reconociendo dos vertientes: la que viene de diversas tradiciones teatrales de Europa y Asia, y la de las de tradiciones nativas de uso de la máscara en la teatralidad popular peruana, encontrada en las fiestas en las que hemos participado prácticamente desde los inicios del grupo.

“Cuando hablamos en la vida diaria con la cara descubierta, muchas veces, la palabra dice una cosa y los ojos

otra; esa mentira es imposible con la máscara. Si uno no está verdadero por dentro la máscara lo rechaza; se trata entonces de buscar el registro, de un lenguaje esencialmente teatral que no tiene nada que ver con la cotidianeidad, se trata de encontrar una correspondencia del cuerpo, la voz y el movimiento al buscar la proyección de la silueta de la máscara con la silueta del propio cuerpo del actor". (Jean Marie Binoche)

DETRÁS DE LA MASCARA, consiste en demostrar de una manera didáctica el entrenamiento corporal y vocal previo al uso de la máscara y la aplicación del mismo a lo que cada máscara requiere (presencia, mirada, voz, danza, canto, música, movimiento, improvisación), además de una presentación de pequeños fragmentos de cada una de estas obras teatrales donde han participado estos personajes.

#### PERSONAJES ENMASCARADOS:

1. EL CAPORAL: personaje de Contraelviento.

Fuentes de Entrenamiento: la danza tradicional y las artes marciales

Este personaje es un anciano decrepito jefe de una tríada del Poder que a través de una curación recupera su energía y

vitalidad. Los orígenes de este personaje están en la Diablada puneña.

Con este personaje se entrena el uso de la energía y la mirada detrás de la máscara.

## 2. EL BOCÓN: Personaje de la obra Encuentro de zorros.

Fuentes de Entrenamiento: El trabajo actoral mismo, la iconografía de la cultura Mochica y la narración de José María Arguedas "EL sueño del pongo".

Este personaje es un pongo, sirviente de las haciendas andinas que tiene el rostro con la boca abierta. Los orígenes de este personaje esta en los huacos retratos de la Cultura Moche.

Con este personaje se entrena LA PRESENCIA y la quietud en el escenario.

## 3. EL UKUKU: Personaje de la obra Encuentro de zorros.

Fuentes de Entrenamiento: la danza tradicional, el mito o leyenda, la voz y el juego.

Este personaje es un cómico andino, gracioso y juguetón. Sus orígenes están en la Fiesta del Señor de Q'oyllur R'iti en Ocongate, Cusco.

Con este personaje se entrena la voz y el juego en interacción con el público.

## 4. LA GATA: Personaje de la obra Los Músicos Ambulantes

Fuentes de Entrenamiento: el entrenamiento para el uso de la máscara parlante (cuerpo y voz), usos y costumbres de la Amazonía peruana.

Esta gata es un animal humanizado, que representa a una joven empleada doméstica de la Amazonía. Los orígenes de esta máscara están en la Comedia del arte italiano y en la cultura de Lamas (San Martín).

Con este personaje entrenamos el uso de la media máscara parlante, la voz y la identidad cultural.

5. POCHOLO: personaje de la obra para niños Un día en perfecta paz.

Fuentes de Entrenamiento: el uso de la media máscara parlante, el cómico, el animal y el adulto mayor.

Los orígenes de esta máscara están en la máscara oriental y en la cultura criolla de Lima.

Con esta máscara mostramos el proceso de creación de un personaje enmascarado y el trabajo de improvisación con el público.

A manera de conclusión:

Este entrenamiento con la máscara me ha enseñado como bien dicen los maestros a dejar que nazca otro cuerpo en mí, a dejar que entre una nueva energía en mi cuerpo y luego la deje salir, a encontrar personajes muy lejanos a mí y a la vez que tienen movimientos cotidianos como los míos.

El pasar por esta experiencia me ha permitido encontrar una manera personal y ordenada de llegar al personaje y a la vez de poderlo entregar a otras personas de una forma sencilla y didáctica.

"AÑO DE LA CONMEMORACIÓN DE LOS 450 AÑOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS"

**Amat y León: Ejecutivo pedirá facultades para promover la agricultura**

ACTUALIDAD ▶ 9



**POLITICA** Solari y Del Castillo: Habrá debate de candidatos presidenciales ▶ 6

**ACTUALIDAD** Familias aborran S/. 900 milns. con Seguro Escolar Gratuito ▶ 9

**ESPECIAL** Gagarin, primer cosmonauta del mundo, 40 años después ▶ 16/17

**INTERNACIONAL** Campesinos Sin Tierras invaden 23 estados del Brasil ▶ 23

14  
El Peruano  
**CULTURAL**  
Lima, martes 17 de abril de 2001

ESPECTÁCULO TEATRAL Y TALLER EN LA CASA YUYACHKANI



El caporal, el títere más querido por el público.

En cada una de sus puestas en escena, el grupo Yuyachkani deja constancia de un elemento central: la máscara. Ella se transforma, baila, salta, grita, habla o enmudece ante el sonido fugaz de la zampona o la queña. Proviene de la Costa, Sierra y Selva y nos divierte e hipnotiza con sus formas, colores y texturas. Prueba de esto será la "demostración-espectáculo" *Detrás de la máscara, performance* de la actriz Débora Correa, que dirige Miguel Rubio; hoy, a las 19,00 horas, en su propio local (Tacna 363, Magdalena del Mar). La misma Débora iniciará mañana, y hasta el viernes 20, de cinco a ocho de la noche, un peculiar taller sobre el uso de la máscara, dirigido a todo tipo de público. El juego de las identidades apenas empieza...

La gata. Débora Correa encarna este personaje de media máscara que interactúa con el público en la obra *Los músicos ambulantes*.



# LA MASCARA

*y su cuerpo*

FOTOS: CHRISTIAN BERNUY

Los rostros sin vida aún descansan en una tarima al lado del escenario. El caporal, el machutusuq, el bocón, el ukuku, la gata y Pocholo son las seis máscaras que se animan cuando Débora Correa las incorpora a un vestuario, a una danza, a un sistema que les da vida y sentido a sus expresiones.

La idea de esta singular puesta es rescatar algunos personajes de distintas obras del grupo para mostrar la exigente preparación de la actriz en su búsqueda de adecuar simbólicamente el vestido y la máscara.

**Movimientos de figuras on escena.** "Primero hacemos una demostración del entrenamiento del cuerpo y la voz, del Tai Chi y las corrientes que nos nutrieron para crear a estos personajes", explica Débora.

Y lo que sigue es el desfile de estos seres que la integrante de Yuyachkani encarna con soltura y versatilidad. Los personajes de la *performance* se presentan al público y la actriz se viste frente al respetable. Sólo la máscara crea el suspenso tras bambalinas.

Primero aparece la figura del caporal, viejo decrepito que representa al poder. El personaje de *Contrahiverno* acentúa los cambios de energía y utiliza recursos de artes marciales.

Otro personaje de esa misma obra es el Machutusuq, bufón del Altiplano, quien revela las necesidades de un juez que habla entre español e inglés, burlándose de los indios.

La tercera figura es el bocón, una curiosa máscara inspirada en los huacos mochicas de boca abierta. "Con ésta se



El bocón. Cubre el rostro con diseño inspirado en huacos mochicas.

trabaja básicamente la presencia, ya que entra con una vela a una imaginaria cueva y frente a un sismo recorre con cautela el espacio. Aquí se privilegia la acción", dice la actriz.

Luego la conspicua figura del ukuku, personaje de la obra *Encuentro de zorros*. Bufón andino por excelencia, su voz es falsete e interactúa con el público, revela Débora, quien menciona también a la gata, de *Los músicos ambulantes*.

**El habla de la máscara.** Ella ostenta una media máscara (hasta la nariz), al modo de las utilizadas en la Comedia del Arte italiano, y habla "hasta por los codos", recuerda a la gata.

Habla también de Pocholo, la otra media careta que representa a un hombre

maduro, criollo y conversador de la tercera edad. El privilegio la improvisación y la interacción, detalla Débora, quien añade, además, datos sobre la dinámica que abordará en el taller que se iniciará mañana.

**Diseño de personajes.** "El objetivo del taller es que los participantes tengan al final una noción definida de cómo construir un personaje", aclara la carismática "yuya", tras mencionar que se ofrecerán las más adecuadas técnicas de entrenamiento para conocer a fondo cada figura.

Se aplicarán al estudio del espacio, el cuerpo y la voz, además de apreciar la máscara en el desarrollo de las danzas folclóricas. "En ese caso la energía que se usa es diferente, el bailarín tiene su pro-

pia danza, como en *La Diablada*, y no interactúa con el público, salvo en el ukuku", razona Débora.

**Experiencia en Urubamba.** Actual vecina de Urubamba, en el Cusco, ella contempla ese imponente paisaje andino desde hace cinco años, cuando pidió licencia al grupo y se encaminó a investigar y vivir cerca de sus fuentes: costumbres, danzas y teatro de los pueblos del sur del país.

La vida de la actriz en Urubamba quizá sea la explicación de esa paz interior que proyecta. Mantiene un equilibrio y fuerza que seguramente inculca a los miembros del grupo que dirige en su nuevo hogar.

Kusi Wasi, formado por muchachos urubambinos, es hijo de Yuyachkani, admite Débora, quien nos cuenta que hace poco se unieron en un montaje presentado en el Cusco y en Sicuani.

Ya son tres los espectáculos para espacios abiertos que la actriz ha dirigido, en donde desarrolló en escena pasajes de los dioses y héroes andinos. "El más grande fue en Tinta, con 80 alumnos de un pedagógico; allí representamos a Túpac Amaru y a Micaela Bastidas".

Débora Correa es una convencida de las propuestas abiertas al público, masivas, que incorporan a las bandas y a músicos que investigan las sonoridades precolombinas.

El ingreso en la única función "demostrativa" esta noche es libre para todos los inscritos en el taller, pero estará abierto al público que sea capaz de buscar en su memoria aquellas huellas que generan los gestos y los desplazamientos del cuerpo de la máscara.

<http://www.yuyachkani.org/demostraciones/detrasdela mascara.html>

### **10.4.3.3.LA MASCARA Y LOS DIOSES. *El fin simbólico***

*existencial.*

*“Los símbolos son la vía más directa para acceder a las estructuras psicológicas profundas de un pueblo y para comprenderlas en el contexto de su propia perspectiva cultural. Veamos por qué.*

*El acto de representar un objeto de la realidad mediante otro distinto de él abre al ser humano las infinitas posibilidades de la conciencia, la subjetividad, el pensamiento conceptual, las relaciones sociales y la cultura. No es exagerado decir que el hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear los símbolos y el lenguaje.*

*El sustituir una realidad por un signo o símbolo es una operación de mediación, a través de la cual el sujeto toma con respecto a lo vivido un distanciamiento que le permite identificarse como un sujeto distinto de aquello que lo rodea. El simbolismo es pues, la condición para la subjetividad. Además, los nombres propios y las categorías lingüísticas de “yo” y “tu”, dan lugar a la toma de conciencia de uno mismo como entidad diferente, condicionando el surgimiento de la identidad individual y permitiendo la inserción de esa identidad en una trama de relaciones sociales. Por otra parte el simbolismo del lenguaje, de los mitos o de los objetos culturales es el vehículo de la comunicación entre los hombres y es también el agente de transmisión de toda la cultura, las normas, los valores y las actitudes que comparte una colectividad.*

*...el símbolo representa por analogía una realidad desconocida e inagotable, de modo que el significado excede al significante (representación motivada e inadecuada) Por ejemplo, el cristianismo sobrepasa la cruz.*

*Por otro lado según la psicología analítica, el símbolo supone una relación existencial para quien lo utiliza, pues “cumple dos funciones: por una parte es la corporización del material arquetípico, y por otra representa un intento por satisfacer un impulso sexual frustrado”.*

*En el primer sentido, los símbolos están investidos de contenidos psicológicos arquetípicos (valores, actitudes, conductas), formados en las experiencias históricas compartidas.*

*En el segundo aspecto, los símbolos actúan del mismo modo que la sublimación: transforman la energía psíquica y la canalizan a los fines sociales. Esto implica que los símbolos están provistos de una carga energética y que la relación entre significado y significante está motivada o determinada por una dinámica de intencionalidad. Por ejemplo la danza simboliza la actividad sexual y está cargada de este tipo de energía, a la que transforma en expresiones artísticas o en actividades de interacción social.”<sup>70</sup>*

*De la misma manera la máscara como símbolo, supone una relación existencial para quien la utiliza, como corporización del material*

---

<sup>70</sup> Montes Ruiz, Fernando. *La máscara de piedra (Simbolismo y personalidad aymaras en la historia)*. La Paz: Editorial Quipus, 1988. 476 pp.

arquetípico y como desfogue a los oscuros impulsos primarios reprimidos en el trance de la hominización. Se sabe que el uso de la máscara es mucho más frecuente en pueblos desnudos, de tal suerte que el rostro desnudo asume la expresividad del cuerpo, ya vestido.

**Miguel Morey**<sup>71</sup> anota: *“Para la invención del útil por parte del homo faber fue precisa la erección bípeda y la liberación de la mano, tanto como para posponer la satisfacción inmediata de las necesidades propias del mundo del trabajo fue necesaria la represión de la analidad...”* **Georges Bataille**<sup>72</sup> comenta al respecto: *“De este modo los oscuros impulsos vitales se encontraron rechazados de pronto hacia el rostro y la región céntrica: se descargaron en la voz humana y en las construcciones intelectuales cada vez más frágiles (nuevos modos de descarga que no solo estaban adaptados al principio de la nueva estructura, la erección, sino que contribuían además a su rigidez y fuerza)*

*Además con el fin de colmar un exceso, asumió una parte - relativamente débil pero significativa- de las funciones de excreción. Casi totalmente dirigidas hasta entonces al extremo opuesto, los hombres escupen, tosen, bostezan, eructan, se suenan, estornudan y lloran mucho más que los otros animales, pero sobre todo han adquirido la extraña facultad de llorar y reír a carcajadas.”*

---

<sup>71</sup> Morey Miguel *“Conjeturas sobre la máscara”*, Catálogo de exposición 1996.

<sup>72</sup> Georges Bataille *Lascaux ou la naissance de l'art*, París, 1954

*Esa primera necesidad antes aludida con la que nos encaraba la universalidad de la máscara, ¿habrá que buscarla entonces en la urgencia del hombre por dotarse de un rostro, por establecer las pautas de un cierto régimen en el aluvión de sus explosiones expresivas faciales -por fijar el encofrado de una mímica elemental, a la altura de la misteriosa solemnidad del nacimiento y de la muerte que enmarcan sus dispersiones expresivas? Con la aparición de la máscara ¿se está apuntando a una cierta disciplina colectiva del semblante -un semblante ya no ob-sceno sino plenamente escénico: tan seguro e impasible como el de su pasado animal, como en el futuro será el de los dioses?"<sup>73</sup>*

*La Máscara de piedra*, trata el tema de la personalidad aymara haciendo una homología con la estructura formal del simbolismo andino, es decir la dialéctica tripartita de oposición complementaria.

Desde este punto de vista la estructura de la personalidad está formada por tres componentes arquetípicos: dos elementos opuestos y complementarios que corresponden a los términos alto positivo y bajo negativo de la dialéctica andina, mediados por un tercer elemento ambivalente que equivale al término neutro central.

El componente "positivo" o "alto" de la estructura psíquica, es llamado máscara, y está destinado a enfrentar al mundo externo, a las circunstancias naturales y en especial a las exigencias sociales. Y sigue

---

<sup>73</sup> Morey Miguel "Conjeturas sobre la máscara", Catálogo de exposición 1996.

anotando: *“Por consiguiente la máscara está formada por un conjunto de actitudes y conductas socialmente aceptadas, que se consideran correctas y adecuadas en conformidad con las normas vigentes del orden establecido.*

*La máscara corresponde pues a los ideales, reglas convencionales y valores internalizados por el sujeto, y constituye por tanto el aspecto oficial, externo y manifiesto de la personalidad, que el individuo expone a los otros. Literalmente es una careta o fachada social destinada a producir una determinada impresión en los demás y a encubrir los aspectos inaceptables del propio carácter. Equivale a las cualidades que la opinión pública atribuye a un individuo, al rol que desempeña en la sociedad y a la imagen idealizada que el mismo sujeto tiene de sí.*

*Obviamente estas actitudes y conductas abiertas, manifiestas y declaradas están reconocidas conscientemente por el individuo y se hallan sometidas a su voluntad. Son impulsos conscientes canalizados hacia fines sociales, o dicho de otra manera, energía psíquica provista de un orden y una orientación. Por esta razón están bien adaptadas al ambiente y forman el estrato superior, filogenéticamente más evolucionado y diferenciado de la personalidad; es decir la estrategia dominante o principal con que el individuo se enfrenta a sus medio.*

*Este elemento externo y manifiesto de la personalidad es en términos aymaras el “alkh haquessa”: el exterior del hombre; y el “ahano”: el rostro o la faz externa. Jung lo denomina persona, que justamente significa máscara en latín.”*

Como ya lo dijimos, este aspecto “positivo” o “alto” de la personalidad, tiene su opuesto complementario, al que se le denomina “sombra”. Al respecto se nos dice:

*“La sombra está conformada por los instintos o impulsos primarios de índole egoísta o ruin que transgreden las normas sociales, y por los antivalores y actitudes de disconformidad o rebeldía que desafían y cuestionan el orden establecido.*

*Estos comportamientos y actitudes que se consideran incorrectos, desadaptados, penosos o peligrosos, son reprimidos mediante el castigo o la censura pública.*

*La sombra es por lo tanto el aspecto negativo y antioficial de la personalidad, que la sociedad prohíbe manifestar y que el propio sujeto censura o niega poseer. De ahí es que esta faceta vergonzosa de la individualidad sea disimulada ignorada, escondida a la vista de los demás, y aun a los propios ojos. Dicho de otra manera, es la propia imagen negativa que se rechaza en uno mismo y se proyecta sobre los otros; la porción inferior, interna y oculta de la personalidad, que permanece olvidada e inconsciente en lo profundo de la psique, al margen de todo control voluntario ejercido por el sujeto.*

*...La sombra que corresponde filogenéticamente a las experiencias primitivas del ser humano, es el estrato más arcaico de la personalidad. De ahí que es una estrategia desadaptada para hacer frente al mundo actual y que está subordinada a la máscara, no teniendo sino una importancia secundaria dentro del conjunto total de la personalidad.*

*...Entre la máscara y la sombra se interpone un tercer elemento mediador denominado yo o si mismo...este tercer término es el responsable de complementar, integrar y equilibrar a la máscara con la sombra, a fin de hacer frente al medio circundante”<sup>74</sup>*

Existe en la actualidad una máscara en Paucartambo con la que danzan los integrantes de la comparsa “los majeños”. Tiene dicha máscara una alargada nariz que hace juego con la pícara sonrisa de la careta, pero que además de graciosa, tiene una clara connotación fálica; en efecto, la nariz es la evidente reproducción del miembro viril masculino, y no solo eso; estas máscaras las hay en otras fiestas (como en Coillur riti, San Jerónimo, y otros lugares de Cusco) con las narices exageradamente largas, tanto que pareciera que la nariz toma el monopolio simbólico del objeto, subordinando la misma máscara al falo.

---

<sup>74</sup> Montes Ruiz, Fernando. *La máscara de piedra (Simbolismo y personalidad aymaras en la historia)*. La Paz: Editorial Quipus, 1988. 476 pp.

Este tipo de representaciones, que bajo otros contextos serían socialmente inaceptables, tienen gran aceptación en el ambiente festivo de las ceremonias religiosas, contando no solo con la aprobación de los devotos, sino con la bendición de la virgen y los santos, a cuya prez fueron hechas.

Precisamente porque estos objetos son la sublimación de los impulsos primarios, reprimidos, escondidos en la sombra de la personalidad, es que son aceptados. A pesar de que la sexualidad -en estas sociedades- tiene su prestigio en la lóbreguez de lo indómito y lo antisocial; al ser subordinada por la máscara, entonces se subordina a lo social. Cúmplese así el fin existencial del símbolo; la máscara en este caso.

Otros caso interesantes son las máscaras con figuras de demonios, como las de los *sajras* -también de Paucartambo- la *huaconada* de Mito, tratada anteriormente; los *chunchu*, representación de lo salvaje y antisocial; y la propia *diablada* de Puno, donde la figura del demonio, símbolo de la oscuridad; es subordinada ritualmente a la divinidad en favor de lo social.

Este acto de sublimación realizado en el espacio ritual de la fiesta, ya con la asimilación de elementos de la cristiandad, que bien podría ser llamado “exorcismo” o “redención”; obedece a una sed de mutación, que

como dice *Georges Bataille*, es la urgencia del hombre para dotarse de un rostro más humano y que sin embargo; va más allá de lo humano.

*Gisela Cánepa Koch* (1998), hablando de la construcción de identidades por medio de la máscara (en el pueblo de Paucartambo), nos dice: “...esta identidad es concebida como el resultado de una serie de transformaciones, impulsadas por la competencia [entre mestizos e indígenas], que son interpretadas en el sentido de una “des-indigenización”. Para tales efectos, los mestizos se emparentaban con lo español, mientras que los indígenas lo hacían con lo sobrenatural, con los dioses. Como ya lo dijimos: recurriendo al rito; recreando el pasado; apropiándose del mito; transformándolo a su favor, para evolucionar en el presente...redimiendo el pasado se redimieron a sí mismos. Por consiguiente añade:

*“Al igual que Poole (1985), encuentro en esta práctica una forma particular de narrativa histórica, según la cual los hechos del pasado no se evocan para explicar racionalmente el presente o para predecir el futuro, sino para transformar la realidad. La representación de la historia y de los personajes históricos tiene un sentido utópico...se trata de un discurso histórico construido a través del gesto, que compromete menos a la razón objetiva y más a los sentidos.*

*La misma lógica a la que se refiere Zuidema cuando analiza la máscara prehispánica es la misma que explica el uso de la máscara*

*contemporánea en Paucartambo. La máscara que representa al “otro”, no es una versión falsa de la propia identidad, sino una apropiación del “otro” para la consolidación del “yo”. El motivo del engaño, que se actualiza en el ritual a través del uso de la máscara, adquiere un contenido transformador y en ese sentido se convierte en representación utópica”.<sup>75</sup>*

**Ortega y Gasset<sup>76</sup>** escriben: *“lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir. De la Gioconda, se han enamorado muchos ingleses. Con las cosas representadas en el arte nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y ha quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir de las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que*

---

<sup>75</sup> Gisela Cánepa Koch., *“Máscara, transformación e identidad en los andes”*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1998. Lima-Perú.

<sup>76</sup> Ortega y Gasset, *la deshumanización del arte* (Madrid, 1925)

*cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultraobjetos. Son sentimientos específicamente estéticos.”*

Es así, que con el gesto del arte moderno se inaugura una nueva apertura que la estética le impone a la mirada, ahora en una dirección anti humanista. Si el hombre de fiero rostro se construyó a lo largo del tiempo un rostro humano, ahora ya con rostro humano ¿qué pretenderá construir? o dicho de otro modo: si lo que aun no era hombre se hizo hombre, ¿en qué anhelará convertirse el hombre? Si aun quedan rostros por descubrir, si hay figuras más allá de lo humano; entonces nuestro camino continúa, por el sendero curvo del tiempo cíclico hacia el retorno, hacia el ancestro; la piedra de la que fuimos cortados.

*“...La simulación es una actividad parecida a la de los actores y puede expresarse en tantas formas como personajes fingimos. Pero el actor, si lo es de veras, se entrega a su personaje y lo encarna plenamente, aunque después, terminada la representación, lo abandone como su piel la serpiente. El simulador jamás se entrega y se olvida de sí, pues dejaría de simular si se fundiera con su imagen. Al mismo tiempo, esa ficción se convierte en una parte inseparable —y espuria— de su ser: está condenado a representar toda su vida, porque entre su personaje y él se ha establecido una complicidad que nada puede romper, excepto la muerte o el sacrificio. La mentira se instala en su ser y se convierte en el fondo último de su personalidad. Simular es inventar o, mejor, aparentar y así eludir nuestra condición. La disimulación exige*

mayor sutileza: el que disimula no representa, sino que quiere hacerse invisible, pasar desapercibido, sin renunciar a su ser. [...] excede en el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco. No camina, se desliza; no propone, insinúa; no replica, rezonga; no se queja, sonrío; hasta cuando canta —si no estalla y se abre el pecho— lo hace entre dientes y a media voz, disimulando su cantar: Y es tanta la tiranía de esta disimulación que aunque de raros anhelos se me hincha el corazón, tengo miradas de reto y voz de resignación. Quizá el disimulo nació durante la Colonia. Indios y mestizos tenían, como en el poema de Reyes, que cantar quedo, pues "entre dientes mal se oyen las palabras de rebelión". El mundo colonial ha desaparecido, pero no el temor, la desconfianza y el recelo. Y ahora no solamente disimulamos nuestra cólera sino nuestra ternura. Cuando pide disculpas, la gente del campo suele decir: "Disimule usted, señor". Y disimulamos. Nos disimulamos con tal ahínco que casi no existimos. En sus formas radicales el disimulo llega al mimetismo. El indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea. Se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio. No quiero decir que comulgue con el Todo, a la manera panteísta, ni que en un árbol aprehenda todos los árboles, sino que efectivamente, esto es, de una manera concreta y particular, se confunde con un objeto determinado. **Roger Caillois** observa que el mimetismo no implica siempre una tentativa de protección contra las

*amenazas virtuales que pululan en el mundo externo. A veces los insectos "se hacen los muertos" o imitan las formas de la materia en descomposición, fascinados por la muerte, por la inercia del espacio. Esta fascinación —fuerza de gravedad, diría yo, de la vida— es común a todos los seres y el hecho de que se exprese como mimetismo confirma que no debemos considerar a éste exclusivamente como un recurso del instinto vital para escapar del peligro y la muerte. Defensa frente al exterior o fascinación ante la muerte, el mimetismo no consiste tanto en cambiar de naturaleza como de apariencia. Es revelador que la apariencia escogida sea la muerte o la del espacio inerte, en reposo. Extenderse, confundirse con el espacio, ser espacio, es una manera de rehusarse a las apariencias, pero también es una manera de ser solo Apariencia. [...] tiene tanto horror a las apariencias, como amor le profesan sus demagogos y dirigentes. Por eso se disimula su propio existir hasta confundirse con los objetos que lo rodean. Y así, por medio de las apariencias, se vuelve solo Apariencia. Aparenta ser otra cosa e incluso prefiere la apariencia de la muerte o del no ser antes que abrir su intimidad y cambiar. La disimulación mimética, en fin, es una de tantas manifestaciones de nuestro hermetismo. Si el gesticulador acude al disfraz, los demás queremos pasar desapercibidos. En ambos casos ocultamos nuestro ser. Y a veces lo negamos. Recuerdo que una tarde, como oyera un leve ruido en el cuarto vecino al mío, pregunté en voz alta: "¿Quién anda por ahí?". Y la voz de una criada recién llegada de su pueblo contestó: "No es nadie señor, soy yo."<sup>77</sup>*

---

<sup>77</sup> Octavio Paz, "El laberinto de la soledad". (El peregrino en su patria. Historia y política de México), en OC, v. III, (segunda reimpresión de la segunda edición), Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 61-72. [Edición digital de

## **11. SISTEMA DE VARIABLES**

### **11.1. DETERMINACIÓN DE VARIABLES**

#### **11.1.1.1.VARIABLE DEPENDIENTE.**

La máscara

#### **11.1.1.2.VARIABLE INDEPENDIENTE.**

La Cosmovisión Andina

## **12. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**

### **12.1. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN**

Por tratar de captar mayor cantidad de conocimientos, valiéndonos de la objetividad, validez y confiabilidad, nuestra investigación es de carácter científico; tiene un nivel descriptivo, ya que antes de cualquier interpretación debemos describir cuidadosamente los testimonios antropológicos, entre ellos, datos "etnohistóricos", que además dan un nivel historiográfico a la investigación; pero sobre todo ha de utilizarse el método explicativo, ya que lo que se quiere es determinar posibles significados.

### **12.2. COBERTURA DEL ESTUDIO**

#### **12.2.1.1.UNIVERSO O POBLACIÓN**

América Latina

#### **12.2.2.AMBITO GEOGRÁFICO**

América Continental

#### **12.2.3.PERIODO DE ANÁLISIS**

Inca, Pre-Inca, actual.

### **12.3. FUENTES, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS**

- Museos
- Libros
- Revistas
- Observación directa
- Observación documentada

## **12.4. PROCESAMIENTO Y PRESENTACIÓN DE DATOS**

### **12.4.1. Selección del Corpus**

**12.4.1.1.** Por el material empleado

**12.4.1.2.** Por el tipo de representación

**12.4.1.3.** Por su origen

## **12.5. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS Y RESULTADOS**

Nuestra conclusión sobre la base de la interpretación de los datos, es que si existe una cosmovisión andina; vale decir, un aparato conceptual básico común a todos los pueblos americanos.

Dicha cosmovisión, estaría encarnada en el Calendario ceremonial agrícola; y es ahí donde se ubicarían los diferentes ritos religiosos donde la máscara jugaría un papel preponderante de intermediaria entre los dioses y el hombre, al representar al ancestro. Un hombre que ahora es dios. Donde la principal técnica es, la agricultura; la perpetuación de la especie y de la sociedad.

## **13. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

### **13.1. CONCLUSIONES**

Tal como hemos podido concluir, es evidente la existencia de una Cosmovisión Andina; vale decir, un aparato conceptual básico común a todos los pueblos de la América pre colombina; dicha cosmovisión, estuvo sujeta al grado de desarrollo de los medios de producción, plasmándose finalmente en el calendario ceremonial agrícola, como el orden establecido por los antepasados.

La máscara surge, para reforzar y reactualizar dicho orden, como parte del culto a los ancestros que lo establecieron; como el vehículo para desplazarse en el tiempo andino. La máscara significó dentro del rito, el momento culminante de la “transformación hacia el pasado mítico”, convirtiéndose en el medio para el retorno.

Es además el vehículo que el hombre andino usó para transportarse en el espacio andino; hacia arriba, para transar con

las entidades superiores la fertilidad de la tierra y el ganado; y hacia abajo para el viaje al mundo de la inversión en la muerte.

Finalmente es el vehículo, que el hombre andino usa para un viaje interior, en el umbral de la hominización; el nexos con el animal del que nunca podrá librarse, pero de cuya explosión de energía se puede servir para ir rumbo a la victoria.

### **13.2. RECOMENDACIONES**

En primer lugar recomendaríamos ahondar en el tema terapéutico de la máscara, cuyo uso podría estar siendo olvidado al igual que muchas otras importantes técnicas curativas ancestrales. Pero el objetivo sería más bien implementar talleres de teatro en colegios, universidades, etc. donde se practiquen y apliquen dichas técnicas con máscaras.

En segundo lugar, sería importante hacer una investigación, sobre la pintura facial y su iconografía, tema extenso que solo se pudo mencionar brevemente en esta investigación.

Se sabe además, que la ayahuasca está relacionada iconográficamente con una cabeza; lo que nos llama en sobremanera la atención, ya que los reductores de cabezas del Amazonas, bebían regularmente esta planta; cómo y por qué se llegó a esta representación, es algo que nos parece también importante investigar.

Asimismo, recomendamos implementar la biblioteca con más bibliografía referente al tema de las máscaras, siendo especialmente recomendados dos volúmenes:

Cánepa Koch, Gisela, *Máscara y transformación*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

Arturo Jiménez Borja, Máscaras del Perú, (Catálogo de exposición) Banco Continental 1996.

#### 14. BIBLIOGRAFÍA

- 1- Allard, Geneviève y Pierre Lefort, *La máscara*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- 2- Ares Queija, Berta *Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del Virreynato del Perú*, en *Revista de Indias*, Vol. 44, No. 174, pp. 445-63, 1984.
- 3- Arguedas, José María, *Dioses y Hombres de Huarochirí*, México: Siglo XXI, 1975. Instituto Geográfico Nacional, *Atlas del Perú*. Ministerio de Defensa, Proyecto Especial Atlas del Perú, Lima: 1989.
- 4- Barrionuevo, Alfonsina, *Cusco mágico*, Lima: Editorial Universo, 1980.
- 5- Béjar, Ana María, *Bibliografía sobre música y danzas en el Perú*, en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- 6- Cahill, David, *Etnología e historia: los danzantes rituales del Cuzco a fines de la colonia*, en *Boletín del Archivo Departamental del Cuzco*, No. 2, pp. 47-54, 1986.
- 7- Cánepa Koch, Gisela, *Una propuesta teórica para el estudio de la máscara andina*, en *Anthropologica* No. 10, pp. 139-170, 1992.

- 8- Cánepa Koch, Gisela, *Los ch'unchu y las pallas de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca*, en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993a.
- 9- Cánepa Koch, Gisela, *Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo*, en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993b.
- 10- Cánepa Koch, Gisela, “Danza, identidad y modernidad en los Andes; el caso de las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cuzco)”, en *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann, editor. , Madrid: Biblioteca Iberoamericana, 1996.
- 11- Cánepa Koch, Gisela, «Identidad regional y emigrantes en Lima: la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo», en *Estudios sobre el sincretismo en América Central y en los Andes*, N. Ross Crumrine and Bernd Schmelz, editores, en prensa.
- 12- Castillo Ochoa, David, «Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional», en *Boletín de Lima*, año 11, No. 63, pp. 17-22, 1989.
- 13- Cotler, Julio, «La mecánica de la dominación interna y del cambio social en el Perú», en *Perú Problema*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1969.

- 14- Eidredge, Seare y Huston Rollings, «Preparatorio para el uso de la máscara neutra», Lima: Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero-PUCP/ Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú,
- 15- Follana Vivero, Luis, *Comparsa dansaq. Paucartambo '96*, Folleto. Cuzco: 1996.
- 16- Galliani, Gisella, *La fiesta andina: ¿una forma de terapia colectiva?*, (manuscrito), s/f.
- 17- Gonzáles Rojas, Flaviano, *Máscaras de Molinos*, Lima: Galería Huamanqqa, s/f.
- 18- Guamàn Poma de Ayala, Felipe, *La nueva crónica y buen gobierno*, tomo I, Lima: Ministerio de Educación Pública del Perú, 1956.
- 19- Gutiérrez G. Julio, “Santiago Rojas y sus comparsas de bailarines”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Vol. 2, No. 2, pp. 45-50, 1943.
- 20- Hocquenghem, Anne Marie, *Iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.
- 21- Hopkins, Diane, “Juego de enemigos”, en *Allpanchis Phuturinga*, Vol. XVII, No. 20, Cuzco, pp. 167- 188, 1982.
- 22- Iglesias, María Carmen, “La máscara y el signo: modelos ilustrados”, en *El discurso de la mentira*, Carlos Castilla del Pino, editor, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

- 23- Instituto Riva-Agüero, *La máscara en el teatro peruano*. Lima: Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero-PUCP/Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1990.
- 24- Jiménez Borja, Arturo, *Máscaras de baile*. Lima: Museo de la Cultura Peruana, 1947.
- 25- Jiménez Borja, Arturo, *Máscaras peruanas*. Lima: Galería de Arte del INC/Museo de Arte Italiano, 1979.
- 26- La Torre, Alfonso, «La muestra del teatro peruano: enmascarar o desenmascarar: he ahí la cuestión», Lima: *La máscara en el teatro peruano*. Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero-PUCP/Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú, 1990.
- 27- Lecoq, Jacques, «El juego de la máscara», Lima: *La máscara en el teatro peruano*. Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero-PUCP/Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú, 1990.
- 28- Levi-Strauss, Claude, *La vía de las máscaras*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- 29- Luna, Lizardo, «Máscaras populares peruanas», en *Las Moradas* 1(1), pp. 71-73, 1947.
- 30- Marzal, Manuel, *La transformación religiosa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1983.
- 31- Mendoza-Walker, Zoila, "La danza de los avelinos", en *Revista Andina*, año I, No. 14, pp. 501-521, 1989.

- 32- Mendoza-Walker, Zoila, «La comparsa los majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños», en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 19930.
- 33- Millones, Luis, *Actores de altura: ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- 34- Milla Euribe, Zadir, “Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino” Lima 1990.
- 35- Montes Ruiz, Fernando. La máscara de piedra (Simbolismo y personalidad aymaras *en la historia*). La Paz: Editorial Quipus, 1988. 476 pp.
- 36- Moróte Best, Efraín, *Aldeas sumergidas, cultura popular y sociedad en los Andes*, Biblioteca de la Tradición Oral Andina/9, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, Cuzco, Perú, 1988.
- 37- Navarro del Águila, “Danzas populares del Perú”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Vol. 2 No. 2, pp. 24-44, 1943.
- 38- Orellana, Simeón D., “Las máscaras en el valle del Mantaro”, en *El Serrano*, Vol. XX, No. 257, pp. 8-11, 1971a.
- 39- Orellana, Simeón D., “La huaconada de mito”, en *Anales Científicos de la Universidad Nacional del Centro - Perú*, No. 1, Huancayo; 1972.
- 40- Ortiz Rascaniere, Alejandro, *Huaro chirí: 400 años después*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980.

- 41- Ossio, Juan, *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.
- 42- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- 43- Poole, Deborah, «La coreografía de la historia en el baile ritual andino», Ponencia inédita del 45º Congreso Anual de Americanistas, Bogotá: 1985.
- 44- Roel Pineda, Josafat, “La danza de los C'uncos de Paucartambo”, en *Tradicón* 1(1), pp. 59-70, 1950.
- 45- Silverman-Proust, Gail, «Representación gráfica del mito de Inkarrí en los tejidos Q'ero», en *Boletín de Lima*, No. 48, año 8, pp. 59-71, 1986.
- 46- Souffez, Marie-France, “La persona”, en *Anthropologica*, año V, No. 5, pp. 33-57, 1987.
- 47- Szyszlo, Fernando de, «Máscaras populares peruanas», en *Fanal*, año 6, No. 27, pp. 9-10, 1951.
- 48- Valcárcel, Luis E., *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951.
- 49- Van Kessel, Juan, *Danzas y estructuras sociales de los Andes*, Cusco: Instituto de Pastoral Andina, 1982.
- 50- Vásquez, Rosa Elena, *Danzas de Paucartambo*, Texto inédito, s/f.

- 51- Villasante, Ortiz, Segundo, *Paucartambo: provincia folklórica Mamacha Carmen*, tomo II, Cusco: Editorial León, 1980.
- 52- Villasante Ortiz, Segundo, *Paucartambo: anécdotas, turismo y artistas*, tomo III, Cusco: editorial León, 1981.
- 53- Villasante Ortiz, Segundo, *Paucartambo: coronación pontificia de Mamacha Carmen*, tomo IV, Cusco: Editorial Amistad, 1985.
- 54- Villasante Ortiz, Segundo, *Tricentenario de la cuadrilla mayor q'hapac negro de Paucartambo 1694-1994*, tomo V, Cusco: Arscontinua editores, 1994.
- 55- Vreeland, James M., «Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque», en *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Raúl R. Romero, editor, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- 56- Wightman, Ann, *Indigenous Migration and Social Change*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.
- 57- Yuyachkani, «Grupo cultural Yuyashkani. Memoria anual 1983. Uso y manejo de la máscara: algunas apreciaciones generales», en *La máscara en el teatro peruano*. Lima: Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero-PUCP/Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1990.