

Como pieles divinas: La convivencia de materiales, técnicas, imágenes religiosas y wak'as en trajes y máscaras festivas siglos XIX-XX

Like sacred skins: The coexistence of materials, techniques, religious images, and wak'as in costumes and festive masks during the XIX-XX centuries

Varinia Oros Rodríguez

Facultad de Humanidad y Ciencias de la Educación

Universidad Mayor San Andrés, Bolivia

variniaoros@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2299-7422>

Resumen

Este texto invita a repensar el concepto de “sincretismo” entendido como una fusión religiosa, donde la hibridación es un elogio a las alianzas fecundas, difundidas bajo el término de mestizaje; este paradigma ha opacado lógicas y estéticas –como la andina–, profundamente particulares. En consecuencia, esta investigación se da a partir del estudio de objetos festivos: trajes y máscaras, que son analizados desde la convivencia de estéticas y prácticas andinas y coloniales, la adaptación o aceptación de las coincidencias entre estos dos sistemas de representación del mundo; convivencia que nos permite entender cómo los materiales, técnicas, iconografías, imágenes religiosas wak'as y rituales posibilitan la vitalidad de estos objetos, tienen *camaquen* o alma, están provistos de una agencia tan poderosa, que si no son atendidos con ofrendas de *ch'alla*, pueden afectar de forma positiva o negativa al que porte estas pieles divinas.

Palabras clave: Sincretismo, convivencia, estética, trajes bordados, máscaras moldeadas.

Abstract

This text invites you to rethink the concept of “syncretism” understood as a religious merger where the hybridization is a praise to the fruitful alliances, spread under the term miscegenation. This paradigm has overshadowed deeply particular logic and aesthetics like the Andean. Consequently, this investigation starts from the study of festive items: costumes and masks that are analyzed from the coexistence of Andean and colonial aesthetics and practices, as well as the adaptation or acceptance of the coincidences between these two world-representation systems. This coexistence allows us to understand how the materials, techniques, iconography, *wak'as* religious images, and rituals make the vitality of these objects possible. They have *animu* (spirit), *ch'ama* (force, vigor) and they are provided with such a powerful agency that if they're not treated with *ch'alla* offerings, they can have positive or negative effect on those who wear these sacred skins.

Keywords: Syncretism, coexistence, esthetic, costumes embroidery, masks molded.

Recibido: 11 de marzo de 2022 - **Aceptado:** 30 de junio de 2022

1. Introducción

En principio, este trabajo invita a repensar el concepto de “sincretismo”, que entiende los fenómenos, expresiones, objetos, etc. desde la fusión, una fusión que no permite visibilizar un elemento del otro; en cambio, proponemos analizar y discutir estos elementos desde la convivencia, a partir del análisis de objetos

festivos y religiosos –desde la materialidad, técnica e iconografía–, y la adaptación o aceptación de las coincidencias, entre estos dos sistemas de representación del mundo. Por otro lado, presentamos a estos objetos como los nuevos espacios de convivencia, donde los materiales, técnicas e iconografía re-enfatizan lo sagrado andino; en este sentido, estos no serán vistos como accesorios o un disfraz

para ser usado por el danzarín o fraterno en la fiesta, la relación entre ambos tendrá un sentir religioso, llegando a ser pieles divinas que cubren al fraterno. Este giro ontológico, sin duda nos permite una mejor comprensión de trajes y máscaras, en su relación con artesanos y fraternos, pues al igual que los humanos, forman parte de este mundo vivo. Estos, por tanto, tienen vitalidad, poseen *animu* (ánimo) y *ch'ama* (fuerza y vigor), que pueden afectar de manera positiva o no, si no son atendidos con ofrendas y rituales.

Cuando se habla de lo sagrado en los Andes, siempre es desde la lógica del “sincretismo”, es decir, desde una visión occidental binaria, sin pensar que se trata de lógicas y estéticas profundamente diferentes. Discrepamos con este concepto de “sincretismo” porque designa a las fusiones religiosas, al igual que el concepto de “hibridez”, que hace referencia a las mezclas raciales, a las que se suele referir con el concepto de mestizaje, ampliamente estudiadas por García Canclini y seriamente criticados por Cornejo Polar, quien cuestiona dichos conceptos pues se asientan en una visión celebratoria de las alianzas fecundas

de la hibridación, que opaca la visibilidad de las asimetrías reales de poder y prestigio en los mundos latinoamericanos, “desgajados y beligerantes” (Szurmuk & Mckee, 2009: 135).

En este sentido, creemos en la necesidad de entender los estudios no desde la “mescollanza”, o dicho de manera formal, desde el sincretismo cultural; creemos que hay otras posibilidades donde las formas de pensar, sentir y reflexionar, aspectos como lo festivo y la religión –por llamarlo de alguna manera– tenían sus propios sentires y particularidades distintas y opuestas a las impuestas, que no pudieron ser anuladas en los procesos de colonización, dándose más bien un proceso de convivencia; o como sostiene Gruzinski “todo mestizaje tiene límites” y que si todo se hubiera mestizado sistemáticamente, la sociedad *indiana* se habría transformado en un universo radicalmente distinto de la península y pronto, a los ojos y los oídos de Castilla, se habría vuelto irreconocible y la religión católica se habría hundido en un montaje sincrético heterodoxo; mientras que la Inquisición, mal que bien, domina la situación, más preocupada por los cristianos

nuevos que por eliminar las supersticiones de los indios y de los mestizos (Gruzinski, 2010: 339-340).

Por otro parte, se ha simplificado de tal manera la realidad, que de alguna manera caímos en postulados como: “aculturación” o “mestizaje”, sin la posibilidad de una convivencia a partir de la adaptación o una aceptación de las coincidencias, entre estos dos sistemas de representación del mundo (Bouysse-Cassagne, 1997: 60).

Si bien, de forma paradójica como inesperada, los indios aprenden las técnicas europeas gracias al apoyo de los religiosos, en principio consagrados a la acción misionera (Gruzinski, 2010: 99), por ello se da de manera natural la adaptación y adopción no solo de deidades, sino también de materiales y técnicas introducidas por sastres, bordadores e imagineros peninsulares, durante la colonia en el siglo XVI, para la elaboración de trajes religiosos y santería para las capillas e iglesias nuevas; técnicas y materiales que fueron adaptados en la elaboración de trajes y máscaras festivas. Estas nuevas prendas se prestarían para

resaltar los materiales, técnicas e iconografías de elementos sagrados propios de los Andes y de la península, siendo estos objetos el nuevo espacio de convivencia. En este sentido, trajes y máscaras no fueron ni son empleados como un accesorio o un disfraz que se usa en el momento de la fiesta, el trato que tiene el danzarín o fraterno con estas vestimentas y estas máscaras es mucho más fuerte y tiene que ver con un sentir religioso, lo que demuestra que ambas acciones no eran incompatibles.

Es vital, por tanto, no dar por sentado que no existe originalidad total en la aplicación de un modelo extranjero –en nuestro caso, las técnicas empleadas en la elaboración de trajes y máscaras– aunque haya habido una tendencia de parte de los historiadores por resaltar los estilos originales, como quien busca la voz activa de los indígenas; y de forma opuesta, otros investigadores destacaron la habilidad de copiar el modelo fielmente como una verdadera cualidad (Querejazu, 2012: 111).

El artículo no pretende resaltar una u otra posición, es decir, en mostrar la voz indígena o la buena copia en estos materiales. Se trata,

en cambio, de transformar estos trajes y máscaras en documentos, sobre una base de historia cultural que les da sentido, los interpreta, los resignifica y puede distinguir las condiciones epistemológicas con que salen a la luz. El giro ontológico a partir de las teorías alternativas que se están dando en nuestra región, sin duda, nos permitirá una mejor comprensión de estos objetos, que al igual que: plantas, humanos y animales, poseen vida y forman parte de este mundo. En este sentido, el interés ontológico busca entender las relaciones entre los distintos elementos del mundo de forma más simétrica (de igual a igual), más cercana a las poblaciones del lugar (Arnold, 2018: 25). Este enfoque nos permitirá una comprensión de estos objetos como animados –no en el sentido animista, sino de vitalidad–, a partir de los términos aymaras: *animu* (ánimo) y *ch'ama* (fuerza y vigor), que poseen estas máscaras y trajes, como una forma de repensarlos en su relación en contextos de elaboración con artesanos y festivos con danzarines y fraternos.

2. Técnicas y materiales sagrados en la elaboración de trajes y máscaras festivas

La técnica de la sastrería y el bordado que llegaron de la Península durante la Colonia para la confección de trajes para la élite española, criolla y eclesiástica, se arraigó en el Nuevo Mundo y se difundió desde los conventos y talleres a los hábiles aprendices indígenas quienes, posteriormente, los aplicaron en sus trajes festivos; en esta primera etapa no solo se empleó la técnica, también los valiosos materiales llegados de Castilla, por ello denominados “efectos de Castilla”, que no solo hacían referencia a los lujosos géneros de terciopelo y seda, sino también la pasamanería, hilos que contenían oro y plata, y las pedrerías de fantasía (Oros y Quisbert, 2018: 29).

Es posible que para el siglo XVII y XVIII, gracias al cambio de las políticas comerciales como el Tratado de Utrech, que concedía amplias ventajas a Inglaterra con el libre comercio para abastecer a las colonias americanas (Grández, 2015), haya favorecido con la abundancia de “géneros de Castilla”; esta nueva producción inglesa inundaba los nuevos

mercados, incentivada también por la apertura del puerto de Buenos Aires, permitiendo que estos materiales estén al alcance de los que podían adquirirlos; por su parte, Money afirma que para el siglo XVIII, se habría establecido en La Paz una fábrica de encajes, en la que se contrató, además, un “maestro tirador” de Cusco especialista en el entorchado de hilos metálicos de oro y plata, material que fue empleado en la indumentaria de españoles criollos e indios de alcurnia (Money, 1983: 7).

Al parecer, el oro y la plata no solo eran minerales valiosos para la élite española. Los indios de alcurnia y los altos estamentos de la iglesia, los empleaban en sus prendas y ropajes; estos también eran apreciados por los indígenas, a tal punto de relacionar al Inca-Sol con estos metales preciosos, sobre todo con el oro íntimamente ligado al poder. De acuerdo con Bouysse-Casagne:

“De hecho, las minas y socavones tenían mucha importancia para los indígenas, pues de allí era extraído el oro y cuando se encontraban los pedazos más grandes ‘ccorimama’, ‘terrón de oro’, o pedazos grandes

de mena, los que eran considerados sagrados y pertenecían al Inca, también conocidas como ‘lágrimas del Sol’, las que tenían un poder de atracción del mineral y de fecundación superior a los demás. Así las minas formaban parte del dominio religioso” (Bouysse-Cassagne, 1997: 63).

Por otro lado, se sabe que, tanto las montañas como las minas, eran veneradas como *wak'a*¹ por los indígenas, de donde se extraía piedras y metales preciosos. Por ello no es de extrañar que estas imágenes estén representadas en algunos trajes, como es el caso de esta chaqueta para santo de la colección del MUSEF (Imagen 1), donde claramente se observa la imagen de una montaña, que parecería ser el cerro Rico, una de las minas más preciadas por propios y extraños. La imagen, además, muestra la proximidad al sol,² ambos elementos sagrados, al igual que los hilos dorados, como el oro, con los que fueron bordados.

Tras el análisis de fluorescencia de rayos X (FRX) realizado a los hilos metálicos empleados en algunos trajes religiosos y festivos de finales del siglo XIX y principios del XX de

la colección del MUSEF (Imágenes 1, 9, 10 y 11), pudimos evidenciar la presencia de estos metales preciosos, como el oro y la plata; los

hilos ahora empleados son de nylon, llamados entrefino, que emulan el color y el brillo de estos metales.

Imagen 1. Chaqueta de terciopelo tipo frac, mediados del siglo XIX



Fuente: Oros y Quisbert (2018).

Esta técnica colonial de bordado en bastidor, usada inicialmente para la confección de vestimenta religiosa, hasta ahora guarda las mismas características en su adaptación para la elaboración de trajes festivos, es decir, el empleo de un gran bastidor en forma de mesa hueca, a la que va tezada la tela donde se sujetan los diseños de cartón, que sirven como guía y estructura del bordado. Es importante remarcar que solo se borda la cara con los hilos preciosos y no así el reverso. Lo que marca la diferencia de este proceso para los artesanos de trajes festivos, es que el traje es concebido como un cuerpo nacido en el bastidor, como explican Oros y Quisbert (2018), el cuerpo tiene por estructura o esqueleto el cartón –que es la base del bordado– encima y en medio un torzal de hilo de algodón, que simulan las venas por donde corre la sangre. A este acto, los bordadores denominan “*venanchar*” –vena que además dará volumen al bordado– el hilo metálico o entrefino (hilo de nylon) que la cubre, quedando como la piel del cuerpo. Cabe hacer notar que estos hilos están provistos de una fibra delgada en su interior, que puede ser de algodón o seda denominada alma.

Entonces, en analogía con una persona, un traje en pleno proceso de nacimiento en el bastidor tiene venas, sangre, piel y, lo principal, alma. Esta puede ser entendida como el *animu* (ánimo), por ello el bordador Jorge Quisbert, indica que cuando se comienza un bordado se le habla, “se le *ch’alla*³ y ofrece hojas de coca, como si se tratara de una persona”. El relato de Quisbert está ligado a la creatividad andina, que consiste en lograr la dimensión de corazón y mente expresada también en el objeto (Allen, 1997); estos, al igual que los textiles, son considerados parte de la naturaleza viva (ver Arnold y Espejo 2012: 5).

En el caso de las máscaras, se da un proceso similar al anterior. La técnica también llega de España y Europa, a Cuzco y Potosí en el siglo XVI, pero será en el siglo XVII que la escultura religiosa pasa a formar parte de la vida de la escultura andina. Esta técnica estaba dedicada a la producción de imágenes religiosas, imágenes que se elaboraban en base a yeso, tela encolada y pigmentos, básicamente; sin embargo, no se puede hablar solo de “asimilación” de esta técnica, ya que en el vasto territorio andino hay una impronta

de la propia experiencia, así lo evidencian algunos vestigios encontrados en imágenes de vestir incaicas “de bulto”, que según Gisbert (2016) pueden tener influencia prehispánica, aunque no da mayores detalles; de la misma época provienen máscaras talladas en madera, encontradas en fardos o bultos funerarios. Por otro lado, existen otro tipo de máscaras en contextos etnográficos, que parecerían no haber tenido influencia colonial, elaboradas en madera, cuero animal y plumajes, es el caso del oso Jukumari (oso andino) y el Cóndor, que según Arzans (1965) aparecen en las mascaradas de Potosí allá por 1590.

Volviendo a las máscaras de yeso –que son las de nuestro interés–, uno de los mascareros más longevos, el finado Antonio Viscarra, contaba que su abuelo y maestro José María Morales, habría aprendido este arte de un italiano contratado para restaurar la Catedral de la Virgen de Copacabana, aunque es necesario enfatizar que el maestro Morales ya sabía sobre el armado de las máscaras y que el italiano –del que no menciona el nombre– le enseñó a pulirlas y mejorar el acabado (McFarren, 1993: 153).

Para la elaboración de la imaginería religiosa se empleaban materiales como: yeso, fieltro, tela encolada, barniz, pinturas al óleo, copal, incienso, vidrios, espejos, cabellos naturales, maguey, entre otros; la técnica consistía en realizar un soporte firme de fieltro como un esqueleto, que en muchos casos puede ser también de barro con soportes de madera y/o maguey. Este armado interior es denominado alma⁴ –al igual que el interior de los hilos metálicos–, sobre esta estructura se moldea con la tela encolada y yeso, encima una capa de arcilla roja, pan de oro y pintura, barnizándolas finalmente con una capa de copal o incienso. Las máscaras de principios del siglo XX ya no reciben este tratamiento, ya que se procede al pintado de la carnación sobre el mismo yeso para barnizarlas luego.

No obstante, es importante remarcar que en las máscaras de principios del siglo XX hay una fuerte influencia Barroca del siglo XVII, pues muchas de ellas revelan un realismo exacerbado –al igual que sus predecesoras las imágenes religiosas–. Estas presentan ojos de vidrio y lágrimas del mismo material, los espejos en la boca simulando el brillo de la

saliva, los cabellos sobre el rostro y todo lo que daba dramatismo y verosimilitud a las imágenes. No en vano, Gisbert (2001) plantea que el referente iconográfico más fuerte de esa época fue la escultura religiosa que floreció en los Andes, al que denominó “barroco andino” y definió como una época de acercamiento corpóreo reestablecido entre lo humano y lo trascendente.

Al parecer, no solo las imágenes religiosas se convirtieron en verdaderos agentes corporales; las máscaras alcanzaron la misma magnitud. Es el caso de un par de máscaras de la colección del MUSEF; una es del personaje “Llamero” (arreador de llamas) de la danza Llamerada (Imagen 2) y la otra de “Chunchu” (hombre de la selva), danza del mismo nombre (Imagen 3), ambas del año 1911. Estas máscaras están elaboradas con la técnica ya descrita; es decir, estructura de fieltro, con tela encolada y base de yeso sobre todo del rostro. También parecen tener el tratamiento de carnación sobre el rostro, al igual que la imagen de la Virgen de Remedios (Imagen 4), dándoles más vivacidad con los ojos de vidrio, paladares de espejo simulando la saliva, pestañas, cejas, bigotes,

barba y cabellos naturales, pretendiendo ser seres vivos con los que se puede conversar. De esto se trataba la teatralización del barroco, se usó la escultura como el medio eficaz para este efecto.

Imagen 2. Máscara de Llanero



Fuente: MUSEF (2014)

Imagen 3. Máscara de Chunchu



Fuente: MUSEF (2014)

Imagen 4. Virgen de los Remedios



Fuente: Colección MUSEF, foto de Varinia Oros.

En el caso de la máscara de Chuncho, presenta unas curiosas heridas en el rostro, que aseguran los aymaras son propias de las luchas que entablan “los salvajes de tierras bajas”; sin embargo, hay un par de imágenes de vírgenes que presentan heridas en el rostro, con las que tiene similitud; una es Santa Rita de Casia de Potosí y la de los Remedios de La Paz. La primera muestra la herida en la frente y, la segunda, en la mejilla y mano derecha, tal como se aprecia en la imagen 4. Estos datos aquí solo mencionados merecen una mayor investigación.

Estas técnicas no solo fueron empleadas en máscaras con características más de tipo occidental, también se puede evidenciar en máscaras de Diablos, en las que no solo se empleó la tela encolada, sino también el maguey que es usado en los cuernos o como soportes para colocar los mismos, así como el empleo de ojos de vidrio, sobre todo en máscaras que llegan hasta la década de los ochenta.

3. Como pieles divinas. El paisaje andino religioso en trajes y máscaras

No solo los materiales y técnicas para la elaboración de trajes y máscaras son los que les dan la vitalidad, son también las imágenes e iconografías sagradas que estos portan, imágenes que no solo tienen que ver con lo andino, sino también con la religiosidad occidental, que es lo que trataremos de describir a continuación.

En el caso de los trajes especialmente del baile de la Diablada y de la Morenada, es frecuente encontrar wak'as andinas como el *Katari* (aymara), *Asiru* y *Amaru* (quechua), serpiente conocida también como *Dragón* o serpiente alada. Este personaje que surge en trajes y las máscaras a mediados del siglo XX, más o menos a partir de 1960 (Imagen 5 y 6), aunque muchos bordadores y mascareros aseguran que aparece una década después. Si bien el fin de este artículo no es su datación, sino más bien la inclusión de esta deidad preincaica, que fue adoptada por los Incas y por los tiwanakotas; este animal sagrado que habita el mundo de abajo en forma de

serpiente gigante, cuyo serpentear producía los movimientos sísmicos. En el lago se dice que habitaba otro, que causaba las grandes oleadas. En todo caso, este animal mítico era considerado wak'a, de hecho, la voz Katari hace referencia a la serpiente que habita el lago. Según Szabó (2008), es representado en la astronomía de Tiwanaku por una constelación llamada Katari phaca o serpiente brillante, considerada patrona de los ofidios, que se convertía en arcoíris. Esta es equivalente al dragón europeo y es intermediaria entre los tres mundos: de abajo, terrestre y de arriba.

Imagen 5. Traje de Moreno



Fuente: Oros y Quisbert (2018).

Imagen 6. Máscaras de la Diablada



Fuente: Escape de La Razón, 2022.

Imagen 7. Arcón del Museo Casa Murillo.



Fuente: Gisbert (2001).

Esta serpiente alada en su forma de dragón es la que habita los trajes y máscaras de Diablos y Morenos; este animal mítico o *wak'a*, también está presente en los *kerus* y arcones (Imagen 7) de influencia virreinal, como el ejemplar expuesto en la Casa de Murillo de la ciudad de La Paz. En él se puede observar la técnica de la pintura de los *kerus* y los dragones alados, llamados *sierpes* por Guamán Poma (Imagen 8), quien afirma que los indígenas creían que tenían estas grandes serpientes en el Antisuyo.

La serpiente alada nos lleva a otro elemento con el que está íntimamente ligado y son las *k'isas*; se trata de una formación cromática, como el arcoíris, aunque Cereceda (2010) también le da la acepción de dulce. En el caso de los trajes, aparece en degradé de colores elaborado con mechillas o lanas delgadas en los cuerpos de los dragones o *kataris* (Imagen 5). El arcoíris juega un papel como intermediario entre los pozos profundos o lagunas, comunicados con el centro de la tierra y el cielo. Para Cereceda (2010), el arcoíris es también en extremo peligroso, es ambivalente, con un aspecto terrible. Se suelen distinguir varios tipos, unos más nefastos que otros, para muchos esta

wak'a está ligada a la fecundidad y la riqueza metálica del mundo subterráneo, pero con un carácter semidemoniaco.

Tal parece que las serpientes no solo habitaban los espacios descritos, es decir, los acuáticos y la faz de la tierra; también estaban presentes en el mundo vegetal y el mineral, donde las fuentes, puquios y lagos, eran lugares de comunicación entre el mundo subterráneo y la faz de la tierra, es decir, las "*pacarinas*" de hecho. Holguín, para referirse a la mina de oro, la llama *cori chacra*, chacra evoca al campo cultivado, donde las pepitas de oro son los frutos (Bouysse-Casagne, 2004, p. 65)

Son estos espacios mineros que están hoy consagrados en la danza a los Diablos, personaje central del baile de la Diablada, íntimamente ligada a la minería y al socavón de donde se extraen los preciados minerales, espacio en que habita el Tío de la mina, quien provee este mineral, aunque Bouysse-Casagne (2004) habla más bien de la *ccoya*, que era el agujero donde se siembra la papa y el maíz, como el socavón del que extraía el metal. "De esta manera, la mina ubicada en el interior de la

tierra era concebida como: a) un organismo viviente, sin duda femenino, donde el mineral crecía de la misma manera como crecen las plantas en un campo cultivado, o el oro, hijos del Sol, en el vientre de la Coya; b) un lugar donde el mineral circula en vetas como la sangre o los humores circulan en el cuerpo (no olvidemos que las concreciones de oro son lágrimas del Sol), y c) la veta en el sentido de coya y las minas como propiedades de los gobernantes hijos del Sol, estaban relacionadas directamente con la esfera del poder y de la sacralidad” (Bouysse-Cassagne, 2004: 66).

El tiempo de celebración de estas deidades de la mina es el Carnaval o Anata en su acepción aymara, es el tiempo de jugar, conocida también como la fiesta de los demonios, es el momento de celebrar la abundancia. El término del carnaval se señala con el rito de expulsión de los diablos, quienes pertenecen a la tierra de los muertos; si bien estos representan la fertilidad desbordante, por lo que son adornados con plantas silvestres y domésticas, no pueden ser festejados de manera individual, sino colectiva, pues pueden ser en extremo peligrosos, haciendo enfermar a las personas,

les hacen extraviar y pueden conducir a la muerte (Harris, 1983: 143).

Una forma de protegerse de estos daños durante el baile, es con los elementos presentes en trajes y máscaras, como: el k'ili y p'uyto. El primero es el espinazo del pescado y de todos los animales (Bertonio, [1612], 1984), el segundo, tiene la forma de rombos con aristas o puntas; estas puntas de ambos elementos son buena defensa para las personas contra el efecto dañino del arcoíris, pues como sugiere Cereceda (2017), son como cuchillos duros que se clavan al arcoíris que es blando sin ángulos, como el cuerpo de culebra. Es importante remarcar que estos elementos no solo tienen un carácter representativo sino presente, es decir, que una cosa no es solo lo que representa, sino es la cosa misma; uno de los ejemplos más gráficos de esta aseveración son las figuras geométricas que aparecen en los chullpares de la zona aymara de Carangas, que cayó bajo el dominio Inca. En ellas se puede observar figuras escalonadas, *tocapus* y rombos, consideradas la insignia o *qillqa*⁵ del Inca, que de acuerdo a Gisbert (2001), no era la representación del Inca sino era el propio

Inca encarnado. En este sentido, podemos decir que estos elementos no están para ser simplemente observados, estos adquieren la *ch'ama* y *animu* de la misma *wak'a*.

En el caso particular de los trajes y máscaras de la danza de la Diablada, cohabitan en estas: cóndores, hormigas, lagartos, sapos y serpientes (Diablos de la Imagen 6), animales míticos encarnados en formaciones naturales que aluden a la presencia de su *wak'a*. Según Romero (2002), estos espacios rituales son frecuentados desde noviembre hasta febrero, realizándose ofrendas de quemas de mesas dulces o *q'oachadas* y *ch'allas*. Al ser lugares de gran producción minera, estas ofrendas están asociadas a la lluvia y la fertilidad de la *mama coya*, para una buena producción de frutos minerales; lo mismo para el "Tío" (*Supay*) proveedor y dueño de las riquezas del inframundo de este mineral.

4. El paisaje católico religioso en los trajes y máscaras

La iconografía de la vestimenta religiosa y arquitectura barroca, también está presente en

trajes y máscaras de morenos y diablos. Estos diseños, al igual que la de sus predecesores religiosos, fueron bordados en finos géneros de terciopelo, con hilos metálicos que contienen oro y plata (Imágenes 1, 9, 10 y 11). Entre la iconografía destacan florones, ramas y otras de tipo floral; pero, quizás la iconografía más llamativa sean los peces, no solo presente en los trajes, sino en sus matracas o ideófonos que usan como acompañamiento (Imágenes 12, 13 y 14); este ícono puede ser entendido de dos maneras: la primera andina, relacionada con las especies del lago Titicaca, como el *mauri* o la *boga*. Calancha dice que en el lago Titicaca se rendía culto a la divinidad llamada Copacabana, un ser antropomorfo y piciforme, a quien lo describe de la siguiente manera:

“Era de piedra azul, ídolo que tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez. A este dios adoraban por dios de la laguna, por creador de sus peces y dios de sus sensualidades, este es un dios anterior a aimaras e incas quienes lo asimilaron a su panteón sagrado, en el Renacimiento fue interpretado por los españoles como

una sirena, luego para sustituir a este ídolo se entroniza a la Virgen de la Candelaria que desde entonces recibe el nombre de Copacabana” (Calancha, 1972, citado en Gisbert, 2016: 119).

de Dios y joven acompañante”, por llevar el pez y un pomo de ungüento e Illapa en su personificación como Santiago, es considerado el santo de los yatiris (curanderos/sabios).

La segunda, hace referencia a la presencia de peces de tipo occidental, cuya iconografía está ligada a la angeología. Según Gisbert (2001), la difusión del culto angélico fue grande, sobre todo en la zona andina entre el Cusco y el Lago Titicaca, donde hay varias series de ángeles con nombres no aceptados por la ortodoxia, es el caso del Arcángel San Rafael de nombre apócrifo. Este, además de llevar un pez en la mano, está ataviado con vestimenta femenina de su tiempo, el siglo XVI, adaptada al carácter de mancebo (Imagen 14). En consecuencia, es posible que la similitud de la vestimenta del moreno –botas, chaqueta, pollerón y plumas en la cabeza– con la del arcángel, de alguna manera nos plantee una reenfatización de la wak'a andina Illapa (divinidad relacionada con el trueno y el rayo), a quien se ha relacionado con los astros y los fenómenos celestes, al igual que a San Rafael; otra de las coincidencias es que este arcángel es considerado “Medicina

Imagen 9. Traje de Virgen



Fuente: Oros y Quisbert (2018).

Imagen 10. Detalle de chaqueta de Moreno



Fuente: Oros y Quisbert (2018).

Imagen 11. Traje de Diablo con iconografía floral barroca



Fuente: Oros y Quisbert, 2018.

Imagen 12. Traje de moreno con iconografía de peces



Fuente: Oros y Quisbert (2018).

Imagen 13. Moreno con matraca de pescado



Fuente: Oros y Quisbert (2018).

Imagen 14. San Rafael con pescado



Fuente: MNA, Foto Varinias Oros.

Para Soux (2007), la danza de la Morenada de la región lacustre de Guaqui tiene relación con el culto al apóstol Santiago, divinidad ambivalente ya que puede ser bueno o malo, que puede enviar bienes o desgracias de acuerdo a su estado de ánimo y a la actitud de los devotos; la imagen de Santiago a la que hace referencia, es al Santiago en su caballo pisando una serpiente y el que cabalga sobre un arcoíris, imágenes que se relacionan con la representación *Illapa*, aunque *Illapa* está identificado también con la serpiente o *Amaru-Katari*.

En cuanto a las máscaras, hay una que llama la atención; se trata de la máscara de *Waphuri* que personifica al capataz, el que comanda la danza *Kullawada* o de los hilanderos. Este porta una máscara trina o de tres rostros, el rostro principal lleva una gran nariz fálica con una enorme verruga y es mucho más grande en relación a las laterales (Imagen 15) –su símil en composición–. Es la imagen del Señor Jesús del Gran Poder, que inicialmente tenía un rostro trino de iguales proporciones (Imagen 16), que de acuerdo al lenguaje religioso correspondía a la Santísima Trinidad,

Padre, Hijo y Espíritu Santo, aunque no en su clásica representación. El Espíritu Santo tampoco estaba personificado por una paloma, para no alentar el culto a los animales. Esta forma de representar las imágenes es dada tras el Concilio de Trento en el siglo XVI, que no solo prohibía su culto público, sino también la composición trina por considerarla contradictoria, pues hacía frente al nuevo régimen de visualidad. Gracias a la tradición popular, se sabe que cada uno de los rostros respondía a diferentes pedidos; el derecho, para las bendiciones de familiares, ahijados, amigos y allegados queridos; el izquierdo, para hacer daño a los enemigos y, el rostro del medio, las plegarias para sí mismo; esta también parece ser una razón más que suficiente para volverla una sola.

Sin embargo, esta forma de representación es también asignada a deidades andinas como *Illapa*, por el poder que tenía sobre los fenómenos atmosféricos, el trueno, el rayo y el relámpago; como dador de lluvia, pues en sus manos estaba beneficiar los campos o matar las cosechas y animales con heladas y granizos (Gisbert, 2001: 71). Está también,

la wak'a prehispánica Tanga Tanga, venerada en Sacaca de Potosí y los Yamparas en Chuquisaca. Esta imagen de piedra con tres cabezas (Imagen 17) fue encontrada al pie del cerro Churuquilla, que según Calancha era adorado “porque las tempestades que por allí vienen son terribles con truenos grandes, relámpagos y rayos” (Calancha, 1976 citado en Gisbert et al., 2006:216).

De acuerdo al sentido del personaje en la danza y la máscara en particular, se le atribuye tres características muy claras: la primera, tiene que ver con la fertilidad y el carácter lascivo por la prominente y fálica nariz con la que entra en juegos eróticos con la Awila (abuela), también personificado por un hombre que carga una muñeca a manera de wawa (bebé), con la que increpa luego al Waphuri para que la reconozca como su hijo; la segunda, relacionada al q'encherio o la mala suerte de este personaje, por ser interpretado por q'ewsas o popularmente llamados maricones, quienes se dice traían mala suerte, por eso los que eran parte de la danza solían ponerse la ropa interior al revés para neutralizar esta mala racha, como el quedarse solteros después de

haber participado en la danza; y, por último, lo asocian con el pararrayo, que al igual que este absorbe todos los males de los participantes de la Kullawada, siendo en este caso de buena suerte. Entonces, este personaje como sus antecesores tiene esta dualidad de positivo y negativo, dependiendo de las circunstancias y contextos en los que se encuentren.

Imagen 15. Máscara de Waphuri



Fuente: MUSEF (2014).

Imagen 16. Imagen trina del Señor Jesús del Gran Poder



Fuente: Gisbert (2001).

Imagen 17. Tanga Tanga



Fuente: Gisbert (2006).

5. Trajes y máscaras con animu y ch'ama

Por todo lo expuesto, pensamos que tanto los trajes como las máscaras poseen una fuerza o *ch'ama* que los anima y un aliento, ánimo o *animu* que les da vida. Por ello no es casual que en festividades, como el Gran Poder, Carnaval de Oruro y otras patronales rurales, se les suela hacer una ceremonia ritual de *ch'alla*; y es que tal como lo venimos relatando, estas prendas y máscaras están provistas de alma o lo que conceptualmente se entiende en la zona andina en la voz quechua como *camaquen*, “que no solo lo poseen los hombres, sino también las momias de los antepasados, los animales y ciertos objetos inanimados como los cerros, piedras o guanca” (Rostworoski, 1986: 10). Es, pues, esta fuerza vital que tienen todas las cosas y que al igual que el hombre tiene su aliento que lo anima, así lo evidencian todas las piezas analizadas.

Esta vitalidad de trajes y máscaras está dada por los materiales, la forma o técnica de elaboración y la iconografía que poseen. Es por esta razón que pueden afectar de manera positiva o negativa, si es que no son atendidos;

una atención que consiste en ofrendas de mesas, coca y alcohol en las ceremonias de *ch'alla*, para que el que los porta no quede atrapado en el “insomnio del baile”. Jorge Quisbert (Comunicación personal) cuenta que en la comunidad de Chijmuni de la provincia Aroma de la ciudad de La Paz, se solía realizar un sacrificio de oveja o llama, conocido como *wilancha*, para rociar los trajes con la sangre del animal sacrificado, con el fin de que luego de bailar varios días, “el traje te deje tranquilo y no quedar en un insomnio del baile y uno quiera seguir bailando”. Hoy en día, esta libación ha sido suplida por alcohol y abundante cerveza. En la ciudad de Oruro, la Fraternidad Artística y Cultural “La Diablada” (Los Mañazos), suele realizar las *ch'allas*, con mesas dulces denominadas también por los lugareños como *q'oachadas*, con las que se sahumará los trajes y máscaras, además del traje nuevo de la Virgen de la Candelaria; aunque, como vimos, los días anteriores a la Entrada de Carnaval, los fraternos harán constantes visitas a los espacios sagrados, se reiterarán las *q'oachadas* a las *wak'as* del sapo, víbora y hormigas, presentes también en la iconografía de sus trajes y máscaras (imágenes 5, 6 y 11).

El traje y la máscara, entonces, pasan a ser objetos provistos de vida, agencia, no en el sentido metafórico o simbólico, sino más bien desde la praxis de convivencias, es decir, desde la vida social. Vida que es concebida como la ontología relacional del “estando-vivo”, que se caracteriza por las dinámicas de relación que se producen, en este caso, entre danzarines, trajes y máscaras (Oros y Quisbert, 2018: 15).

Haciendo un breve análisis de estos rituales se puede deducir, por un lado, que la ofrenda de sangre implicaría un acto ontológico dirigido a controlar y, de este modo, apropiarse del *animu* y la *ch'ama* del animal, vinculado al flujo de la sangre fresca que brota del cuerpo del animal recién sacrificado; por otro lado, el acto de vestir a la imagen, o darle de comer, son actividades claves para formar “personas” (*jaqi*), cohabitar con ellas y, de este modo, hacerles parte del grupo (Arnold, 2000: 13-14). Es posible, entonces, que los trajes, máscaras y bailarines se muevan de manera “relacional” –relación con los entornos y con otros integrantes–, en este caso, con lo sagrado como la *wak'a*, Jesús del Gran Poder o Virgen del Socavón, todo ello provoca conexiones entre

todo este movimiento o energía de vida, a lo que Ingold (2018) llama “sinestesia”. Es decir, que los humanos se mueven constantemente bajo sus propios impulsos, pero también se mueven y con-mueven por los contextos o entornos con otros seres, cosas paisajes, etc. (De Munter, 2016: 630).

6. Conclusiones

Los materiales, técnicas y llegados de Occidente se emplearon y fueron acogidos, casi sin ningún reparo, por los indígenas de las nuevas tierras, quizás porque estas no les eran del todo ajenas, pues se sabe que en los telares andinos también se bordaban o en la elaboración de sus figurillas de bulto empleaban el tallado de madera y aplicación de pigmentos, tal como se lo hace en la técnica de la imaginería. En este sentido, se puede percibir que a partir del aprendizaje e incorporación de nuevos elementos, se dio una continuidad y una nueva concepción a las nuevas propuestas que plantearían los artesanos indígenas. Estas propuestas ya no incluían solo un discurso religioso andino y occidental, sino festivo; así pues, los trajes y máscaras sirvieron como el espacio óptimo

para esta convivencia discursiva, festiva, estética y, por supuesto, religiosa.

Asimismo, son estos elementos que nos hacen afirmar que estamos frente a objetos de tipo sagrado; los materiales, su hechura e iconografía de trajes y máscaras, no hacen otra cosa que reforzar este concepto de movimiento, de energía y vida, pues los fraternos o danzarines, como diría De Munter (2016), se mueven y con-mueven por los contextos y entornos, con otros seres, objetos y paisajes, siendo afectados por su presencia.

Trajes y máscaras adquieren un sentido sagrado, el mismo que se da a determinados objetos en los Andes, tienen *animu* (ánimo) y *ch'ama* (fuerza y vigor), que afectan de manera positiva o negativa, ya que no son simples objetos a ser observados. Estas prendas que cubren al danzarín, adquieren el poder y belleza de la misma *wak'a*; por ello no es casual que hayan adoptado técnicas reservadas para la elaboración de vestimenta de imaginería religiosa y eclesiástica; como el bordado, en la que se emplean preciados materiales, como los hilos de oro y plata provistos de alma y la

imaginería que usaban maderas nobles como el maguey o cabellos para dar naturalidad a sus imágenes, al igual que los mascareros.

En definitiva, el giro ontológico nos ha permitido entender la relación de los trajes y máscaras con los fraternos ya que son seres animados –no en el sentido animista–, sino vital, porque comen y digieren, son corazón y mente; son trajes, como cuerpos nacidos en un bastidor que tienen venas por las que corre la sangre vital, hilos con alma que los envuelven a manera de piel; son máscaras que contienen fieltro o maguey a manera de alma, que cubre al danzarín. Por tanto, no son objetos pasivos, interactúan con las personas de forma positiva o no si no son “atendidas”, una “atención” que tiene que ver con rituales y ceremonias de *ch'allas* y *wilanchas*, que en el mundo andino están destinadas estrictamente a lo sagrado y divino. Es así como son tratados estos objetos, pues no son meros atuendos y mucho menos disfraces, estos afectan al danzarín si no han sido atendidos, pudiendo provocar “insomnio de baile”.

Agradecimientos: Este trabajo es producto de un interés personal, que da continuidad a las investigaciones que vengo realizando sobre: materialidad, técnicas e iconografía de objetos festivos; sin embargo, esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo y la colaboración del bordador Jorge Quisbert, quien de manera desinteresada me enseñó todo el procedimiento del bordado en bastidor; el restaurador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), Alfredo Campos, que no solo me permitió seguir el procedimiento de restauración de una máscara, sino que también me explicó todos los materiales y técnicas que intervienen en ella; y, por último, al MUSEF que me permitió analizar piezas de las colecciones de Máscaras, Trajes festivos y de Imaginería; a todo ellos va mi eterno agradecimiento.

Referencias citadas

Allen, C. (1997): "When pebbles move mountains: oconicity and symbolism in quechua ritual", en R. Howard-Malverde, ed., *Creating context in andean cultures*, New York Oxford, Oxford University Press, pp. 73-84.

Arnold, D. (2000): "Convertirse en persona" el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil, en V. Solonilla, ed., *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, Barcelona, Servei de Publicacions de la UAB, pp. 9-28.

Arnold, D. y Espejo, E. (2012): *Ciencia de tejer en los Andes: las estructuras técnicas de faz de urdimbre*, La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Fundación Albó, Fundación Interamericana, Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Arzáns de Orsua y Vela, B. (1965): *Historia de la Villa Imperial de Potosí (primer tercio del siglo VIII)*, 3 vols. Edición de Gunnar Mendoza y Lewis Hanke, Providence, Brown University Press.

Astvaldsson, A. (2000): *Las voces de los wak'a*, La Paz, Jesús de Machaqa, La marka rebelde 4, CIPCA, Cuadernos de investigación 54.

Bertonio, L. ([1612] 1984): *Vocabulario de la Lengua Aymara*, La Paz, Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, Instituto

Francés de Estudios Andinos, Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Bouysee-Cassagne, T. (2004): "El sol de adentro: wakas y santos en las minas de Charcas y en el Lago Titicaca (Siglos XV a XVII)", *Boletín de Arqueología PUCP*, 8, pp. 59-97.

Cereceda, V. (2017): *De los ojos hacia el alma*, La Paz, Plural Editores.

Cereceda, V. (2010): "Semiología de los textiles andinos: Las talegas de Isluga", *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 42, 1, pp. 181-198.

De Munter, K. (2016): "Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara", *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48, 4, pp. 269-644.

Gisbert, T. (2016): *Arte poder e identidad*, La Paz, Gisbert Editorial.

Gisbert, T. (2001): *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Editores.

Gisbert, T., Arze, S. y Cajías, M. (2006): *Arte textil y mundo andino*, La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Embajada de Francia en Bolivia, Plural Editores.

Grández, H. (2015) *Consumo de telas y grupos sociales en una comunidad monacal limeña: el Monasterio de Nuestra Señora del Prado*. Documento inédito, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Dirección Académica de Investigaciones.

Gruzinski, S. (2010): *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, México D.F, Fondo de Cultura Económica.

Harris, O. (1983): Los muertos y los diablos entre los Layme de Bolivia. *Chungará, revista de Antropología Chilena*, (11), 135-152

Ingold, T. (2018): *La vida de las líneas*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- McFarren, W. (1993): El mascarero, Antonio Viscarra, en P. McFarren, ed., *Máscaras de los Andes bolivianos*, La Paz, Editorial Quipus, Banco Mercantil, pp. 151-171.
- Money, M. (1983): *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades UMSA.
- MUSEF (2014): *Máscaras los diversos rostros del alma*, La Paz, MUSEF, Fundación Cultural del BCB.
- Oros, V. y Quisbert, J. (2018): *Bordados. Las quillqas del cuerpo y del alma*, La Paz, MUSEF.
- Oros, V. (2022): La Diablada baila en París, *Escape de La Razón*, 6 abri, 8-11.
- Querejazu, L. (2012): ¿Híbrido o mestizo?: El problema semántico en la historiografía del arte andino, *Estudios Bolivianos* (17), 107-124.
- Quispe-Agnoli, R. (2002): *Escritura alfabética y literalidades amerindias: fundamentos para una historiografía colonial andina*, *Revista Andina*, (34), 237-252.
- Romero, J. (2002): Entre T'inkas, Achuras y K'arakus, en R. Romero, M. Romero y J. Romero, ed., *Carnaval de Oruro. Imágenes y narrativas*, La Paz, Plural Editores, pp. 145-164.
- Rostworowski, M. (1986): *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Salomon, F. (1991): Introductory Essay. The Huarochirí Manuscript, en F. Salomon y G. Urioste, comp., *The Huarochiri Manuscript. A testament of Ancient Colonial Andean Region*, Austin: University of Texas Press, pp. 1-38.
- Soux, M. (2007): El culto al apóstol Santiago en Guaqui, las danzas de moros y cristianos y el origen de la morenada. Una hipótesis de trabajo, en S. Cuba y H. Flores, comp., *Boliviana 100% paceña: La Morenada*, La Paz, Carrera de Historia Universidad Mayor de San Andrés.
- Szabó, H. (2008): *Diccionario de la Antropología boliviana*, Santa Cruz, Aguaragüe.

Szurmuk, M. y Mckke, R. (2009): *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México D.F., Instituto Mora, Siglo XXI editores.

Notas

¹ Para las creencias indígenas no existió la idea abstracta de Dios, ni palabra que lo exprese, lo que no significa que no los hubiere, por ello usamos la dimensión, que tiene que ver con lo que Salomón (1991) y Astvaldsson (2000) afirman, que la comprensión y noción de *wak'a*, está basada en cualquier cosa material, que manifiesta lo sobrehumano, es decir, que la *wak'a* significa tanto lo sagrado como la cosa material con la que se asocia.

² En Europa se creía que el calor del Sol criaba y maduraba los metales preciosos y que el oro y la plata, nacía de las tierras más estériles e infructuosas (Acosta, 1988, citado en Bouysson-Cassagne, 2004).

³ Libación de bebidas espirituosas y en ocasiones acompañada de quema de una mesa de ofrenda (compuesta de *q'oa* o hierbas aromáticas, misterios que son tablillas grabadas de

azúcar, lana y *untu* o grasa de llama, flores y hojas de coca), hierbas y palo santo.

⁴ Dato proporcionado por Alfredo Campos, restaurador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

⁵ La palabra *quillqa* fue traducida en los diccionarios coloniales quechuas a acciones como pintar, dibujar, labrar, esculpir, registrar estadísticamente, escribir, bordar; a objetos con pluma, vestido bordado, pintado o labrado, escritos como papel o carta, escrito o cosa firmada, escritura, historia; a agentes como escribano, escribiente, escrito de libros y bordador (Quispe-Agnoli 2002: 247).