

Dossier: Espacios de arte y patrimonio. Territorios en diálogo entre lo local y lo regional

La máscara como santuario móvil. La construcción del espacio sagrado corporal en algunas danzas bolivianas

Vogel, Carolina^{1*} - Dawidiuk, Carlos Luciano^{12**}

¹ UNQ-UNLu - ²UNLu-CONICET

*E-mail: carolinavogel@yahoo.com.ar

**E-mail: luchodawidiuk@yahoo.com.ar

Recibido: 1/7/2020; Aceptado: 20/8/2020; Publicado: 15/12/2020

Resumen

En este trabajo nos proponemos indagar sobre el uso de las máscaras en algunas danzas bolivianas en el contexto de celebraciones religiosas católicas. Centrándonos en el cuerpo como territorio escénico (Matoso) y sacralizado al portar la máscara, distinguiremos una dimensión interior y otra exterior, y exploraremos los modos en que se articulan ambas en la construcción del espacio-movimiento (Lindón). Asimismo, en su aspecto exterior, la máscara como elemento intermedial (Rajewsky; Toro), remite a la creación de identidades híbridas al servir de soporte, junto a las vestimentas, los gestos y otros símbolos desplegados en las danzas, de diferentes narrativas. De este modo, examinaremos las implicancias de su constitución como geosímbolos (Bonnemaison) y el modo en que posibilitan el despliegue de un espacio heterotópico (Foucault) en el que se dirimen los mecanismos de identificación híbridos, contingentes y fluctuantes (Bhabha). Esto nos permitirá indagar el papel que estos desempeñan en la reterritorialización (Ortiz) de prácticas desterritorializadas.

Palabras clave: máscaras; espacialidad; religiosidad; corporalidad

The mask as a mobile sanctuary. The construction of the sacred body space in some Bolivian dances

Abstract

In this work we propose to inquire into the use of masks in some Bolivian dances in the context of Catholic religious celebrations. Focusing on the body as a scenic territory (Matoso, 2008) and sacralized by wearing the mask, we will distinguish an interior and an exterior dimension, and explore the ways in which both are articulated in the construction of space-movement (Lindón, 2017). Likewise, in its external aspect, the mask as an intermedial element (Rajewsky, 2005; Toro, 2005; 2007; 2014), refers to the creation of hybrid identities by serving as a support, along with clothing, gestures and other symbols displayed in the dances, for different narratives. In this way, we will examine the implications of their constitution as geosymbols (Bonnemaison, 2004) and the way they enable the

deployment of a heterotopic space (Foucault, 1999; 2008) in which hybrid, contingent and fluctuating mechanisms of identification are settled. (Bhabha, 2002; 2013). This will allow us to investigate the role that they play in the reterritorialization (Ortiz, 2005) of deterritorialized practices.

Keywords: masks; spatiality; religiosity; corporality.

1. Introducción

La centralidad de la máscara en este trabajo remite no solo a su importancia visible como elemento esencial en numerosas danzas bolivianas, sino también en varios aspectos que hacen de ella un elemento performativo y de negociación de la identidad tanto de quien la porta, como de quien la ve emerger a la vida con una corporalidad propia. Pues, como ha señalado Levi-Strauss, “una máscara no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige no representar” (1984:124). En este sentido, pensar a la máscara como un santuario móvil, nos conduce no sólo a atender a las dimensiones comunicativa y simbólica que la atraviesan sino también a interrogarnos sobre los modos en que el cuerpo se constituye en un lugar para la experiencia religiosa. Pero, al mismo tiempo, implica situar dicha experiencia en un entramado mucho más amplio que supone articulaciones y/o contradicciones que tienden a desdibujar los límites entre lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, lo interno y lo externo.

Nuestra propuesta consiste, entonces, en enfocarnos en algunas máscaras de danzas urbanas andinas de Bolivia, específicamente diablada, morenada y tobas, que normalmente se despliegan en múltiples fiestas expresamente religiosas y/o en otras en las que en mayor o menor medida se alude o se invocan elementos vinculados a la religiosidad. Ahora bien, en consonancia con lo antedicho, entendemos a esas festividades como heterotopías/heterocronías (Foucault, 1999), dado que sus espacios y tiempos revisten un carácter “especial” y claramente delimitado, en donde el despliegue de ciertas prácticas y discursos se entrelazan o entran en conflicto dando lugar a creencias y otros mecanismos de identificación en un proceso siempre híbrido y ambivalente (Bhabha, 2002:58), que hacen que la máscara se sitúe en lo que de Henri Lefebvre denomina “espacio de representación” (2013:98), o en un “tercer espacio” según la redescipción de Edward Soja (1996:67-69).

Así, invitamos a pensar a la máscara como un lugar, en tanto “un punto de encuentro poroso, abierto, híbrido” (Massey, 1999: 152), como un escenario móvil, donde quienes la habitan experimentan el espacio a través de esa compleja red de símbolos y representaciones mediante la cual significan, se apropian y transforman el espacio físico. Pues, en definitiva, como señala Doreen Massey (1999), lo espacial es siempre construido “como esfera de yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, como el producto de relaciones sociales dinámicas” y los “lugares son imaginados como articulaciones concretas de estas relaciones sociales” (Massey, 1999: 152).

2. Materiales y métodos

La máscara y el cuerpo-territorio

Como ha señalado Hans Belting, la máscara transforma al cuerpo en imagen mediante su ocultamiento, con el fin de mostrar algo que él no podría por sí mismo (2007:118). Pero la constitución de dicha imagen implica, al mismo tiempo, una relación eminentemente espacial: la máscara traza un límite territorial entre quien la porta y los espectadores. Entonces, si bien el efecto de la máscara

depende de la reacción de quienes la observan, de aquellos ante quienes se muestra y que con su mirar la convierten imagen, el portador, ese soporte móvil que le insufla vida, queda al resguardo de dichas miradas.

Por otra parte, vale recordar que nuestra imagen corporal² no se corresponde necesariamente con nuestro cuerpo material o biológico. Es decir, no guarda relación con los límites físicos de las fronteras sensitivas táctiles y erógenas, sino que, por el contrario, se relaciona más con una imagen construida socialmente y psíquicamente. Desde una perspectiva psicoanalítica, y recuperando los aportes de Juan David Nasio y Jean Laplanche, Javier García (2008) apunta a romper el dualismo cartesiano cuerpo-alma o cuerpo-psique, sino como algo que se da en la experiencia con el "otro". Esa concepción del cuerpo, que no es carnal ni exterior, permite descentrarlo de la identidad biológica, como "de las trampas de la representación y del pensamiento" y ubicarlo en una encrucijada del sujeto y los otros, de la pulsión y la cultura, que esté en la base de las inscripciones psíquicas y representaciones, pero no precediéndolas sino produciéndose con ellas (García, 2008:28).

Asimismo, el cuerpo como construcción social, donde cada zona tiende a delimitarse (no sin resistencias) por modos de accionar, conformado por partes a cubrir como las zonas erógenas o a descubrir como el rostro o los ojos, se convierte en un "cuerpo escénico", cuyas expresiones y gestualidades responden a una forma normativa que establece el cómo se debe ser y hacer. De este modo, el escenario corporal se manifiesta como un verdadero territorio, en el cual aquellas marcas que se anclan más en la esfera de lo psicosocial se revelan mediante las corporalidades (Matoso, 2008). Al mismo tiempo, como afirma Alicia Lindón (2017), el sujeto elabora internamente el mundo externo en el marco de una vinculación dinámica con el espacio, dado que la comprensión que hace "de sus lugares en la ciudad constituye una forma de movimiento, porque lleva consigo procesos de cognición espacial de un entorno que es múltiple" (2017: 110). Por ello, también, dicho entorno espacial se caracteriza por poseer múltiples lógicas propias de movimiento que inducen de manera constante a la producción de nuevas comprensiones, que devienen de la necesidad a la que se enfrenta el urbanita de estar elaborando internamente el cambio permanente del mundo externo. Así, "en estos procesos de comprensión del entorno, los sujetos van dotando de significados, valores y memoria cada lugar donde se hayan inscrito acontecimientos de su propia trayectoria biográfica" (Lindón, 2017: 110).

Es importante señalar que dichos saberes internalizados no solo existen en las personas como una capacidad de agencia individual, sino que son disposiciones encarnadas en ellas como "co-agencia respecto a encadenamientos de acciones", dado que "todos los movimientos corporales de un habitante están relacionados con saberes que otros también poseen y que permiten que unos y otros participen en secuencias de acciones, que en última instancia son formas de colaboración encarnadas

² Según la clásica definición de Schilder (1977), "la imagen del cuerpo es la figura de nuestro propio cuerpo que formamos en nuestra mente, es decir, la forma en la cual nuestro cuerpo se nos representa a nosotros mismos". Y en un sentido más amplio, "la imagen corporal es un constructo que implica lo que uno piensa, siente y cómo se percibe y actúa en relación a su propio cuerpo" (Raich, Torras y Figueras, 1996).

en nosotros” (Lindón, 2017: 111). Del mismo modo, la manipulación del tiempo vivido también constituye una forma de movimiento mediante la que se dota de densidad al presente en el desarrollo de sus acciones, articulando el acervo experiencial del pasado con un horizonte futuro en cada intersección que representa un ahora.

En este sentido, podemos decir que existe una proyección de la imagen corporal en los sujetos que se construye mediante la experiencia vivida con otros sujetos y cuya materialidad se expresa mediante la corporalidad que está sujeta precisamente a ese cuerpo que “lleva en sus brazos” (García, 2008:28). Y ese cuerpo utópico (Foucault, 2008:40), producto de sus propios fantasmas, es al mismo tiempo un cuerpo identitario, imaginado, que se construye temporal, espacial y socialmente.

Ahora bien, después de esta aparente digresión en torno a las posibles vinculaciones entre corporalidad y espacialidad, podemos retornar a esa relación que planteábamos al principio entre el cuerpo y la máscara para develar un doble proceso de enmascaramiento/desenmascaramiento, de ocultamiento/desocultamiento, de desterritorialización/reterritorialización.

Debemos recordar entonces que el uso de estas máscaras se enmarca siempre en la dinámica de la fiesta. Así, las danzas en las que son utilizadas implican siempre al espectador, dada su dimensión estética, performativa y comunicativa, desde una “empatía kinestésica y postural”, puesto que “no hay emoción sin alguna expresión somática tónica” (Guido, 2016:3). Pero mientras que todos los cuerpos que participan del fenómeno festivo asumen distintas posturas, gestos, expresiones, experimentan y hacen visibles diversas sensaciones físicas producto de la emoción, del movimiento, de la secreción de hormonas y otras sustancias químicas, la máscara esconde el rostro de quien la porta. Tanto las expresiones emotivas, como la transpiración y cualquier gestualidad que pueda denotar el cansancio o el sacrificio de la figura danzante quedan ocultas; el carácter múltiple, contingente y mutable del rostro es suplantado por el inmutable de la máscara.

En este sentido, esa corporalidad propia que asume le permite pasar de ser objeto a ser sujeto, desenmascarando una identidad imaginada que entra en juego precisamente en el acto de enmascarar la identidad propia de quien la lleva. Surge así ese espacio otro, a partir de la materialización de dicha corporalidad y de relaciones intersubjetivas e intermediales, de articulaciones de temporalidades y espacialidades, que le dan vida y que posibilitan modos concretos de agencia y negociación.

3. Resultados

3.1. Intermedialidad, danza y memoria

La corporalidad de la máscara emerge del entramado de relaciones materiales y simbólicas. La fiesta, la danza, la dramatización, pero también sus características plásticas y visuales, cada elemento material y simbólico, forman parte de esa trama, que se contextualiza como un escenario corporal,

identitario y dinámico. Así, la máscara se nos presenta como un geosímbolo,³ como uno de los soportes en el que se revela la hibridez cultural.⁴

Lejos de adherir a perspectivas esencialistas, pensamos que los mecanismos de identificación no pueden darse de un modo fijo, sino que emergen siempre como una “construcción simbólica que se hace en relación con un referente” (Ortiz, 2005: 77), es decir, frente a lo que se percibe como otra/s identidad/es. Y esa construcción se sustenta siempre sobre procesos creativos y dinámicos de memoria, tal como se puede inferir a partir del concepto de memoria colectiva elaborado por Maurice Halbwachs (2004), que se asienta en los marcos sociales de la memoria, en tanto instrumentos que posibilitan la fijación de recuerdos, dotándolos de sentido al articularlos con otros elementos más fijos o estables. Pero también en las nociones propuestas por Jan Assman (2008) de memoria comunicativa, vinculadas a las experiencias compartidas y la interacción frecuente dada en contextos espaciales de cercanía; y de memoria cultural, que implica una selección, tipificación y ritualización de sus componentes y se apoya en diferentes medios e instituciones para garantizar su transmisión. En este sentido, los modos de identificación pueden pensarse en relación con la noción de identidad narrativa propuesta por Paul Ricoeur (1996), en la medida en que los actos de memoria instituyen relatos tanto en el plano individual como en el intersubjetivo que permiten establecer tramas causales entre el pasado, el presente y el futuro. Esto posibilita la articulación de un sentido y una coherencia que dan lugar a la constitución y la continuidad identitaria, ya sea como sujetos o como pueblos a través del tiempo, posibilitando la acción sobre el presente más allá de la medida en que puedan ajustarse los elementos narrativos verídicos o ficcionales a lo efectivamente acontecido.

De este modo es posible una comprensión más cabal de las fiestas, las danzas y las máscaras como heterotopías, en tanto “especies de contra emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos” (Foucault, 1999: 19). Es allí donde se negocian las significaciones, de la contradicción y la ambivalencia, que hacen siempre dinámica e híbrida a la cultura (Bhabha, 2013: 31). Por tanto, es en esas espacialidades que exceden a una caracterización unívoca material, donde de la producción de imaginarios y memorias populares que se colisionan, se articulan o mezclan en espacios-tiempos transversales respecto a las dimensiones local, nacional y global (Ortiz, 2005).

³ Aquí seguimos la definición clásica de Joël Bonnemaïson, según la cual un geosímbolo es un “marcador espacial, un signo en el espacio que refleja y forja una identidad” (2004, p. 55).

⁴ Según Bhabha, la noción de hibridez niega el esencialismo de una cultura original, puesto que todas las formas de cultura están continuamente en un proceso de hibridación. Así, Bhabha sostiene que “la importancia de la hibridación no es poder rastrear dos momentos originales de los que emerge el tercero, sino [...] es el ‘tercer espacio’ que permite que surjan otras posiciones. Este tercer espacio desplaza las historias que lo constituyen y establece nuevas estructuras de autoridad, nuevas iniciativas políticas, que no se entienden adecuadamente a través de la sabiduría recibida” (Rutherford, 1990: 211).

Entonces, en estos espacios otros, la desterritorialización de prácticas, creencias y símbolos surgidos, arraigados, desarrollados y/o identificados con lugares o regiones circunscritos al territorio nacional boliviano, al mundo urbano y rural o, incluso, a una noción espacial más amplia de “mundo andino”, implican al mismo tiempo su reterritorialización. En este sentido, la desterritorialización libera al espacio del “medio físico que lo aprisionaba”, mientras que la reterritorialización “lo actualiza como dimensión social” y lo reubica, lo “localiza” (Ortiz, 2005: 63).

Resulta, entonces, importante remitirnos a que la materialidad de las máscaras y los trajes emana de un amplio entramado de prácticas y relaciones sociales, económicas y culturales. Existen artesanos dedicados exclusivamente a la labor de su construcción en casi toda Bolivia. Este trabajo manual se realiza durante todo el año, respetando un ciclo de celebraciones en las que son utilizadas. Y, si bien muchas compañías de danza permiten reutilizarlas y repararlas, para las celebraciones más importantes como la del Gran Poder o del Carnaval de Oruro, otras exigen que desde la máscara hasta el calzado sea nuevo. Así, aunque esto es muchas veces denunciado como parte de una tendencia creciente a la mercantilización de las fiestas, la impronta económica de todo un sector artesanal y comercial vinculado a este ciclo festivo no es nada desdeñable.

Las máscaras están construidas principalmente en yeso, como los moldes para su fabricación. Las hay también de chapa, en algunos casos utilizando materiales reciclados como latas de bebidas. Aunque, actualmente, debido al gran peso que tienen por sus materiales y ornamentos, se las fabrican en fibra de vidrio, aun así, suelen ser pesadas. El proceso de fabricación consta de un ensamblaje de las partes, pulido, pintura, incrustación de otros materiales (lentejuelas, plumas, espejos, perlas, cabellos sintéticos, etc.).

De este modo, inferimos en su figura material una creación plástica con una estética más o menos definida y, si bien podemos encontrar en dicha plasticidad rasgos similares en el paso del tiempo, los materiales se han ido adaptando y diversificando según las posibilidades del mercado. Así, lo que antes tal vez eran perlas originales, hoy pueden ser sustituidas por otras artificiales o lentejuelas sin afectar demasiado a su estética distintiva.

En la evolución histórica de la fabricación de las máscaras, se puede observar tanto la utilización de materiales nuevos para la confección como así también la incorporación de figuras y personajes novedosos o transformados. Esto puede notarse, por ejemplo, en los característicos ojos desorbitados de algunas máscaras que se comenzaron a fabricar entre los años 1940 y 1950 con focos de 500 watts (ver Figuras 2, 6 y 9). De igual modo, elementos como los dragones también comenzaron a incorporarse en la década de 1950, a partir de la transformación de otras figuras como lagartos, víboras u otros seres de la mitología andina (comparar las Figuras 2 y 6 con la 3).

Es importante mencionar que parte de esas transformaciones que han ido sufriendo las máscaras tiene que ver, por un lado, con el estilo distintivo que cada artesano busca imprimir, y, por otro lado, la necesidad de ajustarse a los deseos de los bailarines que las solicitan (Vargas Luza, 2011:115). La identidad de la máscara, como la de los cuerpos que la portan, nunca es fija, sino que germina en un

tejido de interacciones que es global y nómada, pues se encuentra en constante flujo y cambio. Su hibridez no resulta ni expresa lo indeterminado, porque remite a formas desarrolladas históricamente (García Canclini, 1989:363). Estas identificaciones híbridas, en tanto formas siempre permeables y porosas, suponen procesos intertextuales e intermediales, de desterritorialización y reterritorialización (Toro, 2014:17). Como procesos de negociación de carácter no binario, no remiten a la desculturización, ni a la pérdida o desarraigo ni a la homogeneización, ni plantean órdenes jerárquicos, sino que se manifiestan en tensiones no dialécticas entre diversos elementos culturales que se van entrecruzando en un proceso continuo e híbrido (Toro, 2005:7).

Por eso, más allá de la impronta estética material de las máscaras andinas, una de las características más reveladoras es su función de reunir en sí misma múltiples significaciones que remiten a una memoria cultural que condensa en un único soporte diferentes momentos históricos, mitos, creencias y rasgos identitarios. Precisamente esta característica la convierte en un instrumento intertextual⁵ e intermedial⁶ dado que los elementos y figuras de las que se compone, remiten a relatos de la historia oral, a estéticas diversas como así también a construcciones modernas que hacen alusión a prácticas rituales pertenecientes a regiones específicas de Bolivia.

⁵ Entendemos aquí la intertextualidad como un equivalente al concepto de “dialogismo” de Bajtín (1982) que implica la relación de un enunciado con otros enunciados. Esta definición se comprende más cabalmente si se la vincula a otro concepto suyo: el de “heteroglosia”, o pluralidad de voces, que “remite a diferentes registros, jergas, niveles, marcas culturales e identitarias”, introduciendo así “la otredad en el corazón del lenguaje”, invirtiendo los “términos de toda concepción unidireccional, unívoca, instrumental, de la comunicación” y cancelando “la vieja distinción antinómica entre sujeto y objeto” (Arfuch, 2005: 30).

⁶ Siguiendo a Rajewsky, entendemos a la intermedialidad como “esas configuraciones que tienen que ver con un cruce de fronteras entre los medios” (2005: 46); como una relación estética, cultural y comunicativa entre distintos medios, a partir de la cual se producen obras que denotan un carácter híbrido como resultado de la intervención de diferentes técnicas y/o recursos. Esto se torna evidente en las “referencias intermediales”, en las que se puede notar la generación de “ilusión de una práctica específica de otro medio. E, incluso, es precisamente esta ilusión que potencialmente solicita en el receptor de un texto literario, que suponga, un sentido de cualidades fílmicas, pictóricas o musicales, o -hablando más general- un sentido de una presencia visual o acústica” (Rajewsky, 2005: 55). También resulta útil aludir a la “hibridación medial” (Rajewsky, 2005: 51), para denominar a las creaciones compuestas por la mezcla de dos o más formas mediales que resultan en producto genuino en el que pueden reconocerse dichas formas, como en el caso de las danzas que nos ocupan.

Figura 1. Arcángel Miguel



Fuente: Fotografía: Guillaume Darribau. Carnaval de Oruro, 2013.

Figura 2: Lucifer de Siete Pecados Capitales



Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, mediados del siglo XX. Procedencia: La Paz

Figura 3. China Supay



Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, principios del siglo XX.
Procedencia: La Paz.

Si observamos, por ejemplo, las máscaras utilizadas en la diablada, nos encontramos con elementos intertextuales e intermediales propios tanto del mito católico como del de Huari. Respecto al primero, vemos en esta danza al Arcángel Miguel (Figura 1) obligando a Lucifer (Figura 2) y a su tropa a volver al inframundo, enfrentando sus siete virtudes a los siete pecados capitales. En cuanto al segundo, el diablo se fusiona con la figura del Tío de la mina o *Supay*, quien es parte del mundo de abajo y dueño de las vetas, pero no es maligno ni benigno, sino sólo peligroso. Su mujer, la China *Supay* (Figura 3), es aún más temida. Este diablo andino, está condenado a vivir en el interior de la mina y únicamente le está permitido salir a hacer sus fechorías y a bailar durante el carnaval. Asimismo, el Tío representa una especie de guardián a quien se le pide permiso para ingresar en la mina y se le rinden ofrendas. Cada Tío es construido por un artesano en honor a los compañeros muertos en el lugar mientras realizaban su trabajo.

El origen de la danza de los diablos en sí, tiene como precedente, prácticas y creencias imbricadas que remiten a la minería, al carnaval y al culto a la Virgen del Socavón (Cajías, de la Vega, 2011:250). Esta última, al mismo tiempo remite a la Ñusta del mito andino de Huari, semi dios de los Urus, quien al no poder seducir a la hija del sol llamada Alba o Aurora, enfureció y envió cuatro plagas al pueblo: una serpiente gigante al sur, un sapo enorme al norte, un lagarto inmenso al noroeste y miles de hormigas al este. Ante el peligro inminente, la Ñusta salió en defensa de los Urus y venció a Huari en una violenta lucha, liberando a su pueblo de tan grande calamidad.

Figura 4. Diablesa



Fuente: Fotografía: Freddy Zarco. Carnaval de Oruro, 2009.

Figura 5. Diablo



Fuente: Fotografía: José Luis Quintana. Carnaval de Oruro, 2017

Es así como nos encontramos, por ejemplo, con las máscaras de diablos y diablesas con rasgos europeos, que remiten a un imaginario occidental y cristiano, en las cuales los signos distintivos como

los cuernos, la piel rojiza o los ojos penetrantes, se les yuxtaponen las alimañas del mito de Huari, como el sapo, la serpiente, el lagarto y la hormiga (Figuras 3, 4 y 5).

Pero también podemos advertir otro tipo de máscara de diablo, cuyos ojos saltones y su lengua hacia afuera guarda una similitud muy estrecha con aspectos de las empleadas en la morenada, como del oso blanco (Figura 9). Asimismo, los animales que aparecen en la máscara de Lucifer (Figura 2), han ido cambiando a lo largo del tiempo, de modo que nos encontramos con peculiares figuras de dientes afilados, que portan cuernos y que representan los pecados capitales. Éstas, que eran originariamente serpientes, cambiaron su forma a partir de que ciertos bailarines le solicitaran especialmente a Santiago Nicolás, un reconocido artesano de la ciudad de Oruro, que colocara un dragón en sus máscaras. Se cree que esta idea fue tomada de una figura que aparecía en el té Hornimans que era muy popular entre las hierbas y especias importadas que abastecían las pulperías de las minas en 1939 (Vargas Luza, 2011:116).

Respecto al carácter intermedial de la máscara en la diablada, podemos señalar que, además de la transposición de la narrativa mítica, la danza está íntimamente vinculada a las formas teatrales de los autos sacramentales, que eran utilizados por la iglesia católica con un fin evangelizador. Aún hoy se continúan representando el día lunes siguiente a la misa del Carnaval de Oruro (Cajías de la Vega, 2011:254). Es así como en la performance dancística, las distribuciones escénicas de la danza se corresponden con las distribuciones escénicas de dichas piezas de teatro religioso.

Por otra parte, las máscaras de la morenada buscan representar a los negros traídos como esclavos por los españoles en la época colonial para trabajar en las minas. Muchos de ellos, no soportaban la altura y las temperaturas a las que debían realizar las labores, por lo que fueron trasladados a tierras menos elevadas donde se producía el vino y la coca. De ahí proviene el uso del barril en esta danza. Del mismo modo, es por ello que muchas máscaras presentan rasgos particulares como la lengua afuera y los ojos saltones, para denotar el gran esfuerzo físico al que estaban sometidos los cautivos. Asimismo, la exageración en la parte inferior de los labios, el tipo de pelo, las pestañas alargadas y el color de la piel, fijan los estereotipos que intentan anclar en la construcción de ese "otro", no nativo, no mestizo ni europeo.

Figura 6. Rey Moreno o Súper *Achachi*

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, mediados del siglo XX, procedente de La Paz.

Figura 7. Morenos



Fuente: Fotografía: José Luis Quintana. Carnaval de Oruro, 2017.

El Rey Moreno o Súper *Achachi* (Figura 6) representa un esclavo de linaje. Su máscara suele portar una corona y joyas incrustadas en diferentes partes. En la imagen que presentamos, se ven piedras preciosas en la lengua y perlas en la corona. Podemos observar que a lo largo del tiempo su máscara ha ido mutando, dado en la primera mitad del siglo XX era más similar a la de los morenos (Figura 7, moreno de la izquierda) y para mediados del mismo siglo ya nos encontramos con varios parecidos a la de Lucifer (Figura 2). En ella se puede apreciar la presencia de una especie de híbrido entre un lagarto y un dragón con dientes afilados. Encontramos aquí, nuevamente, una referencia intermedial (en cuanto al relato oral) e intertextual (en relación al contenido del mito) que remite a una identificación con las culturas y creencias precoloniales.

Lo mismo ocurre en relación a la consideración sobre que el origen de la morenada puede estar también posiblemente ligada a los autos sacramentales donde se representaba la lucha entre los moros y los cristianos (MUSEF, 2014:41). Aunque otros sostienen que deriva de una satirización por parte de los esclavos que, una vez libertos, se vestían la usanza de los españoles en la zona lacustre del lago Titicaca, que se fue popularizando y mutando hasta convertirse en una danza (Ballivián Salek, 2015:93). En la máscara del Rey moreno (Figura 6) podemos observar la presencia de peces que hacen alusión precisamente a dicha procedencia geográfica.

Más allá de la veracidad de una u otra teoría sobre el origen de esta danza, resulta sugestivo el hecho de que las máscaras y los trajes pueden servir como instrumentos para anclar sentidos y transmitir relatos sobre el pasado de un modo dinámico para responder a las vicisitudes del presente.

Figura 8. *Achachi*

Figura 9. Oso



Fuente: Fotografía: Antonio Albuquerque. Carnaval de Oruro, 2018.

Fuente: Fotografía: Mauricio Martínez. Peregrinación de la Colectividad Boliviana a la ciudad de Luján, Buenos Aires, 2017

Concluyendo con los personajes específicos de la morenada, nos encontramos con la máscara del *Achachi* (Figura 8), que representa a los viejos caporales, a quienes se denominaba “negreros”, que solían estar al mando sirviendo a los ricos hacendados. Por lo general, se trataba de un hombre blanco, a quien se lo identifica con el “viejo *achachila*” que coqueteaba con las hijas de los negros, pero también puede representar al comerciante que los intercambiaba. Este personaje presenta rasgos también estereotipados: nariz aguileña, arrugas pronunciadas, una larga barba gris y ojos claros. En su mano lleva un látigo con el que castigaba a los esclavos y en su traje se distinguen ornamentos con monedas, ostentando su jerarquía y poder adquisitivo, como así también su condición específica de comerciante de esclavos. La expresión del rostro es de aspecto marcadamente agresiva y se distingue notoriamente de la esforzada y sufrida expresión del resto de las personificaciones que intervienen en esta danza. Su imagen, por oposición, representa a los españoles, a aquellos blancos que cometieron abusos e infligieron sufrimiento (Sigl y Mendoza Salazar, 2012:291). La memoria de siglos es reactualizada, entonces, en forma de advertencia en el presente.

Uno de los personajes más llamativos que comparten la diablada y la morenada es el oso, que bien puede estar representado como un oso andino jukumari o como un oso polar. Sus rasgos, que se definen con orejas grandes, ojos saltones y la lengua afuera, guardan estrecha similitud con algunos ya descritos respecto a estas danzas. Esta figura alude a una especie oriunda del Norte Potosino, que avanzaba sobre los poblados produciendo destrozos ante la falta de agua en tiempos de sequía. Su presencia en las danzas, tiene que ver con una leyenda andina, según la cual un oso jukumari raptó a una joven, la llevó a su guarida, la alimentó y cuidó hasta que tuvieron un hijo. Podemos

notar así una referencia intermedial, en el hecho de que el personaje danzante suele, entre otras cosas, sacar a bailar a las jovencitas que se encuentran entre el público.

El relato concluye con la fuga de la mujer con su criatura. Y si bien la muchacha intentó criar al niño como un humano, los pelos que le crecían en el cuerpo y su fuerza descomunal delataban su naturaleza bestial. Entre los finales diversos de esta historia, en uno se narra que Jukumari se recluyó en la montaña esperando encontrar a una joven que necesitara protección. Otro, por ejemplo, acaba con la expulsión de su comunidad.

Una vez más, se ponen de manifiesto en torno a este personaje, común a dos expresiones dancísticas diferentes pero que participan del mismo contexto de las fiestas urbanas religiosas andinas, una serie de elementos intertextuales a partir de los que se entretajan la visión de la naturaleza, el relato mítico y la devoción religiosa en el marco de la danza como hibridación medial y que, a su vez, se constituyen en aporte para la configuración de las identidades también híbridas.

Figura 10. Guerrero



Fuente: Fotografía: Mauricio Martínez. Peregrinación de la Colectividad Boliviana a Luján, 2017

Figura 11. Aña



Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, principios del siglo XX. Procedencia: Santa Cruz

Las últimas máscaras que abordamos son utilizadas en la danza de los tobas. Estas conforman un variopinto conjunto y se distinguen por contener gran cantidad de plumas de colores. Aunque algunos ligan su procedencia a la danza de los Chunchos de Tarija, resulta más plausible establecer su origen en la ciudad de Oruro. Así, se trata más bien de una danza vinculada al carnaval, surgida en 1911, y que, si bien intenta representar a las distintas etnias del Chaco boliviano, en realidad, sus ropajes son similares a los de las versiones cinematográficas de los indios norteamericanos y no guardan ninguna relación con el modo de vestir de dichas etnias (Sigl y Mendoza Salazar, 2012:286). En un comienzo, los participantes pintaban sus caras, luego pasaron a utilizar caretas de alambre

tejido, para finalmente adoptar las máscaras actuales fabricadas en yeso, fibra de vidrio, plástico o resinas.

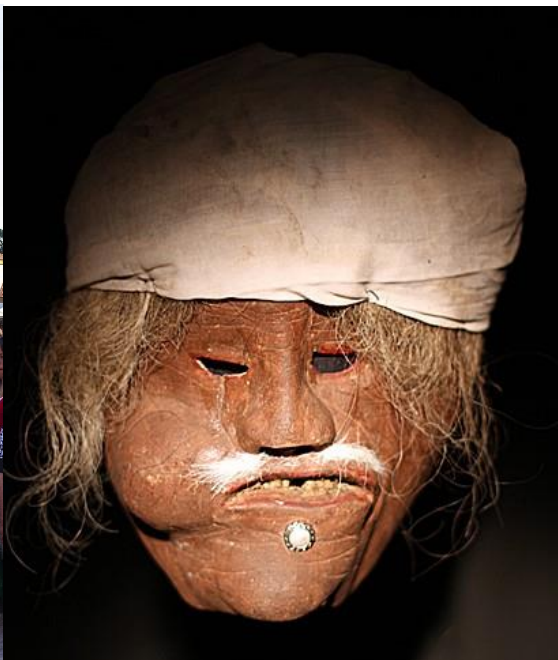
Al identificar los personajes que intervienen en esta danza (tobas, chunchus, brujos, ñas, izozogs, macheteros) nos topamos con una confluencia de múltiples referencias a etnias y elementos culturales que aluden a diferentes regiones, como la Amazonía, el Chaco y el Oriente boliviano, que se condensan, por ejemplo, en la forma de las máscaras, las plumas o las pieles de jaguares (hoy en día sintéticas) (ver Figuras 10 y 12). En este mosaico tan diverso que exhibe dicha danza podemos percibir alusiones y menciones a los cambas del Oriente y a los chipayas del norte del departamento de Oruro, a los jaguares guerreros izozog de Beni y Santa Cruz, junto a guerreros yukis y chimanes de esas mismas regiones, como así también a maticos, amborós, guarayos, movimas y toronomas, entre otros grupos, sin que su indumentaria o baile guarden mucha relación con los retratados (Sigl y Mendoza Salazar, 2012:291). Como señalamos para el caso de la diablada y la morenada, se impone aquí también la creatividad de los bailarines, inspirados en relatos y representaciones estereotípicas que cargan a esas regiones de Bolivia de un gran exotismo, en las que se entremezclan lo natural, lo salvaje, lo incivilizado. Pero también da cuenta de ese afán “integrador” de la diversidad étnica en una narrativa que apunta a brindar una cierta imagen de unidad nacional, aunque subordinada a un lugar de enunciación que jerarquiza, ordena y carga de significado al espacio y a los “otros” (devenidos en “nosotros) que lo habitan.

Figura 12. Brujo



Fuente: Fotografía: Mauricio Martínez.
Peregrinación de la Colectividad Boliviana a
Luján, 2017.

Figura 13. Aña Ndéchi Ndéchi



Fuente: Museo Nacional de Etnografía y
Folklore de La Paz, principios del siglo XXI.
Procedencia: Santa Cruz.

De este modo podemos encontrar en las máscaras de los guerreros (Figura 10), similitudes plásticas con las máscaras de los Añas (Figura 11) procedentes del Chaco boliviano, que se caracterizan por poseer una forma más geométrica, con una llamativa nariz, plumas en los costados, barba y bigotes. Estos personajes encarnan el espíritu de los antepasados (equiparados por los misioneros cristianos de la época colonial con el diablo) en la celebración sagrada guaraní del *Arete*, un “espacio umbral” o “tiempo y fuera de tiempo”, en la que “se encuentran las primeras humanidades ancestrales, los guerreros o *yumbae* y los comunarios actuales” (MUSEF, 2014: 17).

Asimismo, la figura de los brujos (Figura 12), que representan a los jefes que poseen una gran sabiduría y que encabezan a la tropa de guerreros, es muy similar en este caso a la del Aña Ndéchi Ndéchi (Figura 13), que representa a los antepasados y hace referencia a la nobleza y la dignidad (MUSEF, 2014: 31). Podemos apreciar que este personaje está representado por un anciano de cabellera blanca, como signo de sapiencia. Además, porta una especie de sombrero en el que lleva la cabeza de un cóndor. Precisamente, este animal sagrado en la cultura aymara y que representa el mundo de arriba, da cuenta nuevamente cómo estas relaciones intertextuales, esta desterritorialización y reterritorialización de los símbolos, son puestas al servicio de la construcción de un imaginario espacial e identitario.

Por último, resultan sumamente sugestivas los accesorios y ornamentos de los trajes de esta danza relativos al canibalismo. En estas imágenes podemos identificar referencias intertextuales que nos muestran el modo sumamente plástico y dinámico en que opera la memoria cultural, en la reactualización y reelaboración relatos históricos particulares mediante parámetros estéticos más vinculados a los medios de comunicación o al cine. Por un lado, Según Thierry Saignes, señala que ya el Virrey Francisco de Toledo buscaba justificar el combate y exterminio de los chiriguano, que habitaban la región oriental de la actual Bolivia, identificando al canibalismo, además del incesto y la ebriedad, como una de las características de su “salvajismo” (1986: 95).

Pero, tal vez, resulta mucho mayor la impronta los sucesos que envolvieron a la muerte del naturista Jules Crevaux y de sus acompañantes, mientras realizaban sus exploraciones en el Chaco boliviano en 1882, en la conformación del imaginario de lo salvaje en la danza de los tobas (Sigl y Mendoza Salazar, 2012: 287). Si bien la investigación en torno a las causas de su defunción no arrojó ninguna conclusión certera, aún pervive en la memoria el relato del único superviviente de la masacre, un joven boliviano de unos 15 años de edad, según el cual los viajeros europeos fueron asesinados y devorados por los indígenas llamados “tobas”. Antes de fallecer, este sobreviviente consignó lo siguiente en su diario: “A sus víctimas, los indios tobas les cortan en pedazos y cada guerrero se lleva un trozo como trofeo... Tallan a golpes los cráneos de sus enemigos muertos y beben en ellos ‘alaka’ -bebida fermentada que utilizan profusamente en las fiestas-. Las mujeres recogen del suelo las vértebras de los cadáveres que han sido decapados y se hacen cinturones cuyo ruido acompaña a sus cánticos y danzas” (Gutiérrez Garitano y Gutiérrez Fraile, 2020). Las calaveras que llevan los brujos (Figura 12), así como cinturones, collares u otros ornamentos con huesos, parecen guardar una sorprendente relación con dicho escrito.

3.2. La máscara como santuario móvil

La máscara, tal como hemos desarrollado hasta aquí, separa a su portador de los espectadores, pero a partir de un doble juego en el que dicho ocultamiento conlleva un desenmascaramiento a partir del cual ella se revela como un sujeto. Esto es posible en la medida que participa en un entramado material y simbólico que implica procesos de memoria, de intertextualidad e intermedialidad, de desterritorialización y reterritorialización.

La emergencia de este espacio sagrado móvil (Rosendahl, 1996:235) se sustenta en ese doble proceso. Por un lado, porque el cuerpo, ese punto cero del mundo (Foucault, 2008:40) está ahora separado, resguardado, ocultado del mundo. Nadie puede saber lo que ocurre dentro del espacio que delimita la máscara. Los gestos y otras marcas que denotan el sacrificio que muchos de estos bailarines realizan, por ejemplo, al danzar hasta la extenuación o no beber líquidos por grandes intervalos de tiempo, forman parte de esa experiencia íntima.

Pero el tiempo fijo, vacío, de la máscara, sujeto a su gesto inmutable, eterno, trasciende también a la muerte y, por lo tanto, a su portador. Aunque, paradójicamente, es el movimiento de quien la viste, con su carne frágil y perecedera, quien la dota de vida en el marco de la fiesta.

Por eso, por otro lado, dicha escisión hace posible la sacralización de ese espacio interior y apartado en la medida en que ese enmascaramiento, esta transmutación y trascendencia, supone una unidad con el personaje que representa la máscara y con la red de sentidos que la atraviesan y la convierten en un elemento central en la reactualización, recreación o resignificación de la cultura. Como señala Joseph Campbell, en el contexto del ritual o celebración, la máscara, el ser al que representa y su portador funcionan como una unidad debido a un desplazamiento del “punto de vista desde la lógica de la esfera secular normal, donde las cosas se entienden como diferentes las unas de las otras a una esfera teatral o de juego, donde se acepta por lo que se experimenta y la lógica es la de ‘hacer creer’, ‘como si’” (1991:42).

Pensar las celebraciones religiosas (o cualquier otro tipo de fiestas) en relación al juego, nos permite visualizar mejor esa suspensión temporal que provocan estos contextos, en tanto el “juego de creer” implica en cierto modo un retorno a la infancia en la cual el impulso a identificarse con algo diferente solo por el deleite que provoca el jugar transmuta el mundo en el cual, “después de todo, las cosas no son tan reales o permanentes, terribles, importantes o lógicas como parecen” (Campbell, 1991:50). La experiencia de lo sagrado, no resulta de una separación o delimitación entre un espacio-tiempo respectivamente sacro y profano, sino en la conformación de un medio para la experiencia. En este sentido, resulta útil la distinción conceptual que hace Michael Löwy en torno a cómo concibe Walter Benjamin a la experiencia: *Erfahrung* en tanto una “experiencia auténtica” que se funda “en la memoria de una tradición cultural e histórica” (2005: 29); diferente a la *Erlebnis*, entendida como “vivencia inmediata” (2005: 29-30). Por eso, la separación entre un espacio sagrado y profano, y de sus correlativas experiencias, resultarían más cercanas a la vivencia (*Erlebnis*) de un espacio fragmentado acorde a un sujeto más cercano a la concepción kantiana. Sin embargo, para Benjamin, el “sujeto” de la experiencia “no puede ser nunca el sujeto individual, al que sólo le queda vivenciar,

en todo caso, el mundo, pero que no puede hacer de él una experiencia si no cuenta con los elementos de una cierta tradición que dote su vivencia de sentido y la inscriba en un marco comunitario que la excede a la vez que hace posible su elaboración” (Staroselsky, 2015:4).

La máscara como santuario móvil se erige así, como un lugar en ese espacio heterotópico/heterocrónico (Foucault, 1999:22) que es la fiesta, en el que se desarrolla la experiencia de lo sagrado. Allí se entrelazan los mitos, andinos y católicos, presentes en ladiablada; la memoria de la trata de esclavos, de sus sufrimientos y de su pervivencia, en la morenada, o el exotismo y la magia de los grupos indígenas del Chaco y el Oriente boliviano representados de modo estereotípico en la danza de los tobas. Se entremezclan también el mundo divino, el humano y la naturaleza; el imaginario del territorio boliviano con su diversidad tan latente y, a su vez, armoniosamente integrado; la convivencia pacífica entre clases y géneros, entre blancos, mestizos, negros e indios; la devoción religiosa y el goce festivo terrenal, entre muchos elementos más. Pero no se trata de un equilibrio idílico, sino de ciertas estabilidades, provisionarias, aunque se muestren como añejas y durareras, que resultan de procesos continuos de negociación no exentos de disputas que, como señala Bhabha, siempre hacen de la cultura un producto híbrido.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos explorado las múltiples facetas de las máscaras en el contexto de las festividades bolivianas. Nos hemos focalizado en los modos en que estos elementos intermediales recobran vida, de la mano de múltiples relatos y prácticas corporales que giran en torno a ellos, al irrumpir en el escenario móvil de estas celebraciones entrelazando tiempos heterocrónicos y espacios heterotópicos. En ese marco, máscaras se constituyen en elementos intermediales e intertextuales que condensan en sí mismas diferentes momentos históricos, mitos, creencias y rasgos identitarios, que remiten tanto a relatos de la historia oral como a construcciones modernas que aluden a prácticas rituales que pertenecen a regiones determinadas de Bolivia.

Esforzándonos por construir una perspectiva que no resulte lineal, purista ni esencialista frente a la complejidad de este fenómeno, pudimos observar que dichos contextos festivos se erigen como un entramado híbrido y dinámico, en el cual los diferentes rasgos culturales y adscripciones identitarias que le dan forma están en permanente estado de transformación y resignificación. Pero en los hilos de esa urdimbre se revelan, asimismo, tanto aspectos culturales específicos que dejan entrever resistencias al embate colonizador, como así también su triunfo, siempre parcial pero no por ello carente de fuerza, que se reactualiza en nuevas tendencias colonizantes.

En su función de geosímbolo, la máscara opera como uno de los soportes que manifiestan la hibridez cultural en los procesos creativos y dinámicos de la construcción de la memoria, donde precisamente las espacialidades exceden a la caracterización unívoca material por la imbricación de espacios-tiempos transversales respecto de las dimensiones local, regional, nacional y global, como así también lo urbano y lo rural, que implican la desterritorialización y reterritorialización de prácticas, símbolos y creencias. Pero también, en la transformación material de las máscaras a lo largo del tiempo encontramos, la hibridación de símbolos identitarios, que expresan las formas permeables y porosas

en la construcción de las identidades, que se produce de manera no dialéctica ni libre de conflictos y contradicciones, sino mediante este proceso dinámico y continuo de resignificación que constantemente es negociado.

La máscara se nos presenta también como un elemento sacralizante, que inviste a quien la porta de una única expresión ocultando debajo de sí misma las formas expresivas del rostro, como el cansancio o cualquier tipo de emociones que puedan surgir de esta corporalidad y de su sacrificio. De este modo, en un juego doble de ocultamiento y desocultamiento, ese cuerpo-territorio se convierte en imagen y la máscara en sujeto. Es así como separa al bailarín del espectador y lo resguarda de las miradas exteriores, transformando ese punto cero del mundo en un recinto sagrado, haciendo de ese espacio un santuario móvil.

El gesto eterno de la máscara trasciende a la muerte, como a su portador, pero al mismo tiempo necesita de su cuerpo finito, con su carne frágil y perecedera para transmutar en sujeto. Y es en dicha escisión, precisamente, donde el juego entre la finitud humana y la eternidad que se perciben en la inmutabilidad de la máscara y el compartir el mismo cuerpo, posibilitan la sacralización del espacio interior y la eternización del sujeto en el acto de devenir en un personaje que trasciende el tiempo humano. Así, esa heterocronía, que tiene lugar en la suspensión de dicha temporalidad y que se vincula a la experiencia de lo sacro, no resulta de la separación entre lo sagrado y lo profano, sino que toma entidad de experiencia justamente en la interacción que resulta del actuar del portador junto con otros sujetos que también le dan sentido a dicho acto. Por tanto, podemos decir que la máscara deviene igualmente en heterotopía que sacraliza el cuerpo de quien la porta.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (comp.), *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Assmann, J. (2008). *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Barcelona: Paidós.
- Ballivián Salek, P. (2015). *Bolivia en movimiento. Danzas de los nueve departamentos*. La Paz: Ministerio de Culturas y Turismo.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, H. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bonnemaison, J. (2004). *La géographie culturelle*. París: Éditions du CTHS.
- Cajías de la Vega, F. (2011). Ángeles y diablos en el carnaval de Oruro. En VV. AA., *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco* (pp.249-258). Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Campbell, J. (1991). *Las máscaras de Dios. Mitologías primitivas*. Madrid: Alianza
- Foucault, M. (1999). Espacios otros. *Versión. Estudios de comunicación y política*, 9, 15-26.
- Foucault, M. (2008). Topologías. *Fractal*, 48 (12), 39-40.

- García, J. (2008). *Cuerpos escritos. El cuerpo referente, fuente y escritura*. En L. GlocerFiorini (comp.), *El cuerpo: lenguajes y silencios*. Buenos Aires: Lugar-APA.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Guido, R. (2016). *Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario en la Danza*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Gutiérrez Garitano, M. y Gutiérrez Fraile, M. (2020). *El viajero de los pies descalzos*. Madrid: Sociedad Geográfica Española. https://sge.org/actualidad/noticias/mundo-sge/explorandodesdecasa/el-viajero-pies-descalzos/#_ftnref4
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Lara Barrientos, M. y Córdova, X. (2011). *Fiesta urbana en los Andes. Experiencias y discursos en el Carnaval de Oruro*. Oruro: Latinas Ediciones.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lévi-Strauss, C. (1984). *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI
- Lindón, A. (2017). La ciudad movimiento: cotidianidades, afectividades corporizadas y redes topológicas. *In Mediaciones de la Comunicación*, 12(1), 107-126.
- Löwy, M. (2005) *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE.
- Massey, D. (1999). Imaginar la globalización: las geometrías del poder del tiempo-espacio. En A. Albert y N. Berroch, *Doreen Massey. Un sentido global del lugar* (pp. 130-155). Barcelona: Icaria.
- Matoso, E. (2008). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) (2014). *Máscaras. Los diversos rostros del alma*. La Paz: MUSEF
- Ortiz, R. (2005). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Raich, R. M, Torras, J. y Figueras, M. (1996). Estudio de la imagen corporal y su relación con el deporte en una muestra de estudiantes universitarios". *Análisis y Modificación de Conducta*, 85, 604-624.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Rosendahl, Z. (1996). O espaço, o sagrado e o profano. En *Espaço e Religião: uma Abordagem Geográfica* (pp.231-247). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Rutherford, J. (1990). The Third Space: Interview with Homi Bhabha. En Jonathan Rutherford (ed), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 207-221). Londres: Lawrence and Wishart.
- Saignes, T. (1986). Chiriguano, jesuitas y franciscanos: genealogía de visión misionera. En *Yachay*, 3 (6), 87-113.
- Sigl, E. y Mendoza Salazar, D. (2012). *No se baila así no más. Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. Murillo: Mendoza Salazar.
- Schilder, P. (1977). *The image and appearance of the human body*. New York: International Universities Press.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.

Staroselsky, T. (2015). Consideraciones en torno al concepto de experiencia en Walter Benjamin. X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada. En *Memoria Académica*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7648/ev.7648.pdf

Toro, A. (2005). Pasajes-heterotopías-transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. En B. Mertz-Baumgartner y E. Pfeiffer (Eds.), *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación* (pp. 19-28). Frankfurt am Main: Vervuert.

Toro, A. (2007). Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad. *Comunicación*, 5, 65-23.

Toro, A. (2014). Transmedialidad y transculturalidad. Un modelo. En B. Baczyńska y M. Krupa (Eds.), *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos* (pp. 14-33). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Vargas Luza, J. (2011). *La Diablada del Carnaval de Oruro*. La Paz: Plural.



Esta obra se encuentra bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0. Internacional. Reconocimiento - Permite copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando reconozca y cite al autor original. No Comercial – Esta obra no puede ser utilizada con fines comerciales, a menos que se obtenga el permiso.