Gazeta de Antropología
GAZETA DE ANTROPOLOGíA

Número 41 (2), julio-diciembre, 2025 - Artículo 01 Handle: https://hdl.handle.net/10481/109210

Las máscaras tradicionales como símbolos culturales

Traditional masks as cultural symbols

Ferdinando Mirizzi

Recibido: 25/09/2025 · Aceptado: 15/10/2025 · Publicado: 22/12/2025

Resumen
En la base de los carnavales contemporáneos, que a menudo parecen remitir a tradiciones históricas propias —o supuestamente históricas— con orígenes aparentemente lejanos en el tiempo, especialmente en las zonas del interior del continente europeo, hay un proceso de reaprendizaje y reelaboración de las mismas. Este proceso permite recuperar máscaras del mundo campesino y pastoril preindustrial, consideradas esencialmente anacrónicas, que se cargan con nuevos significados y se utilizan como herramientas de comunicación en función de las necesidades actuales de las comunidades locales activas en la escena global. De este modo, las máscaras se convierten en símbolos culturales y expresiones patrimoniales de historias compartidas a nivel comunitario, que se exhiben hacia el exterior con pretensiones de autenticidad y exclusividad. Trataremos este tema a partir de estudios de caso referidos especialmente al sur de Italia.

Abstract
At the basis of contemporary Carnivals that often seem to recall historical traditions, or presumed to be such, and with origins apparently distant in time, especially in the inland areas of the European continent, there is always a process of re-learning of the traditions themselves, with the possibility of recovering masks belonging to the pre-industrial peasant and pastoral world, thus substantially out of date, which are loaded with new meanings and used on the level of communication in function of the current needs of local communities active on the global scene. Masks thus become cultural symbols and heritage expressions of community-shared stories that are exhibited externally with claims to authenticity and exclusivity. This will be discussed with reference to case studies referring to the southern area of Italy.

Palabras clave
carnavales ? máscaras ? tradiciones ? símbolos culturales ? Italia meridional

Keywords
carnivals ? masks ? traditions ? cultural symbols ? Southern Italy

En las últimas décadas, después de que hacia el final del siglo XX el advenimiento de la cultura de masas parecía haber puesto definitivamente fin a los costumbres, a las creencias y a las prácticas cotidianas que habían caracterizado durante mucho tiempo el mundo agro-pastoril, se ha asistido a una evidente “revitalización de las formas rituales en Europa” (Segalen 2002: 29). Esto se debe a un fuerte resurgimiento del interés y la participación, a nivel local y comunitario y no solo, hacia eventos ceremoniales y festivos como los relacionados con la celebración del carnaval. Este fenómeno se produce en contextos tanto rurales como urbanos y en formas casi siempre organizadas, estructuradas y

normalizadas, frente a un mayor grado de improvisación que las caracterizaba en el pasado.

Esto habría ocurrido principalmente por a los procesos que han llevado al resurgimiento y reafirmación de las identidades locales. Estas también están en relación con los desplazamientos temporales provocados por un turismo creciente, caracterizado por una búsqueda de autenticidad y una atracción hacia formas de conocimiento y experiencia vinculadas a contextos socioculturales de signo arcaico o, simplemente, de tipo tradicional y, por lo tanto, variadamente orientadas hacia la nostalgia y lo primitivo. La dimensión del rito y de la fiesta, el descubrimiento de los alimentos y de las actividades productivas y artesanales practicadas sobre la base de una esencial continuidad con el pasado se desean en ese turismo que busca lo diferencial.

Esta necesidad de experimentar la diversidad y lo presuntamente auténtico ha encontrado, en general, respuesta en la elaboración de estrategias políticas dirigidas localmente a la búsqueda, a la recuperación y al reagrupamiento de los patrimonios culturales tradicionales. En consecuencia se utilizan como recursos aptos en función de procesos de arraigo y auto-representación, por un lado, y, por otro, de proyectos de desarrollo basados en el sentido de pertenencia y la valorización de todo lo que parece específico y exclusivo del propio contexto de vida.

En este marco se impone como tema central la relación entre prácticas de conservación, remodelación del patrimonio local y recuperación de la memoria. Y en esta dirección lo primero que queremos decir es que, con referencia al carnaval y las máscaras, la que llamamos tradición pone a disposición de las comunidades locales una variedad de elementos desordenados, incluso en muchos casos caóticos, que son asumidos como símbolos de una reinventada conciencia comunitaria, una especie de mundo alternativo al de la cotidianidad del trabajo y de la economía, frente a los difundidos procesos globalizados.

Parece casi superfluo decir que los carnavales actuales se muevan fuera del horizonte mítico-ritual que caracterizaba los mismos carnavales en épocas pasadas. Se podría decir que son carnavales sin Cuaresma, no tanto en el sentido de que muchos de ellos no tengan rasgos arcaicos o arcaizantes, que en cambio tienenmuchos, o pretenden tenerlos, sino sobre todo, porque ya no representan sistemas holísticos de valores y comportamientos destinados a la inversión del status quocotidiano y reforzado en sus peculiaridades por las prohibiciones impuestas con la llegada del Miércoles de Ceniza; y, además, resultan generalmente carentes de intenciones ritualísticas en favor de la dimensión festiva. Esta está marcada por diversión y socialidad, y desde una perspectiva en la que prevalece la participación en una puesta en escena funcional frente a la representación de una historia y una identidad locales.

Desde este punto de vista, que acentúa el carácter escénico, teatral y lúdico predominante de los carnavales actuales, las máscaras asumen el significado y el valor de símbolos culturales, útiles para la redefinición de las identidades locales y territoriales y utilizables en función sustancialmente evocativa. Ellas, junto con otros elementos del período carnavalesco, han llegado al mundo contemporáneo en forma desagregada, como fragmentos de una memoria que se tiende a recomponer en una narración coherente, la cual a menudo no encuentra ningún reflejo con los correspondientes carnavales vividos en el pasado. La tendencia hoy predominante a estructurar el evento carnavalesco en fases, desfiles, acciones predefinidas responde a la necesidad de exhibir a las miradas externas una secuencia ordenada de cuadros, personajes y situaciones dotados de sentido para los organizadores y los actores de la fiesta y, de todos modos, cargados de significados simbólicos perceptibles también por los espectadores.

En general, por todas partes hoy se perciben, en la definición de la estructura de los carnavales locales, operaciones de construcción de repertorios de las máscaras. Estas son tomadas de la memoria y de los relatos de los ancianos, pero también de la literatura local y de los estudios de historiadores y antropólogos. Las máscaras se someten a procesos de tipificación y se insertan en cortejos y secuencias escénico-dramáticas preordenadas. Adquieren así significados nuevos respecto a los que estaban revestidos en los contextos temporales y sociales evocados y casi nunca precisados cronológicamente. Y, a menudo, estos repertorios terminan comprendiendo también figuras y elementos pertenecientes a

tradiciones revisadas y actuantes en el pasado en otros ciclos ceremoniales y rituales.

Lo que llama la atención en muchos de los carnavales contemporáneos en el área mediterránea es la tendencia a estar en la actualidad recurriendo a lo inactual, llegando a lo arcaico y revitalizándolo en el plano de la comunicación, haciéndolo objeto de un discurso de y sobre la contemporaneidad. En definitiva, cuanto más se sustanciael carnaval de elementos arcaicos y no actuales, mayor es la expresión de la contemporaneidad. Esta paradoja es un reflejo de unas necesidades de participación y de diálogo, de valorización de los recursos, de las experiencias y de los saberes locales, de la imaginación de vidas posibles recurriendo a su propia historia y asu tradición cultural, de encuentro con otros sujetos y otros grupos en los que sea posible encontrar el mismo tipo de imaginario.

En las sociedades tradicionales, el carnaval se caracterizaba esencialmente por el disfraz de un grupo más o menos amplio de personas que, adoptando actitudes transgresoras o simplemente inusuales respecto a la cotidianidad, se presentaban como “otras entidades” dentro de las comunidades de pertenencia y, como tales, transmitían inquietud y miedo, además de parecer extrañas y, a veces, cómicas y grotescas.

En la tradición italiana meridional, que remite a una sociedad de tipo agropastoril, las máscaras siempre tienen una estrecha referencia a la realidad social y laboral y al imaginario local. Aunque en esa dimensión de inversión que, junto a los comportamientos otros, representa uno de los principales rasgos distintivos del carnaval: la alteridad de las máscaras radica sobre todo en la irreconocibilidad de los individuos, en el uso de prendas de vestir cotidianas, pero que se usan en una dimensión diferente y desconcertante respecto al uso común; también en la adopción de rasgos y actitudes referidos a personas que comúnmente se hallan fuera del contexto de pertenencia o marginadas del mismo; y, además, en la interpretación de animales, figuras míticas, muertos y fantasmas, que también pueden inducir sensaciones de miedo y producir violencia.

Todas estas presencias en los carnavales tradicionales no están en absoluto en contradicción con la visión escatológica del cristianismo, que admite en el curso regulado del tiempo litúrgico la incursión de lo diabólico en fechas recurrentes, su temporal predominancia y su derrota, sancionada por la llegada de la Cuaresma con toda la fuerza de su carácter expiatorio. La máscara, por lo tanto, se presta bien a la representación de la intrusión de lo demoníaco y del retorno incontrolado de los muertos al mundo de los vivos. El carnaval es funcional para el desorden institucional y social temporal porque está destinado a cesar con la expulsión de las máscaras, el fin del mundo al revés y la restauración del curso normal ordinario de la vida. Esto también significa que en los carnavales tradicionales las máscaras eran el símbolo de la necesidad de relegar la alteridad y lo negativo en un espacio ritual y temporal, donde fuera posible exorcizar el miedo provocado por formas de alteridad amenazantes para la integridad social e individual.

Dicho esto, las máscaras y las expresiones carnavalescas extraídas de las tradiciones locales no deben entenderse hoy como formas históricas perpetuadas en el tiempo, sino que pertenecen más bien a la categoría de los símbolos: quienes las usan saben bien, como ha señalado Ambrogio Artoni (2006: 47), que no “encarnan inquietantes revenants (…) propician el retorno de la primavera (…) se reconectan con ese illud tempusdispensador de fecundidad y fertilidad que la antigua práctica festiva ritualmente evocaba”. Sin embargo, confieren a sí mismos en el momento del disfraz una especie de sacralidad, que no depende de las intenciones o creencias, sino de la convicción de ejercer un papel significativo. Este se destina a la representación de su propia tradición cultural en relación con el mundo exterior más amplio con el que se está diariamente, directamente o indirectamente, en relación. Esto se favore por el hecho de que sus acciones, a pesar del sensible cambio de los marcos sociales y simbólicos de referencia, continúan apoyándose, en la dinámica carnavalesca, en prácticas performativas basadas en la risa, la ebriedad, el comensalismo colectivo de comida y bebida, y la explosión, en general, de energías vitales. De este modo, más allá de la pérdida de cualquier significado ritual, la máscara permite al individuo, por así decirlo, “desenmascararse”, es decir, “liberarse” de su propia subjetividad y de sus condicionamientos para convertirse en partícipe de una experiencia “compartida, indiferenciada y apodíctica”: la de “sentirse

parte viva e integrante de una totalidad que lo excede como sujeto, individuo, persona" (Artoni 2006: 47).

Sobre la base de los procesos contemporáneos de construcción de la tradición llevados a cabo de diversas maneras, en casi todos los carnavales objeto de nuestra observación e investigación en los últimos años en el sur de Italia, y en particular en Basilicata (Mirizzi 2015, 2021 y 2023), las máscaras casi nunca son exclusivas de un lugar. Estas se convierten en un patrimonio comunitario, sobre todo por las conexiones identificadas con los contextos de vida local y por su combinación y entrelazamiento en una narración que se transforma, gracias a la patrimonialización realizada, coherente y completa en virtud de una dirección que confiere a los eventos carnavalescos espectacularidad y teatralidad.

Este mecanismo es, por ejemplo, claramente observable en Montescaglioso, un pueblo a poca distancia de la capital Matera, cuyo carnaval se presenta actualmente entre los más vivos y participativos en el marco expresivo de la dimensión carnavalesca en la Basilicata contemporánea. Se trata de un carnaval definido por situaciones performativas en las que los personajes disfrazados se presentan a los espectadores destinatarios de la acción escénica en el acto de "re-citar" una condición simbólica considerada verdadera con referencia a una época ya lejana, que sin embargo obtiene su credibilidad de memorias evocadas, experiencias narradas, creencias compartidas (Mirizzi 2012: 117-123) (1) (https://gazeta-antropologia.es/#edn1). De este modo, hoy en Montescaglioso, como en muchas otras localidades, se construye la propia identidad y la propia diferencia tomando del pasado los elementos útiles para la representación de una tradición que, en el paso de una generación a otra y en su apariencia arcaica y fascinante, confiere calidad, credibilidad y autoridad a su actual condición cultural.

Esto es posible porque las culturas usan y reutilizan los símbolos puestos a disposición por la tradición y transmitidos de generación en generación, recontextualizándolos y refuncionalizándolos según las necesidades de los individuos en su vida presente (fotografía 1). En esta perspectiva se pueden considerar en su plena vitalidad y actualidad los elementos constitutivos de los carnavales tradicionales en la contemporaneidad, como por ejemplo ocurre cada año en San Mauro Forte, siempre en la provincia de Matera —donde desde la noche del 15 hasta el amanecer del 17 de enero, grupos de personas recorren las calles provistos de cencerros y otros instrumentos sonoros produciendo ruidos ensordecedores (Scaldaferri 2005)—, destacando ante todo cómo "cada generación recorta la historia del evento a partir de la memoria biográfica" (Marano 2010: 185). Y, probablemente, precisamente por esto en San Mauro Forte los protagonistas actuales no logran comprender las profundas transformaciones que ha sufrido con el tiempo el evento carnavalesco, cuyos rasgos originarios podrían quizás captarse en la monografía de un historiador local escrita en 1963 pero publicada mucho más tarde (Latronico 2012). En este texto se encuentra una descripción que puede relacionarse evocativa y funcionalmente con las formas de charivarique, surgidas probablemente en la época medieval, han encontrado una amplia difusión en la Europa moderna (Le Goff y Schmitt 1981). Eligen los cencerros de entre un variado conjunto de objetos destinados a producir ruido estruendosamente y desordenadamente utilizados en el pasado, como símbolos locales y como instrumentos sonoros para dar origen a una especie de "caos ordenado" en un desfile regular y monótonamente cadenciado. Así hoy, el ceremonial de los cencerros se presenta desde la publicidad contemporánea y se ofrecido sobre todo al mercado del llamado turismo alternativo como un rito relacionado con la trashumancia. Se trata de un rito vinculado, como señalado acertadamente por Marano, a la evocación de "épocas muy lejanas y misteriosas tradiciones provenientes del tiempo del mito en el que hombres y naturaleza convivían armoniosamente" (Marano 2010: 192).

Fotografía 1. Montescaglioso 2013. Máscara de huso. Autora: Ciriaca Coretti.

Lo dicho parecería demostrar cómo los carnavales locales son reelaboraciones continuas de modelos difundidos a gran escala, que terminan produciendo con el tiempo múltiples variantes dentro de una trama narrativa compleja. Por lo demás, nos parece ya claro cómo el carnaval es un evento en muchos casos relevante para la construcción y definición de las culturas locales. Estas, sin embargo, remiten siempre a elementos de naturaleza universal que responden a las mismas funciones en la especificidad de las diferentes declinaciones contextuales. Así mismo, se prestan a ser continuamente reconfiguradas en las modalidades de ejecución y en los significados para satisfacer las necesidades contemporáneas de los protagonistas de los ceremoniales.

En este marco y en la dimensión de lo contemporáneo, carnavales y máscaras como los de San Mauro Forte o los de la cercana Tricarico, a pesar de ser evidentes las analogías con otras manifestaciones carnavalescas en el área mediterránea y, más allá de la interpretación que hoy se hace de ellos como una representación del fenómeno trashumante (2) (https://gazeta-antropologia.es/#edn2), han ido progresivamente transformándose en patrimonios culturales. Así han contribuido a la definición de las respectivas identidades locales y a su exhibición en función de una oferta turística basada en el consumo de recursos culturales y naturales armoniosamente conectados. Tal es así que han llegado hasta el punto de ser considerados dignos de interés en las políticas de desarrollo para un área interna como la constituida por la Alta y Media Colina Materana. Y, de hecho, se puede decir que tales políticas de desarrollo incentivan su crecimiento.

Esto ocurre también sobre la base de una creatividad cultural como capacidad de innovar modelos preexistentes y puestos a disposición por la historia y la tradición. Esta es una capacidad que es portadora de experiencias y de provocaciones que pueden dar un impulso a la confianza en sí mismos y producir mejoras en la calidad de vida en el plano individual y colectivo. Un ejemplo de tal creatividad proviene actualmente de Aliano, el pueblo donde Carlo Levi permaneció en confinamiento entre 1935 y 1936. A este último se debe la primera descripción notable del carnaval vivido en ese pequeño centro de la Lucania interna:

“Llegó el carnaval, inesperado y anacrónico. En Gagliano no había fiestas ni juegos al respecto, por lo que yo me había olvidado de su existencia. Lo recordé un día, cuando, mientras paseaba por la calle principal, más allá de la plaza, vi desembocar por el fondo y subir corriendo a tres fantasmas vestidos de blanco. Venían a grandes saltos y chillaban como animales enfurecidos, exaltándose con sus propios gritos. Eran las máscaras campesinas. Eran todas blancas: en la cabeza llevaban gorros de punto o medias blancas que colgaban de un lado, y penachos blancos; la cara estaba enharinada; iban vestidos con camisas blancas y también los zapatos estaban cubiertos de blanco. En la mano llavaban pellejos de oveja, secos y enrollados como bastones, y los blandían amenazantes y con ellos golpeaban en la espalda y en la cabeza a todos los que no se apartaban a tiempo. Parecían demonios desatados, llenos de entusiasmo feroz en aquel único momento de locura e impunidad, tanto más disparatado e imprevisible en aquella atmósfera recatada. Recordé de la Noche de San Juan en Roma, cuando los jóvenes van por ahí golpeando con grandes cabezas de ajo, pero esa es una noche de felicidad colectiva y fálica, de jolgorio delante de las enormes fuentes de caracoles, con las hogueras, los cantos, los bailes y los amores en la benigna tibieza del cielo estival. En cambio, los golpeadores de Gagliano estaban solos, y solitarios en su esforzada y triste locura; compensaban las privaciones y la esclavitud con un simulacro de libertad, cargado de exceso y ferocidad verdadera. Los tres fantasmas blancos golpeaban sin misericordia a quien quedara a tiro, sin distinción, ya que por una vez todo era lícito, entre señores y campesinos, y ocupaban toda la calle con saltos oblicuos, presa de la furia, gritando como posesos, sacudiendo con los saltos las sus blancas plumas, como unos amokincruentos o bailarines de una sagrada danza del terror. Tan veloces como habían aparecido desaparicieron por arriba, detrás de la iglesia”.

Y así Levi (1945: 221-222) continuaba, contando que unos días después, casi inspirado por el espíritu del lugar, habría confeccionado unas máscaras de papel blanco para algunos niños que se habían acercado a él:

“Entonces también los niños empezaron a pasearse con la cara embadurnada de negro y bigotes pintados con corchos quemados. Un día aparecieron por mi casa, así emperifollados, unos veinte y, cuando dije que sería fácil disfrazarse con máscaras de verdad, me pidieron que las hiciera. Me puse manos a la obra y, con cilindros de papel blanco provistos de agujeros para los ojos, hice una máscara para cada uno de ellos, bastante mayor que la cara, que quedaba totalmente cubierta. No sé por qué, pero tal vez por el recuerdo de las fúnebres máscaras campesina, o impulsado, sin querer, por el genio del lugar, las hice todas iguales, pintadas de blanco y negro, y todas eran caras de muerto, con las cavidades negras de las órbitas de los ojos y de la nariz y los dientes sin labios”.

Es evidente cómo aquí encontraba correspondencia, en el plano literario, la clásica interpretación de las máscaras como divinidades subterráneas o almas de los muertos que regresan a la tierra con motivo del carnaval, causando desorden y produciendo miedo entre los vivos (Toschi 1955). Tales máscaras “diabólicas”, así como Levi las había descrito, que tenían en sí “algo profundo, terrenal, terrible, poderoso”, fueron objeto de observación muchos años más tarde por parte de Enzo Spera, quien en 1982 se había trasladado a Aliano, “como peregrino en los recorridos de los carnavales lucanos y pulleses”, impulsado también por las sugestiones ejercidas sobre él por la lectura de las páginas de Cristo si è fermato a Eboli. Sin embargo, no logró en esa ocasión ver “las máscaras de los fantasmas blancos y de la muerte descritas por Levi”, ni obtener posteriormente confirmación de sus informantes locales (Spera 2015: 57-58). Observó a chicos que llevaban máscaras de plástico sobre pasamontañas, testimoniando la pervasividad incluso en ese pequeño centro de los efectos de la cultura de masas. Y, sin embargo, tambiéb encontró la presencia de varios grupos de chicos enmascarados que llevaban en el rostro “unas particulares máscaras de papel maché, realizadas con una técnica evidentemente burda y aproximativa, pero ciertamente eficaz y de seguro efecto”, dotadas de cuernos, mentones y narices prominentes, caracterizadas por colores vivos y, por lo tanto, representando “rostros monstruosos y cornudos, vagamente e igualmente humanos y bestiales a la vez” (Spera 1982: 73-74) (fotografía 2). En la cabeza, los chicos llevaban “voluminosos y pesados sombreros cónicos, con la punta adornada con plumas de gallo

y flores falsas (…) completamente y abundantemente cubiertos de cintas y tiras de papel multicolores", como el estudioso recuerda en un texto en el que ha vuelto recientemente a reflexionar sobre la investigación realizada en los meses de enero y febrero de 1982 (Spera 2015: 61).

Fotografía 2. Aliano 2013. Las máscaras con cuernos. Autora: Ciriaca Coretti.

Los sombreros cónicos y las máscaras de papel maché, que un joven informante refería a Spera como propias de la tradición local, ya que la que él poseía, por ejemplo, había pertenecido a su padre y, antes aún, a su abuelo, eran llevadas por algunos chicos –no por todos– que vestían "calzoncillos blancos de lana y camisetas interiores, también de lana blanca" (Spera 1982: 79). Y llevaban consigo algunos recipientes de plástico que contenían harina y ceniza para rociar sobre aquellos que se encontraban a su alcance, otros llevaban especies de garrotes hechos enrollando en espiral o una zoca peligna, hecha de pelos de animales o una cuerda normal. El vestuario, por lo tanto, y los comportamientos tendencialmente agresivos de esas "máscaras cornudas", como Spera las denominaba en su ensayo de 1982, parecían evocar la Muerte, así como, a pesar de su diversidad, "los tres fantasmas blancos" de Carlo Levi, en una dimensión de continuidad solo aparente y, en realidad, en un contexto sociocultural completamente cambiado, como se evidenciaba claramente en la etnografía de Spera, en la que la dimensión lúdica aparecía completamente preeminente (Spera 2015: 58).

Esas máscaras cornudas se han convertido posteriormente, también, si no sobre todo, gracias a los escritos de Levi y Spera, en símbolo del carnaval de Aliano y, más en general, de la historia y la cultura locales. Por lo tanto, han sido objeto de una política de patrimonializaciónconsciente a la que actualmente está dando una contribución significativa Nicola Toce, un artista local que desde hace varios años ha vuelto a fabricar las máscaras de papel maché según técnicas transmitidas en Aliano de generación en generación, las cuales prevén el uso de un molde de arcilla sobre el que se imprimen los rasgos que se desean dar al rostro monstruoso, que luego se llena de papel maché y yeso. La máscara se completa con un proceso final de pulido y pintura (Uccella 2009).

La obra de Toce (Uccella 2015), que se sitúa en un plano en el que el respeto de los módulos de la tradición se conjuga con su intencional reinterpretación e invención artística, es un testimonio de la

asunción de las máscaras locales como símbolo de identidad de la comunidad de Aliano en la contemporaneidad (fotografías 3 y 4). Esta obra artística constituye el signo de las transformaciones que el carnaval ha conocido en el devenir histórico y en el cambio del contexto económico y sociocultural de referencia. Eso confirma lo que se decía sobre la referencia al pasado y a una dimensión presuntamente arcaica para construir una forma específica de vivir la contemporaneidad. A través del recurso a una particular forma de creatividad cultural y, por lo tanto, a la introyección de modelos culturales provenientes de la tradición, se da vida a producciones y estilos nuevos y, a veces, completamente imprevistos por la codificación de la cultura local.

Fotografía 3. Máscara de Nicola Toce 2017. Villanell. Autor: Massimo Lovisco.
Fotografía 4. Máscara de Nicola Toce 2023. Enotria. Autor: Massimo Lovisco.

En esta perspectiva se pueden entender las reuniones de enmascarados que las ciudades lucanas del carnaval, agrupadas en red asociándose a la FECC (Federación Europea de Ciudades del Carnaval), organizan desde hace algunos años, dando origen a una narración colectiva en la que cada una de ellas se presenta con una configuración específica de su carnaval. Cada cual tiende a una verdadera y propia tipificación compositiva y escenográfica en un único hecho coherente por los que difunden la tradición regional de las máscaras que han sido definidas en este contexto de los desfiles como “antropológicas y antropomorfas” (3). (https://gazeta-antropologia.es/#edn3)

En resumen, lo que a nuestro parecer en particular destaca en muchos de los carnavales contemporáneos que se remiten a la tradición, entre aquellos a los que se ha hecho referencia aquí de Basilicata, pero no solo, es la tendencia a estar en la actualidad recurriendo a lo inactual; es decir, accediendo a lo arcaico que se revitaliza en el plano de la comunicación, para hacerlo objeto de un discurso de y sobre la contemporaneidad. En definitiva, el carnaval cuanto más se sustancia de elementos arcaicos e inactuales, más es expresión de la contemporaneidad y refleja sus necesidades de participación y diálogo, de valorización de los recursos, de las experiencias y de los saberes locales, de imaginación de vidas posibles accediendo a su propia historia y a su propia tradición cultural, de encuentro con otros sujetos y otros grupos en los que se pueda encontrar el mismo tipo de imaginario.

Pero esto también se aplica a la tipificación de máscaras no arcaicas, nacidas de disfraces individuales o de una creatividad de tipo literario, de las cuales daré solo dos ejemplos. El primero se refiere a la ciudad de Rionero en Vulture, donde la máscara de Turdei(persona tonta), definida como “el diablo del Vulture”, se considera desde hace algunos años la “figura símbolo del mito popular del ‘carnaval rionerese’” (4) (https://gazeta-antropologia.es/#edn4) (fotografía 5). Su origen se remonta a un tal Michelarcangelo Curto, ayudante de sepulturero nacido en 1858, que durante el período de carnaval realizaba recorridos que le permitían llenar el estómago, mayormente vacío en otros períodos del año en una existencia hecha de penurias y privaciones. Así, vestido con pieles de lana de cabra, con cencerros para bueyes en el pecho, que portaba en la mano derecha una horca de madera, de las que usaban los campesinos para amontonar la paja, y que, además, llevaba un par de cuernos puntiagudos en la cabeza y una calavera en la cadera derecha, recorría las aldeas del pueblo, improvisando danzas y cantos y recibiendo pan, queso, salchicha, vino, manzanas, naranjas (Corona 1998). Una máscara individual y muy pobre, por lo tanto, cuyos comportamientos eran aparentemente transgresores por una necesidad de comida y de superar las restricciones de la vida cotidiana, que en años recientes se ha convertido en objeto de patrimonialización y en máscara símbolo de la historia de la comunidad de Rionero.

Fotografía 5. Rionero in Vulture 2024. Máscara de Turdei.
Autora: Enza Campanella.

El segundo ejemplo es proporcionado por la máscara urbana de Sarachella, símbolo carnavalesco de Potenza, la ciudad capital de la región de Basilicata, cuyo nombre deriva de la saracca, o salacca, o sardina: se trata de una invención literaria y resultado de un diseño hecho en los años cincuenta del siglo XX por el pintor Donato Latella, así descrita por el escritor y estudioso de teatro Lucio Tufano: “con la voz estridente, blasfema, a veces eufórica y a veces irritada, viene de la tierra de nadie, de esa línea de frontera entre la vieja ciudad y el campo. Sus danzas, sus saltos, sus piruetas y acrobacias, su lenguaje vulgar y desinhibido resienten del antiquísimo argot extraurbano” (fotografía 6). Una máscara, por lo tanto, expresión del “submundo urbano, que deambula alrededor de la taberna de la ‘antigua panza’, capturada por el olor de los callos en salsa y de las chuletas, de los platos que la

dueña ha puesto a cocinar para los clientes, de esas ollas burbujeantes de pimientos al agro que fríen alrededor de los bistecs. (…) Es feliz si las mujeres le ofrecen un trozo de rucculecon chicharrones" (Tufano 2008: 130-132). Sarachellaes, por lo tanto, una máscara que se puede asimilar a la Cuaresma por su estado de postración, pobreza, hambre perenne, la cual busca romper los esquemas anhelando comer carne grasa en lugar de las sardinas, a las que su nombre y figura están asimilados. Aunque no es una máscara arcaica, aunque no evoca ningún carnaval de tipo tradicional, obtuvo el 13 de junio de 2018 el reconocimiento de "Máscara oficial de la Ciudad de Potenza", como "símbolo de una moderna resiliencia", por parte del Consejo Municipal con la motivación de su contribución a la definición de "un pedazo de identidad" ciudadana (5) (https://gazeta-antropologia.es/#edn5).

Estos dos últimos casos me parece que constituyen una confirmación adicional del valor de símbolo cultural y de una reinventada conciencia comunitaria. Ambas pueden son una referencia para la construcción de las identidades locales y que nos inducen a una reflexión atenta sobre cómo las colectividades recurren al pasado o a la creatividad individual. Ambas nos ofrecen motivos útiles para la representación de una presunta tradición que, en el paso de una generación a otra, confiere calidad, credibilidad y autoridad a su propia condición cultural en el tiempo presente.

Fotografía 6. Potenza 2016. Máscara de Sarachella. Autor.

Notas

1. Las figuras centrales del desfile carnavalesco de Montescaglioso son las de Carnevaloney la Quaremma, que son precedidas y acompañadas por diversas máscaras, entre las que destacan los numerosos y ruidosos cencerros. Estos evocan, aunque en su diversidad y especificidad, los encontrados en Tricarico así como en San Mauro Forte, de los que se hablará. También aparece u Fus(el huso), que los porta un personaje con apariencia de una anciana. Esta lleva un gran huso enganchado a una cuerda y lanzado a la calle para dibujar amplios círculos con la función de simbolizar de este modo el desarrollo del curso de la vida. La de hilandera es una máscara asimilable a las Moiras o Parcas de la mitología griega y romana bastante difundida en la cuenca del Mediterráneo y observable, por ejemplo, en el Carnaval de Ottana, en Cerdeña, donde se llama Filonzana(hiladora) y cuya prerrogativa es predecir el futuro, tanto más

favorable cuanto mayor es la cantidad de vino ofrecido por los presentes durante el desfile. Al respecto, véase Atzori 2012: 234.

2. Véase, por poner un solo ejemplo, el Carnaval de Ottana, en Cerdeña, cuyas máscaras principales son los boes(bovinos, entre los cuales se distinguen toros, novillas, vacas y bueyes de tiro) y los merdules(guardianes), que durante el desfile dan vida a pantomimas similares a las activadas por las máscaras de Tricarico: por ejemplo, “los toros se comportan de manera sexualmente agresiva hacia las novillas y las vacas simulando montarlas” (Atzori 2012: 235).

3. Véase http://www.lemaschereditricarico.it/index.php?option=com_content&view=article&id=176:rete-dei-carnevali-l-ucani&catid=1:ultime&Itemid=109, donde se da noticia de la constitución de la red por parte de los «carnavales más importantes de la región», cada uno con sus características peculiares: Aliano con «las máscaras cornudas», Cirigliano con «las estaciones», Lavello con «el Dominó», Montescaglioso con «el Carnevalone», San Mauro Forte con «los cencerros», Satriano con «u rumit e l’urs», Teana con «el oso», Tricarico con «las máscaras de Tricarico».

4. Véase https://www.econewsonline.it/basilicata-e-mezzogiorno/il-turdei-che-scende-dal-vulture/.

5. Véase,https://www.comune.potenza.it/?p=27796.

Bibliografía

Artoni, Ambrogio
2006 “Azione vs rappresentazione. Per un’antropologia della performance”, en Laura Bonato (coord.), Festa viva. 2. Tradizione-Territorio-Turismo. Torino, Omega: 43-52.

Atzori, Mario
2012 “Uomini e bestie nei carnevali della Sardegna”, en Pietro Sisto y Piero Totaro, La maschera e il corpo. Bari, Progedit: 228-237.

Corona, Mauro
1998 Il teatro a Rionero. Maschere e tradizioni. Dall’Unità d’Italia ai giorni nostri. Venosa, Appia 2 Editrice.

Latronico, Giuseppe
2012 Storia di San Mauro Forte. San Mauro Forte (MT), Pro Loco.

Le Goff, Jacques (y Jean-Claude Schmitt) (coord.)
1981 Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l’École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique. París-Le Haye-New York, EHESS-Mouton.

Levi, Carlo
1945 Cristo se detuvo en Eboli. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2022.

Marano, Francesco
2010 “Il Carnevale a San Mauro Forte. Simboli tradizionali e nuovi significati”, en Pietro Sisto y Piero Totaro, Il Carnevale e il Mediterraneo. Bari, Progedit: 184-193.

Mirizzi, Ferdinando
2012 “Per un repertorio delle maschere meridionali tra Carnevali vissuti e Carnevali della memoria”, en Pietro Sisto y Piero Totaro, La maschera e il corpo. Bari, Progedit: 109-123.
2015 “Carnevali e maschere in Basilicata”, en Francesca Romana Uccella (coord.), I figli di Lamisco. Le maschere di Nicola Toce. Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino: 20-36.
2021 “Contemporary Masquerades and Traditional Poetics / Mascherate contemporanee e poetica della tradizione”, en Antonio y Roberto Tartaglione, Winter Rites. Carnevali ed altri riti invernali in Basilicata. Matera, Graficom: 11-19.
2023 «Maschere della tradizione e Carnevali contemporanei: il caso della Basilicata”, en Sara Fabrizi

(coord.), Dietro la maschera: Carnevale dall’antichità alla contemporaneità, vol. II. Roma, GBEditoriA: 109-120.

Scaldaferri, Nicola (coord.)
2005 Santi, animali e suoni. Feste dei campanacci a Tricarico e San Mauro Forte. Udine, Nota.

Segalen, Martine
1998 Riti e rituali contemporanei. Bologna, il Mulino, 2002.

Spera, Vincenzo M.
1982 “Le maschere cornute e la ‘frase’: Carnevale ad Aliano”, Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera, nº 4: 73-89.
2015 “Le Maschere di una mascherata lucana: i Pulcinella mostruosi di Aliano (Aliano 1936, 1982 – Nicola Toce 1982-2014)”, en Francesca Romana Uccella (coord.), I figli di Lamisco. Le maschere di Nicola Toce. Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino: 46-88.

Toschi, Paolo
1955 Le origini del teatro italiano. Torino, Einaudi.

Tufano, Lucio
2013 Il Kanapone. Cronache di Grottescòpoli. Rionero in Vulture, CalicEditori.

Uccella, Francesca Romana
2009 “Volti d’argilla: le maschere cornute”, La Voce dei Calanchi, nº 107: 9.

Uccella, Francesca Romana (coord.)
2015 I figli di Lamisco. Le maschere di Nicola Toce. Soveria Mannelli, Rubbettino.

Autores

Ferdinando Mirizzi
Catedrático de Antropología. Dipartimento per l'Innovazione Umanistica, Scientifica e Sociale. Università degli Studi della Basilicata (Italia)

ferdinando.mirizzi@unibas.it