

Lo horrendo, lo espantoso y lo hilarante: explorando las dimensiones estéticas y rituales del disgusto en las máscaras y el enmascaramiento en el contexto de los carnavales de invierno rumanos

The Hideous, the Terrifying, and the Hilarious: Exploring the Aesthetic and Ritual Dimensions of Disgust in Masks and Masking Practices in the context of winter carnivals in Romania

Adelina Dogaru Alexa

Recibido: 25/09/2025 · Aceptado: 01/12/2025 · Publicado: 23/12/2025

Resumen

El artículo examina las máscaras como objetos artísticos y el enmascaramiento como performance. El objeto de estudio lo constituyen las máscaras de Año Nuevo adscritas a la categoría de los “Feos”, cuyas características formales exigen ser percibidas como horrendas y espantosas, concebidas como encarnaciones de una fealdad repulsiva destinada a suscitar emociones intensas —de miedo, pero también de hilaridad— a través de rasgos absurdos y ridículos. Estas cualidades estéticas, que para sus creadores definen la máscara, funcionan como manifestaciones y determinantes del disgusto, tal como se conceptualiza en la antropología del arte. Por lo tanto, resulta necesario investigar de qué manera esta estética del disgusto influye en la eficacia ritual de las prácticas enmascaradas. El análisis lleva inevitablemente a interrogantes sobre la percepción y la interpretación emic de los significados asociados a las máscaras, siendo crucial la dimensión sensorial, ya que vincula el disgusto en el arte con su función dentro del contexto ritual. El análisis se fundamenta en trabajos de campo realizados periódicamente desde 2003 en las provincias de Bacau, Vaslui y Botosani y, ulteriormente, en Neamt, Vrancea y Galati (a partir de 2022), investigaciones dedicadas al carnaval de Año Nuevo, profundizadas en los últimos años mediante entrevistas extensas a artesanos implicados en la producción de máscaras, llevadas a cabo en el marco del proyecto de investigación Unveiling the Arts and Works Behind the Masks.

Abstract

The article examines masks as artistic objects and masking as performance. The study focuses on New Year's masks classified within the category of the “Ugly Ones,” whose formal characteristics are intended to be perceived as horrific and frightening, conceived as embodiments of repulsive ugliness meant to elicit intense emotions—of fear, but also of hilarity—through their absurd and grotesque features. These aesthetic qualities, which for their creators define the mask itself, operate as manifestations and determinants of disgust, as conceptualized in the anthropology of art. It is therefore necessary to investigate how this aesthetics of disgust influences the ritual efficacy of masked practices. The analysis inevitably raises questions concerning the emic perception and interpretation of the meanings associated with these masks, with the sensory dimension playing a crucial role, as it links artistic disgust to the functions the masks fulfill within their ritual context. The study is grounded in periodic fieldwork conducted since 2003 in the counties of Bacau, Vaslui, and Botosani and, subsequently from 2022 onward, in Neamt, Vrancea, and Galati, research dedicated to the New Year carnival and deepened in recent years through extensive interviews with artisans involved in mask-making, carried out within the framework of the research project Unveiling the Arts and Works Behind the Masks.

Palabras clave

máscaras disgusto sensorial arte ritual

Keywords

masks disgust sensorial art ritual

1. Introducción

La máscara, como artefacto cultural polisémico, opera simultáneamente en múltiples registros de significado y función, moldeada por la interacción entre la creación, el uso y la recepción. Su estatus ontológico no es fijo, sino contingente a los contextos sociales, performativos y simbólicos en los que circula. Por ello, su fabricación no puede entenderse solo como un gesto técnico, sino como una práctica culturalmente situada que refleja sistemas amplios de valor, temporalidad y representación. El significado no reside en el objeto mismo, sino que emerge de su contextualización: redes de producción, regímenes de uso y estructuras de circulación.

A través de la patrimonialización, las máscaras pueden desplazarse de sus contextos performativos originales y reinsertarse en nuevos marcos de valor y legitimidad (Bendix 2018), a menudo como objetos estandarizados o comisariados. En estos recorridos, adquieren funciones simbólicas y estéticas nuevas, determinadas en menor medida por la práctica ritual y en mayor por lógicas institucionales, artísticas o turísticas. Esta reconfiguración revela el potencial semiótico dinámico de la máscara, cuya biografía cultural transita entre el objeto y la performance, la tradición y la reinención.

En Rumanía, las máscaras se manifiestan principalmente en dos grandes momentos festivos: el ciclo de Año Nuevo y la víspera de la Cuaresma pascual. No obstante, el complejo carnavalesco invernal propio de Moldavia adquiere una relevancia particular por la amplitud de sus prácticas y la diversidad tipológica que presenta. Las máscaras zoomorfas —como las de la Cabra, el Oso o el Ciervo— forman conjuntos rituales con estructuras dramáticas bien definidas (el baile del animal, su muerte y la resurrección como símbolo del tiempo renovado), ampliamente documentadas en las regiones de Bacau, Neamt, Botosani y Suceava.

La Cabra, por su parte, cuenta con una difusión muy extendida que supera ampliamente el ámbito moldavo, estando presente en casi todas las regiones del país y realizada en una amplia variedad de materiales, que van desde la paja y los tejidos hasta el papel crepé. El Oso presenta dos formas principales de realización: una confeccionada en piel de oveja, cosida para sugerir el cuerpo del animal, y otra realizada con piel auténtica de oso, característica de la zona de Bacau. La máscara de Ciervo, hoy restringida a algunos pueblos del distrito de Neamt, aparece en colecciones museísticas en versiones espectaculares —como las del Museo Nacional del Pueblo Rumano— talladas en madera policromada con una maestría notabilísima, muy superior a las variantes actuales producidas localmente.

Las máscaras antropomorfas, presentes también en los séquitos que acompañan a las máscaras zoomorfas —como el Conductor del Oso (Ursarul), el Pastor (Ciobanul), el Mercader (Negustorul), el Viejo (Mos) o la Vieja (Baba)—, conforman un conjunto complejo de tipos humanos. Entre ellas, un grupo característico de Bucovina incluye máscaras inspiradas en el universo militar y en símbolos de autoridad, asociadas a un imaginario institucional que remite a la antigua dominación austrohúngara (Banateanu 1975). Las demás, presentes en toda la región y mucho más dinámicas y versátiles desde el punto de vista estilístico, articulan un repertorio centrado en figuras de la vejez, la alteridad étnica, los vicios humanos, la crítica social, la muerte y los demonios (Mihaescu 2001: 9). La distribución de estos tipos abarca la totalidad de los distritos moldavos.

Constituidos a menudo en grupos de veinte a treinta participantes, estos conjuntos de enmascarados recorren calles y patios acompañados de música y danza, interactúan con el público mediante gestos lúdicos y humorísticos y producen un efecto ritual de perturbación y entretenimiento.

En tiempos recientes, el repertorio se ha ampliado con máscaras que representan figuras políticas contemporáneas o tipos sociales específicos —como el policía, la mujer de vida ligera o el médico— que, mediante la caricaturización y la exageración de sus rasgos, expresan diversas formas de desviación respecto de la norma. Este repertorio evidencia la notable capacidad de la práctica para adaptarse a las necesidades expresivas y semánticas del presente: su carácter espontáneo y flexible permite que la crítica social se actualice cada año, generando formas renovadas y ajustadas a los acontecimientos sociales y políticos del momento (Stiuca 2002: 62, Stiuca 2014: 69).

Al mantener valores y significados de raigambre ancestral, vinculados a cultos propios de una antigua civilización agraria, y al mismo tiempo mostrar una destacada capacidad de reinterpretación en función de las circunstancias socioculturales contemporáneas, estas prácticas aseguran su continuidad mediante un equilibrio dinámico entre tradición y resignificación.

La institucionalización de los festivales de costumbres iniciada en Rumanía durante los años sesenta marcó un hito en la evolución de las prácticas tradicionales. En la actualidad, los festivales invernales —como el Marmatia de Sighetu Marmatiei (1968), el de Comanesti, el Festivalul Mastilor de Târgu Neamt, el de Liteni o el de Vatra Dornei— se han consolidado como plataformas centrales para la preservación, puesta en valor y actualización del enmascaramiento ritual. Más allá de su función patrimonial, estos programas actúan como espacios privilegiados de sociabilidad y de afirmación de identidades locales, favoreciendo la continuidad dinámica de las tradiciones en el marco de las transformaciones socioculturales contemporáneas. La despoblación rural posterior a 1990 generó oscilaciones en la continuidad de las prácticas de enmascaramiento; no obstante, la mayor estabilidad económica tras los años 2000 propició el retorno temporal de jóvenes durante el periodo festivo y reactivó la presencia de estas tradiciones en las comunidades locales. En este contexto, se observa un menor interés por la participación en festivales formales y una creciente orientación hacia el ámbito doméstico y comunitario, donde el enmascaramiento adquiere la función de reforzar la identidad colectiva y los vínculos de pertenencia.

En el plano artesanal, el estudio de Paul Henri Stahl y Marin Constantin (2004: 28) muestra que determinados oficios rurales —como los herreros o los pintores de iglesias— podían alcanzar reconocimiento regional; sin embargo, la elaboración de máscaras permaneció históricamente en el anonimato. Esta práctica se inscribía más en la producción utilitaria destinada al uso propio —análoga a la artesanía textil campesina o a la manufactura tradicional de la madera— que en un sistema artístico especializado orientado al mercado.

En su trabajo de investigación de las máscaras, Romulus Vulcanescu, cuya obra sigue siendo fundamental, aunque continúa siendo la única monografía dedicada exclusivamente a la máscara en Rumanía propuso una clasificación funcional de las máscaras (ritual, ceremonial, lúdica y decorativa) y una tipología detallada de los fabricantes (mascagii), centrada en técnicas artesanales e inserción comunitaria. Aunque a veces adopta un tono mitologizante, su obra constituye una base clave para entender la interacción entre el objeto, el creador y el contexto, perspectiva aún vigente.

Su análisis incluyó una encuesta de sesenta preguntas en quinientas localidades, identificando 583 grupos activos. Según sus hallazgos, 255 grupos elaboraban sus propias máscaras; 134 las encargaban a artesanos; y 74 recurrían a personas con habilidades artesanales, sin ser profesionales (Vulcanescu 1973: 59).

Una observación crucial de Vulcanescu fue la relación entre el tipo de máscara y la especialización del creador: las máscaras rituales eran a menudo realizadas por el portador, mientras que las ceremoniales —empleadas en contextos teatrales o carnavalescos— eran confeccionadas por miembros de la comunidad con

habilidades específicas. Sobre los fabricantes profesionales emergentes, señala: “Los artesanos no hacen máscaras por placer, sino por dinero... su trabajo es ahora encargado para exposiciones y museos” (Vulcanescu 1973: 60). Esta reflexión sigue siendo clave para entender su evolución posterior.

Hoy, el número de artesanos especializados ha disminuido notablemente frente a los creadores espontáneos (1) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn1>). El alto coste y la pericia requerida han reducido su demanda entre los grupos que se organizan por costumbre y que no reciben retribución ni operan como agrupaciones artísticas profesionales o semiprofesionales. Estas máscaras, más decorativas que rituales, reproducen modelos tradicionales estandarizados y preservan estructuras simbólicas y morfológicas más estables que las máscaras creadas de manera libre. Este fenómeno refleja la formalización estética de la tradición (Howes 2005) y apunta a una creciente tendencia hacia su institucionalización. Durante el socialismo rumano, la identidad nacional y el patrimonio cultural fueron promovidos activamente mediante políticas que incentivaban la producción artesanal. Así, formas tradicionales fueron seleccionadas, valorizadas y transformadas en bienes patrimoniales estandarizados, regulados estéticamente y políticamente. Cuanto más próximo está el acto de fabricación al contexto performativo, más profundamente conserva la máscara su función simbólica. La profesionalización tiende a desvincularla de su eficacia ritual, desplazándola hacia lo decorativo o lo comercial. Este proceso refleja el paso de una tradición vivida a su cosificación patrimonial.

En numerosos contextos performativos contemporáneos —desde prácticas tradicionales y genuinas hasta festivales, especialmente los de pequeña escala— la creación artesanal puede desaparecer por completo: se emplean máscaras industriales de plástico o silicona, sin vínculo con el creador o con la tradición. En estos casos, la máscara deviene en accesorio estético, desconectado de agencia ritual o autoría simbólica. Esta disociación muestra cómo la mercantilización puede alterar no solo la forma y el significado, sino también su legitimidad cultural. Aunque Vulcanescu ya mencionaba las máscaras del mercado, su proliferación actual se debe a su bajo coste, impacto visual y claridad icónica. Los usuarios contemporáneos prefieren máscaras fácilmente reconocibles, que eviten la ambigüedad interpretativa propia de las arcaicas.

La relación entre forma estética y naturaleza de la performance la destaca Ferdinando Mirizzi (2017), quien, siguiendo a Enzo Spera, analiza el carnaval de Aliano. Las máscaras, aunque estilísticamente tradicionales, se han convertido en “distorsiones grotescas” —elementos decorativos sin contenido simbólico, percibidos como “representaciones diabólicas” destinadas a la contemplación pasiva (Spera 1982, en Mirizzi 2017: 229-230).

Además del vaciamiento semántico, estas máscaras apelan a la fascinación por lo monstruoso. En ausencia de ritual, el impacto emocional recae en lo grotesco, no en la activación simbólica. Así, la percepción se guía por las cualidades materiales y formales del objeto. Cuando son elaboradas por artesanos, estas cualidades no son fortuitas: son intencionales, codificadas por tradición. La creación interviene en toda la existencia de la máscara, desde su eficacia ritual hasta su resignificación artística.

El análisis centrado en el objeto permite entender las transformaciones contemporáneas, revelando cómo sus cualidades formales —la fealdad, lo grotesco, el humor— funcionan como signos diseñados para provocar emociones intensas: el miedo, la risa, la inquietud. Estas cualidades alteran las expectativas sensoriales y amplifican el impacto simbólico. La máscara actúa, así como un agente afectivo, mediando entre el creador, el portador, el público y el entorno ritual. Según Alfred Gell (1998), es un agente que participa en procesos de comunicación social; para Hans Belting (2001), es una imagen encarnada, extensión del cuerpo y del gesto.

Este enfoque supera clasificaciones rígidas y centra el análisis en la experiencia vivida, revelando cómo las máscaras median realidades culturales y emocionales en contextos múltiples. Para ello, el caso rumano será abordado desde tres perspectivas: a) como objeto artístico creado para exhibición; b) como elemento en registros performativos artísticos (cine, teatro); y c) como parte de contextos rituales,

genuinos o derivados.

El análisis de lo grotesco, lo humorístico y lo aterrador —a través de las emociones que provocan— revela la interdependencia entre el objeto, el contexto y la emoción, tanto desde perspectivas éticas como éticas. La encarnación de lo repulsivo, capaz de suscitar miedo, diversión o rechazo, será analizada en dos categorías: viejos y demonios (2) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn2>), creados por dos artesanos. Estas máscaras se examinarán desde su uso ritual original hasta procesos de patrimonialización y adaptación escénica o cinematográfica.

El artículo se dividirá en dos secciones: la primera abordará lo grotesco como rasgo formal y expresión de arte repulsivo (Cortesi 2021); la segunda analizará cómo el contexto modifica su percepción emocional. Se destacará el papel de la agencia (Gell 1998) y la relación entre la imagen, el cuerpo y el entorno (Belting 2001), entendiendo la máscara como mediadora activa de las emociones y percepciones de quienes la interactúan.

2. Metodología

El presente estudio examina tanto máscaras elaboradas por artesanos reconocidos como aquellas identificadas durante el trabajo de campo, realizadas por miembros de la comunidad cuya labor es reconocida únicamente en su contexto local. Al mismo tiempo, el estudio se centrará en los distintos contextos en los que estas máscaras son utilizadas, examinando cómo evolucionan su significado, función y percepción.

La metodología de este estudio se sustenta en una investigación etnográfica de largo recorrido. Desde 2003 se han realizado trabajos de campo periódicos en las provincias de Bacau, Vaslui y Botosani, a los que se sumaron, a partir de 2022, nuevas incursiones en Neamt, Vrancea y Galati. Estas observaciones prolongadas, centradas en las prácticas del carnaval de Año Nuevo, se han complementado con el seguimiento directo de artesanos en talleres, ferias y otros contextos productivos donde desarrollan su actividad. Asimismo, en el marco del proyecto *Unveiling the Arts and Works Behind the Masks* se llevaron a cabo entrevistas en profundidad con artesanos implicados en la producción de máscaras. La combinación de observación participante, documentación etnográfica sistemática y testimonios cualitativos constituye la base empírica del análisis que aquí se presenta.

Las máscaras de ancianas y ancianos, así como las máscaras demoníacas creadas por artesanos como Paul Buta (sur de Moldavia, Galati, pueblo de Sivita) e Ioan Albu (norte de Moldavia, Neamt, Timisesti), que he catalogado, servirán como base para analizar la evolución contemporánea de las máscaras de Año Nuevo.

Paul Buta, artesano popular, es particularmente reconocido por su reproducción fiel de modelos tradicionales, donde la expresividad constituye una característica definitoria. Aunque sus máscaras ya no se utilizan en su contexto ritual original, sus cualidades expresivas y la fidelidad a modelos arcaicos permiten una interpretación de las emociones que transmiten como objetos artísticos. Además, la reconstrucción de su función ritual se enriquece mediante entrevistas con el artesano, en las que se rememora el papel ritual del pasado, junto con los nuevos contextos en los que las máscaras se utilizan actualmente. En el caso de Buta, la ausencia de un contexto ritual observable hoy en día se compensa con su narrativa subjetiva, que ofrece una comprensión más profunda del papel simbólico de estos artefactos en formas contemporáneas de uso, como en producciones teatrales y cinematográficas. Este desplazamiento hacia dominios alternativos de performance introduce una dimensión artística que abre nuevas vías para interpretar la relación entre creador, máscara y audiencia.

De manera similar, Ion Albu es un artesano respetado cuya actividad comenzó dentro del marco de la práctica ritual tradicional. Habiendo aprendido el oficio en un contexto familiar, inicialmente confeccionaba máscaras destinadas al uso en costumbres locales. Con el tiempo, desarrolló una trayectoria dual: si bien continuó produciendo máscaras para intérpretes rituales, también comenzó a fabricar modelos estandarizados para ferias y eventos culturales. Estas máscaras —a menudo con figuras

de diablos o ancianos— están diseñadas para satisfacer las expectativas de un público más amplio y para exhibir la artesanía rural más allá del ámbito local.

La selección de estos dos artesanos, Ion Albu y Paul Buta, se basó en su posición compartida en la intersección entre continuidad y adaptación. Ambos comenzaron su práctica en contextos rituales tradicionales y, con el tiempo, desarrollaron un enfoque dual que incluye la creación de máscaras estandarizadas para ferias y eventos culturales. Su trabajo ilustra la transformación de la máscara de objeto ritual funcional a artefacto cultural destinado a la visibilidad y al reconocimiento en espacios públicos e institucionales. El análisis de su producción permite explorar cómo operan las máscaras en diferentes contextos formales y funcionales. Este enfoque comparativo facilita el examen de la persistencia y la reconfiguración de elementos rituales en la práctica contemporánea, poniendo de relieve tanto la innovación como la continuidad en la forma, el uso y la función de la máscara.

3. Características repulsivas de las máscaras

La máscara desempeña un papel cultural complejo, pues funciona como una herramienta para la sátira, como un ritual profiláctico y propiciatorio, y como una expresión simbólica a través de la cual se reflejan y regulan las normas sociales, la identidad colectiva y la relación entre el individuo y la comunidad. Cuando la creación de la máscara deja de estar estrictamente vinculada a una costumbre, un ritual o un carnaval, y los artesanos populares se centran en producir estos objetos sin una finalidad performativa —con frecuencia destinados únicamente a la exhibición—, se produce una primera descontextualización del objeto. Al ser despojada de su contexto, perdiendo el conocimiento de sus significados y dejando de ser una representación familiar para el público, son sus características repulsivas las que más impactan al espectador.

Winfried Menninghaus (2003: 2), al abordar el asco no solo como una reacción instintiva ante estímulos físicos o biológicos, sino también como fenómeno estético y cultural, define la frontera entre el asco y la aceptación en términos emic y etic: “procesa tabúes elementales de la civilización y distinciones sociales entre lo propio y lo ajeno”. El asco estético (3) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn3>) que analiza en el arte y en diversas formas de expresión cultural explica que aquello que provoca repulsión puede también ser valorado e incluso buscado por su efecto estético o por el desafío emocional que plantea. Sin embargo, esto solo aclara parcialmente el fenómeno del asco en el caso de las máscaras, especialmente si se considera su conexión con contextos rituales y ceremoniales, como se discutirá en la sección siguiente.

Antes de profundizar en ello, es importante destacar primero los aspectos clave del asco tal como han sido definidos en el arte y en la antropología sensorial, a fin de sustentar la afirmación de que las máscaras poseen características repulsivas. Debemos comprender mejor su papel en la configuración de las percepciones tanto en su exhibición como en su uso performativo.

El término “asco” es una construcción lingüística que, en muchas lenguas europeas, remite a algo desagradable al gusto, evocando una “fuerte sensación de aversión” (Miller 1997: 2). La palabra “gusto” en la estructura del término resalta la estrecha relación entre el asco, la ingestión y la contaminación. Al mismo tiempo, las expresiones lingüísticas en algunas lenguas, incluido el inglés, que hacen referencia a la capacidad de un objeto o persona de tener gusto, de ser de buen gusto o, por el contrario, completamente carente de él, introducen dos dimensiones esenciales para la comprensión del asco desde una perspectiva artística y filosófica: el gusto como belleza y armonía, y el gusto como dimensión moral, expresión de conformidad con las normas y las costumbres sociales.

Estudios recientes exploran predominantemente el asco desde una perspectiva artística (Ablett 2020, Contesi 2021, Menninghaus 2003), examinando su presencia o ausencia dentro de lo que se considera arte, a menudo desde una óptica histórica. Este enfoque no solo rastrea la evolución histórica del concepto, sino que también revela cómo sus significados han cambiado con el tiempo, persistiendo y adaptándose a distintas formas hasta la actualidad.

En los debates sobre el arte repulsivo, tradicionalmente se consideraba que la experiencia sensorial del asco estaba limitada a los sentidos “inferiores” —el gusto, el olfato y el tacto—, mientras que los sentidos “superiores”, como la vista, se asociaban con procesos intelectuales. La visión, por ejemplo, solo podía transmitir el asco de manera indirecta, representando algo que evocaba sensaciones desagradables en el gusto, el olfato o el tacto (Lessing 1766: 131 apudContesi 2021: 17). Este marco refleja la jerarquía sensorial del pensamiento europeo hasta el siglo XIX, donde la vista y el oído se vinculaban al ámbito intelectual y cognitivo, mientras que los sentidos inferiores se relacionaban con reacciones instintivas y primarias (Classen 1997: 405, Howes 2003: 5). Esto ha llevado a asociar el asco principalmente con reacciones viscerales y corporales, enfatizando la naturaleza física y directa de la experiencia. Incluso los análisis más recientes, desde las perspectivas biológica y neurocientífica, destacan que el asco es una función del aparato cognitivo y emocional del individuo, con raíces evolutivas profundas, y sirve como mecanismo de supervivencia (Wicker y otros 2003: 655, Ablett 2020: 92).

Aunque el asco suele describirse como una reacción instintiva y biológicamente determinada, los estudios antropológicos y estéticos subrayan su fuerte condicionamiento cultural. Mary Douglas (1966) lo vincula con la noción de impureza y las estructuras simbólicas que definen el orden social, demostrando que aquello que se considera repulsivo varía de una cultura a otra, en función de sistemas de clasificación y tabúes específicos. De forma similar, William Ian Miller (1997) analiza el asco en relación con las normas morales, mostrando que no solo se dirige al cuerpo y la materialidad, sino que también funciona como herramienta de exclusión social, a menudo asociada con la marginalidad y el estigma. En el ámbito estético, Winfried Menninghaus (2003) demuestra que el asco en el arte no es meramente una reacción negativa, sino que puede cumplir funciones estéticas y cognitivas complejas, modelando la experiencia del espectador y redefiniendo los límites entre la belleza y la fealdad. Estas perspectivas confirman que el asco no es simplemente una respuesta biológica ante estímulos desagradables o peligrosos, sino una emoción profundamente moldeada por los marcos simbólicos y sociales en los que se experimenta.

En el análisis de lo repulsivo en el arte, tanto Cortesi como Ablett parten de la teoría platónica, que vincula el asco a una relación dual entre la moralidad y la aflicción física. El concepto de miasma desarrollado por Platón, entendido como una forma de contaminación, produce enfermedad, degradación y repulsión (Ablett 2020: 18-19, Cortesi 2021: 13). Este marco conceptual vincula la racionalidad, la armonía y la moralidad con lo repulsivo, lo irracional y lo feo, sentando las bases para la noción de asco (4) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn4>). Estas asociaciones, aunque han evolucionado en su expresión, se mantienen a lo largo del tiempo y constituyen una base estructural para la máscara.

El asco, como observan Rozin y Fallon (1987), está arraigado en la conciencia de nuestros orígenes animales, reforzando una frontera simbólica entre lo humano y lo no humano. Korsmeyer y Smith (2004: 15) distinguen el asco del miedo en los casos de asociación entre características humanas y animales, explicando que, mientras el miedo es racional, el asco es instintivo y suele ser provocado por rasgos como la descomposición, la enfermedad o comportamientos considerados impuros. A diferencia del miedo, el asco no se atenúa mediante el conocimiento o la razón; es una respuesta instintiva ante la percepción de contaminación o la disolución de las fronteras entre lo humano y lo no humano.

Este marco teórico es esencial para comprender las máscaras rumanas, en las que el asco se resemantiza en contextos simbólicos y performativos. La decadencia física grotesca representada en las máscaras del viejo (mos) y la vieja (baba), por ejemplo, refleja el concepto platónico de degradación moral y física. Estas máscaras encarnan la desintegración de la racionalidad y de la integridad corporal, representando una manifestación visual del miasma platónico. Del mismo modo, los rasgos animalísticos presentes en ciertas máscaras, con características exageradas o deformes, significan la disolución de las fronteras entre el ser humano y el animal. Estos rasgos no son simplemente repulsivos; representan la transformación simbólica del asco, marcando a la máscara como agente de negociación social y cultural.

3.1. El asco estético de la enfermedad y la vejez en las máscaras de ancianos

Las máscaras del viejo y de la vieja (mosy baba) no representan únicamente una categoría etaria dentro de la sociedad tradicional rumana, sino que también encarnan una dimensión mítica: la del ancestro como fundador del linaje (Rosu 2019: 39), legitimador de las estructuras sociales. Con pocas excepciones (como en Nereju, Vrancea), estas máscaras carecen de elementos que sugieran rasgos animalísticos o bestiales. Se caracterizan por el predominio del color blanco, una cabellera abundante y a menudo descuidada, barbas, bigotes y narices exageradas, mientras que las máscaras de babaincluyen pañuelos en la cabeza y trenzas, marcadores tanto de género como de edad. La deterioración física simbolizada por estas máscaras se enfatiza mediante dientes desproporcionados, incompletos o dañados, así como los movimientos lentos y entrecortados de los intérpretes durante la representación ritual. En este tipo específico de máscara, las variaciones entre las creadas por distintos artesanos y aquellas elaboradas en los pueblos no presentan diferencias significativas. La única distinción notable reside en el grado de expresividad.

A través de estas máscaras se construye una imagen de la vejez: un modelo de cuerpo degradado que, en consecuencia, se vuelve repulsivo. En el caso de las máscaras de mos, hoy en día esta figura suele alinearse con una representación canónica del campesino sui generis, encarnando tanto al anciano sabio como a la figura decrepita, ambas simbolizando también a un individuo de clase baja, marcado por rasgos intelectuales y conductuales rústicos. Esta interpretación se ve reforzada por los accesorios específicos empleados en la construcción del disfraz de mos, como el uso del huso en Dolhestii Mici, el zurrón tradicional en Paunesti (Vrancea) o una rama retorcida utilizada como bastón en Scortesti. Estos objetos no son escogidos al azar; son potentes marcadores culturales asociados con el campesino rumano y su modo de vida tradicional. Junto con la siempre presente camisa tradicional y el casi ubicuo gorro de piel, estos accesorios anclan a la figura del mosno solo en la vejez, sino explícitamente en la identidad campesina. En este sentido, la máscara no evoca meramente a un personaje anciano, sino a un anciano rural, formado dentro de un contexto social y cultural específico. Así, la máscara transmite una imagen contemporánea del campesino rumano, cuyos elementos reflejan dos modelos de representación coexistentes: el del buen salvaje y el del rústico retrógrado, una ambivalencia particularmente visible en las representaciones contemporáneas del campesino en los medios y el cine (Serbanuta 2024).



Fotografía 1. Máscara de anciano, según el modelo de Ion Albu. Autora.



Fotografía 2. Máscara de anciano de la colección de Paul Buta. Autora.

En contraste, las máscaras de babailustran tanto la decadencia física como la moral a través de la combinación de rasgos asociados con la vejez y elementos vinculados a la belleza juvenil, generando una disonancia visual destinada a provocar asco o burla. Esta yuxtaposición sitúa al personaje en una encrucijada entre el desencanto provocado por la inevitabilidad de la muerte, la incapacidad de aceptar esta condición, el arrepentimiento por la juventud perdida y la irracionalidad, factores que contribuyen a un proceso de envejecimiento grotesco y antiestético. Como veremos más adelante, la locura aquí puede ser patológica: como consecuencia del miasma derivado de transgresiones morales, en el sentido propuesto por Ablett (2020: 11) en su análisis de los conceptos platónicos; o degenerativa causada por la vejez y, por tanto, un marcador inherente del envejecimiento. Ambas son generadoras de asco, particularmente cuando se asocian con defectos de carácter.

En el folclore rumano y en las narraciones orales, la babaencarna con frecuencia la malevolencia. Su carácter vengativo y rencoroso la sitúa entre los personajes negativos, temidos por su crítica social mordaz —a menudo desmedida— y los castigos severos que impone a los demás. En el marco narrativo, la fealdad física se corresponde con la fealdad moral, un paralelismo reflejado en la representación visual de la máscara: tonos oscuros, rasgos faciales duros y una expresión ceñuda. Además, el contraste morfológico intencionado —la belleza corrompida por la contaminación de la senilidad y la malevolencia— refuerza la dimensión negativa y repulsiva del personaje.

Mientras que las máscaras de mostransmiten cierta benevolencia (especialmente en las versiones utilizadas por Ion Albu), esta desproporción simbólica se refleja físicamente a través de rasgos faciales exagerados: orejas grandes, nariz prominente y boca torcida, pero sin elementos expresivos que sugieran malicia. Algunas máscaras provocan repulsión por violar normas sociales, mientras que otras resultan visualmente repugnantes, situando al personaje en el ámbito de lo grotesco y lo cómico.

Estos rasgos se perciben como repulsivos porque destacan la anomalía, el exceso y la decadencia corporal, activando un rechazo instintivo. En las máscaras, lo grotesco se construye mediante

desproporciones, que sugieren tanto deficiencia física como desviación moral. Según las teorías del asco (Miller 1997, Korsmeyer 2004), la reacción negativa surge ante signos de decrepitud, enfermedad o conducta inapropiada, pues cuestionan las normas de integridad corporal. Así, estas figuras funcionan como arquetipos visuales de un cuerpo percibido como incontrolado o inadecuado, intensificando la sensación de rechazo y burla.

3.2. Lo demoníaco entre lo humano y lo bestial

Las máscaras demoníacas son fundamentalmente aterradoras. El miedo es la emoción que provocan, y la repulsión hacia su apariencia siniestra garantiza su eficacia ritual. Diseñadas para llamar la atención sobre la dualidad entre el bien y el mal —estado fundacional del mundo— la naturaleza grotesca y espantosa de la máscara sirve para ahuyentar a los espíritus malignos. En palabras de Paul Buta, una máscara debe ser más fea que el propio diablo para lograr espantarlo. Del mismo modo, incluso una máscara hermosa debe ser horriblemente fea.

Las máscaras del diablo elaboradas por Paul Buta presentan un antagonismo entre lo que la máscara representa y su expresión: muestran una amplia sonrisa afilada, con las comisuras de la boca elevadas y dientes prominentes, a menudo exagerados en tamaño, que evocan una mueca siniestra combinada con una mirada feroz. Esta aparente alegría resulta aterradora porque no conoce ni la misericordia ni el dolor. Los cuernos —en particular los imponentes y retorcidos cuernos de carnero— constituyen una marca distintiva, un elemento esencial en la estructura formal de la máscara. La piel suele ser oscura, a veces combinada con una serie de accesorios contrastantes, encarnando el caos que trae consigo la malevolencia.



Foto 3. Máscara de diablo realizada por Paul Buta. Autora.



Foto 4. Mascara de diablo en silicona, Catalin Alexa.

Las máscaras del diablo elaboradas por Paul Buta presentan un antagonismo entre lo que la máscara representa y su expresión: muestran una amplia sonrisa afilada, con las comisuras de la boca elevadas y dientes prominentes, a menudo exagerados en tamaño, que evocan una mueca siniestra combinada con una

mirada feroz. Esta aparente alegría resulta aterradora porque no conoce ni la misericordia ni el dolor. Los cuernos —en particular los imponentes y retorcidos cuernos de carnero— constituyen una marca distintiva, un elemento esencial en la estructura formal de la máscara. La piel suele ser oscura, a veces combinada con una serie de accesorios contrastantes, encarnando el caos que trae consigo la malevolencia.

Este caos cromático se hace especialmente evidente en las prácticas de enmascaramiento espontáneo, donde el disfraz que acompaña a la máscara es una mezcla vívida de colores. La decoración de los cuernos con borlas y oropel, como se observa en los diseños de Ion Albu, representa otro ejemplo: en su versión, la máscara de diablo se reduce a los elementos esenciales —cuernos y una mirada amenazante— evitando una impresión excesivamente intensa que pudiera hacerla indeseable para los compradores. En el extremo opuesto se encuentran las modernas máscaras de diablo hechas de silicona o plástico, que maximizan los rasgos grotescos y feroces, a veces hasta el punto de resultar más hilarantes que terroríficas.

Las máscaras de diablo ilustran una tensión fundamental entre la solemnidad mítica de la figura demoníaca y su dimensión carnavalesca, asociada con el caos y la inversión del orden. En ciertos contextos, estas máscaras conservan un aura de gravedad, evocando fuerzas malignas o sobrenaturales; en otros, se convierten en expresiones de lo grotesco y lo ridículo, transformando lo demoníaco en un bufón que introduce el desorden (un ejemplo de esto se encuentra en Bârsanesti, en el distrito, judet, de Bacau, donde las máscaras carnavalescas de diablos adoptan esta dimensión lúdica y grotesca). Esta ambigüedad refleja la dinámica simbólica del diablo en la imaginación popular, oscilando entre el terror metafísico y la comedia subversiva.

Los rasgos deformados de estas máscaras —que evocan características de bestias y monstruos sui generis, como colmillos prominentes, ojos asimétricos, narices exageradas y rostros contorsionados— no solo las sitúan en el ámbito de lo monstruoso, sino que también intensifican la reacción visceral de miedo o disgusto. Estas distorsiones no son arbitrarias; son deformaciones deliberadas de la forma humana, que refuerzan la idea de una alteridad amenazante.

Winfried Menninghaus sostiene que en ciertos contextos estéticos —como las artes visuales o el teatro— el asco puede coexistir con la belleza, generando una forma paradójica de atracción. Esta estética de lo grotesco revela la complejidad de las emociones humanas y las múltiples formas en que estas se activan e interpretan en contextos artísticos. En este sentido, tomando como referencia la noción de Alfred Gell del objeto artístico como agente social y la comprensión de Hans Belting de la imagen como inseparable de la acción corporal y la percepción, las máscaras emergen no solo como representaciones de lo grotesco, sino como agentes que operan dentro de estructuras performativas específicas. Su presencia material, carga simbólica e impacto emocional confluyen en la configuración de la experiencia vivida del ritual o la representación escénica, involucrando activamente a los participantes tanto a nivel sensorial como afectivo.

4. El objeto, la imagen y la agencia en la exhibición de máscaras

La creación de estas máscaras y su uso posterior como objetos decorativos en diversos espacios ha contribuido a la popularización de una imagen visual de la máscara en distintos niveles culturales, a menudo desvinculada de sus significados contextuales originales y auténticos. La comercialización de estos objetos en ferias de artesanía, su exhibición como decoraciones murales en casas de agroturismo, instituciones educativas o centros culturales ha llevado a un reconocimiento creciente de estas máscaras fuera de las comunidades en las que desempeñaban un papel integral en los rituales carnavalescos y las tradiciones locales. En estos casos, la recepción de la máscara tiende a centrarse en sus cualidades formales como objeto artístico. Las características visuales se enfatizan precisamente por la forma en que el objeto es expuesto y promovido.

A lo largo de mi investigación sobre la máscara he observado, en múltiples ocasiones, que las máscaras

expuestas en espacios ajenos a su función cultural —como casas de huéspedes o restaurantes— suscitan reacciones de repulsión, al ser percibidas como desagradables o incluso inapropiadas. Se trata de comentarios escuchados de manera fortuita, fuera de cualquier dispositivo formal de investigación, pero que resultan significativos desde una perspectiva profesional; baste considerar, por ejemplo, los siguientes enunciados recogidos espontáneamente: “Es claramente expresiva, pero ¿por qué tiene que ser tan grotesca? Casi huele mal con solo mirarla...” (recogido de una turista en una casa de huéspedes en Magura, Brasov 2023); “Esa boca agrietada y los dientes torcidos... no puedo mirarla sin sentir un escalofrío” (recogido en Bucarest, 2024).

Estas reacciones ilustran, por un lado, la dimensión multisensorial de la percepción, reflejando la respuesta física y visceral del asco, provocada por una combinación de estímulos y sentidos. Por otro lado, evidencian cómo los rasgos grotescos de las máscaras generan interrogantes y problemas en la comprensión de sus características formales, especialmente cuando el espectador no forma parte de las comunidades en las que estas máscaras se integran a la cultura local a través de prácticas ceremoniales o rituales. Aunque estos comentarios se expresan en un tono irónico, indican claramente que la máscara evoca emociones intensas y tiene un impacto psicológico significativo en los observadores (Contesi 2021: 17). La repulsión, paradójicamente, suele ir acompañada por la tentación de seguir mirando.

Según Alfred Gell (1998), un objeto artístico es un índice agente, una entidad capaz de actuar sobre aquellos que interactúan con ella. Los artefactos u otras formas de artesanía no son meramente observados, sino que tienen el poder de influir en los pensamientos, emociones y comportamientos de quienes los contemplan. Gell no concibe los objetos artísticos como simples vehículos de significado, sino como medios a través de los cuales el significado se articula activamente. Como tales, los objetos artísticos están inmersos en un contexto social y cultural, desempeñando un papel activo en la configuración de la percepción y la conducta.

En el caso de las máscaras decorativas, estas suelen presentarse como símbolos con valor identitario, productos emblemáticos de la cultura tradicional. Sin embargo, la forma en que son percibidas por un público no especializado y diverso, ajeno a la cultura local de la que proviene la máscara, depende de su aceptación como parte integral de la cultura en general. Esto se alinea con la definición de tradición de Edward Shils como “un patrón de pensamiento y acción transmitido desde el pasado y reconocido por una comunidad como poseedor de continuidad y significado” (Shils 1981: 12).

En este caso, la intención del agente no se refleja en la percepción del espectador, que no comparte el tipo de nostalgia o vínculo emocional que podría sostener una lectura más identitaria. En ausencia de esta resonancia afectiva, la máscara se analiza exclusivamente a partir del impacto que produce en quien la observa, centrado en su apariencia. El énfasis en la colocación y la exhibición constituye una característica fundamental de la máscara, independientemente de su uso. Por lo tanto, cualquier análisis debe comenzar por el objeto en sí y expandirse hacia las esferas de significado que activa en distintos contextos. La expresividad hiperbólica de las máscaras tradicionales no es simplemente un elemento estilístico, sino un medio mediante el cual el objeto se vuelve activo en la performance, provocando una gama compleja de respuestas sensoriales, que incluyen el asco, la fascinación o la catarsis. El asco que provoca, como se discutió anteriormente, domina la percepción de estas máscaras únicamente cuando se encuentran separadas de contextos performativos —ya sean auténticos o artísticos.

4.1. Lo horrendo, lo aterrador y lo hilarante en la danza de máscaras de ancianos

Hans Belting (2001), en *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, propone un enfoque innovador del concepto de imagen, tratándola no como un simple objeto visual, sino como un fenómeno dinámico inseparable de la corporeidad y su entorno de manifestación. A diferencia de las teorías clásicas centradas en la representación, Belting argumenta que una imagen no existe independientemente de su soporte material y no siempre coincide con él. En cambio, es el resultado de un proceso perceptivo y cultural a través del cual las personas conciben, interpretan e interactúan con los objetos visuales.

Siguiendo esta idea, la imagen de un tipo particular de máscara puede tener representaciones múltiples a través de diferentes tipos de medios. Así, la medialidad de la imagen juega un papel crucial en la definición de su significado, ya que cada medio determina una transformación perceptual y simbólica de la imagen. En el caso de las máscaras, la imagen que evocan depende del contexto performativo y de la naturaleza del público, generando reacciones afectivas variadas que van desde el asco y el miedo hasta la diversión. La máscara no solo oculta la identidad del portador, sino que la reconfigura, convirtiéndola en un agente activo dentro de las interacciones sociales y rituales.

Esta dimensión agente de la imagen es fundamental en la teoría de Alfred Gell (1998), que desplaza el enfoque del significado hacia la acción, analizando cómo los objetos artísticos —e, implícitamente, las máscaras— producen efectos sociales a través de la red de relaciones que median. Por ejemplo, la performance de las “Máscaras de ancianos” constituye una expresión compleja de la tradición, entrelazando la dimensión del espectáculo con las funciones augurales y sociales del canto de villancicos. En la región de Moldavia del Sur, donde el artesano desarrolla su actividad, la costumbre solo puede ser reconstruida a partir de la memoria colectiva, ya que la tradición está casi extinta en la actualidad (Paul Buta, n. 1961, n. 1961, entrevista registrada en Sivita, Galati, julio de 2024). El canto de villancicos se practicaba en pequeños grupos familiares enmascarados, siguiendo una ruta predeterminada que incluía visitas a parientes cercanos, especialmente padres y padrinos, con el fin de desear a los anfitriones un próspero año nuevo. Esta trayectoria ritualizada reafirmaba simbólicamente las estructuras de parentesco y las jerarquías comunitarias, y el canto servía tanto como un acto de reconocimiento y validación del orden social como una ofrenda ritual de buenos deseos (ibidem). Las características exageradas, a menudo caricaturizadas, de las máscaras tienen como objetivo no solo divertir, sino también crear un efecto de celebración del orden social existente y las obligaciones sociales. Además, estas manifestaciones no están exentas de ambivalencia afectiva: mientras que, para los adultos, la presencia de las máscaras tiene un carácter familiar y ritual, para los niños, el encuentro con figuras grotescas y distorsionadas a menudo genera miedo. Esta reacción destaca la dimensión sensorial de la tradición, donde el impacto visual de la máscara, acompañado de los movimientos distorsionados y las voces de los portadores, transforma la interacción en una experiencia liminal, oscilando entre el entretenimiento y la intimidación. Provocar miedo real en los niños y sorpresa o alegría en los ancianos añade una nueva dimensión a la función de las máscaras en el ritual: ahuyentar a los espíritus malignos y purificar el mundo en la víspera del nuevo año. La performance de las Máscaras de Ancianos funcionaba en la región de Moldavia del Sur como un mecanismo cultural para reafirmar la cohesión social, entrelazando ritual, espectáculo y emoción colectiva para renovar las relaciones comunitarias y marcar simbólicamente la transición a un nuevo ciclo temporal.

La función augural de las “Máscaras de Ancianos” adquiere una forma diferente dentro de la dimensión performativa de la costumbre, como se observa en la región de Neamt. Aquí, el grupo enmascarado —compuesto por un número variable de danzantes que no necesariamente están relacionados— baila en un círculo al son de música folklórica, moviéndose de forma lenta y rígida. Estas performances tradicionalmente tenían lugar en los patios de los aldeanos, aunque hoy en día se realizan más a menudo en centros de los pueblos o durante festivales organizados localmente (Ion Albu, nac. 1948, Timisesti, jud. Neamt; entrevista registrada en la feria del Museo Nacional del Pueblo Rumano, Bucarest, marzo de 2024). El enmascarado baila encorvado, apoyándose en bastones, imitando la postura de un anciano doblado. La danza enmascarada involucra simultáneamente múltiples registros sensoriales. Los gestos obscenos realizados por las figuras enmascaradas van acompañados de cantos que ayudan a definir el carácter. Por ejemplo, en Timisesti, el canto recitado por Ion Albu durante la performance escenificada de la danza “Tan viejo como es, el abuelo aún quiere una fruta del seno” refuerza la representación de inmoralidad del personaje. De esta manera, la cualidad grotesca incrustada en la máscara se extiende a la performance misma. Sin embargo, evoca una forma de asco simulado o estilizado, un afecto representado que no se traduce en ser percibido como verdaderamente repulsivo. La inmoralidad invocada en tales

contextos ceremoniales y espectaculares es denunciada para provocar la risa, mientras que, en los contextos rituales, el énfasis del registro sensorial grotesco sirve para evocar la función del personaje como un símbolo de continuidad, actuando como un estimulante mágico de la fecundidad y la fertilidad (Rosu 2019: 40).

4.2. Las percepciones de la materialidad

Mientras que Gell (1998) resalta la capacidad de los objetos para ejercer una forma de agencia, influyendo en la percepción y el comportamiento humano, Belting (2001) conceptualiza la imagen como un producto cultural sujeto a múltiples interpretaciones. La complementariedad de estas perspectivas permite un análisis más matizado de cómo la máscara funciona como un intermediario entre la identidad, la representación y las estructuras sociales, revelando no solo sus dimensiones estéticas, sino también la complejidad de las interacciones simbólicas que genera en los contextos performativos.

El artesano Paul Buta inscribe su práctica de creación de máscaras dentro de la continuidad de una tradición familiar, pero su trayectoria profesional marca un cambio significativo desde la máscara espontánea hacia la artesanía artística. Su padre hacía máscaras de forma espontánea, para uso personal, utilizando materiales fácilmente disponibles, como, por ejemplo, una alfombra de puerta bien sacudida que servía como base para la cobertura facial (Paul Buta, n. 1961, entrevista registrada en Sivita, Galati, julio de 2024). Esta práctica subraya la naturaleza emergente e informal del disfraz, donde la materialidad del objeto no estaba subordinada a una estética deliberada, sino que formaba parte de un acto lúdico e improvisado de acuerdo con el patrón tradicional de representación. Como artesano especializado, Buta adapta los materiales en función del contexto de la performance, demostrando no solo una profunda pericia técnica, sino también una comprensión sensorial de cómo la materialidad impacta la percepción. Al crear máscaras para representaciones teatrales, opta por materiales procesados industrialmente, como el pelaje inmaculadamente blanco y sin olor, diseñados para cumplir con las demandas estéticas e higiénicas del escenario. En cambio, al crear máscaras para contextos rituales tradicionales, utiliza pelaje procesado de manera doméstica, con un tinte amarillento y un olor animal distintivo. Esta elección no es meramente técnica, sino también performativa: en los rituales, la presencia olfativa y táctil de la máscara intensifica la experiencia sensorial de los participantes, reforzando la relación entre el objeto, el portador y el público. Al incorporar características repulsivas, como un olor desagradable o un tinte amarillento que simboliza objetos viejos y sucios, se estimula el patrimonio.

La distinción entre estos dos tipos de materialidad refleja dos regímenes perceptuales distintos. En los contextos teatrales, donde la distancia entre el intérprete y el público es mayor, la materialidad de la máscara se despoja de sus huellas sensoriales crudas, enfatizando su dimensión visual y convirtiendo en abstracta la relación entre actor y objeto. En contraste, dentro de las representaciones tradicionales, la proximidad entre el portador enmascarado y la comunidad requiere un anclaje más profundo en el registro táctil y olfativo, intensificando así la impresión de presencia y autenticidad. El persistente olor del pelaje, lejos de ser un detalle secundario, contribuye a reforzar la conexión entre la performance y la memoria sensorial, evocando no solo la materialidad tangible de la máscara, sino también todo el universo cultural en el que está incrustada.

Así, la transición de la máscara espontánea a la maestría artesanal no es solo un refinamiento técnico, sino también una reconfiguración de la relación entre la máscara, el cuerpo y el entorno (Belting 2005). En el pasado, los materiales se elegían de manera incidental y funcional, mientras que en la práctica de Paul Buta, la selección de materiales se convierte en un acto deliberado de regulación de la percepción, adaptado a la especificidad de cada tipo de representación.

Una selección similar de materiales orientada hacia la exhibición se puede observar en el trabajo de otro artesano, Ion Albu, aunque guiado por una intención diferente y moldeado por motivaciones completamente distintas. Desde la década de 1960, cuando aprendió el oficio de su tío, siendo un artesano respetado en

el pueblo de Timisesti, ha desarrollado una práctica compleja situada entre la función ritual tradicional y los regímenes modernos de exhibición cultural. Al igual que muchos artesanos contemporáneos, produce máscaras antropomórficas estandarizadas (demonios y ancianos) destinadas a ferias y festivales, cuidadosamente diseñadas para cumplir con las expectativas estéticas de un público más amplio (Ion Albu, nac.1948, Timisesti, jud. Neamt; entrevista registrada en la feria del Museo Nacional del Pueblo Rumano, Bucarest, marzo de 2024). Estas máscaras actúan, en términos de Gell, como índices de agencia (Gell 1998), proyectando intencionalidad y valor cultural en un formato que es tanto legible como consumible.

Estas máscaras reflejan una dinámica estructurada por la coherencia visual y la transparencia simbólica. El uso exclusivo de materiales naturales refuerza las asociaciones con la autenticidad y la tradición, mientras que evitar características grotescas o ambiguas aumenta la comodidad y el atractivo visual. Su diseño fomenta la exhibición y la facilidad de integración en representaciones escenificadas. En estos escenarios, ya sea en mercados, festivales o producciones mediáticas, el propio artesano se convierte en parte del espectáculo, contribuyendo a una dinámica simétrica entre creador y creación, donde ambos son enmarcados como portadores culturales.

Este proceso privilegia formas codificadas y replicables y se alinea con una tendencia más amplia de mercantilización cultural, donde la máscara se recontextualiza como un signo de identidad local dentro de un marco controlado y estetizado. Sin embargo, la práctica de Albu también incluye la producción de máscaras para grupos performativos que él coordina y otros grupos enmascarados espontáneos, que están más cerca de los modelos rituales vernáculos. Estas son, a menudo, máscaras de disfraz que incorporan plumas, campanas y otros accesorios, utilizadas en recreaciones coreografiadas basadas en costumbres locales o incluso prácticas auténticas. Aunque escenificadas, estas representaciones evocan una lógica de patrimonio diferente, una que mantiene una relación dialógica con las prácticas comunitarias encarnadas.

Es notable que la implicación de Albu en la revitalización y escenificación de tradiciones locales data del período comunista, durante el cual las expresiones culturales a menudo fueron institucionalizadas en formas de espectáculo autorizado. Su papel tanto como artesano como promotor cultural refleja este régimen dual del patrimonio: uno que estetiza la tradición para el consumo público y otro que preserva los códigos rituales a través de la continuidad performativa.

Sin embargo, no todas las máscaras de la tradición local de carnaval se prestan a la mercantilización. Algunas, como las utilizadas en la "Danza del Oso", mantienen funciones rituales restringidas y nunca se exhiben ni se venden al público. Su agencia no es semiótica, sino performativa, operando dentro de un sistema cerrado de significado y afecto, donde el objeto sigue actuando como un agente primario (Gell 1998: 20-26), incrustado en contextos rituales específicos.

Lo que distingue la práctica de Albu es su orientación estratégica hacia la visibilidad y el prestigio. Las máscaras que exhibe y las performances que organiza a menudo están calibradas para impresionar a las élites culturales y políticas, transformando las formas expresivas rurales en representaciones del capital cultural nacional. Al hacerlo, Albu se posiciona como un portador de la tradición cuyo reconocimiento ya no está confinado al pueblo, sino que se extiende a esferas culturales e institucionales superiores. Su trabajo ilustra cómo los artefactos son movilizados en la negociación del estatus, actuando no solo como transmisores de significado, sino como agentes dentro de los sistemas de aspiración social (Ion Albu, entrevista, marzo de 2024, Bucarest). En este caso, la estetización de las máscaras y la búsqueda de aprobación fuera de la comunidad tradicional llevan a la expulsión de los elementos repulsivos de su materialidad.

4.3. Desempeñando la identidad: las máscaras de diablo y algunos registros culturales

La opinión de Paul Buta, es que la máscara debe ser usada, performada y animada en el presente, en cualquier contexto que se considere apropiado, ya que su visibilidad, continuidad y significado se sostienen a través de su activación performativa más que por la preservación de los entornos

tradicionales. Esta perspectiva refleja un enfoque diferente, uno que prioriza el objeto y su uso encarnado, sin intentar convertir el ritual ni el contexto comunitario en marcos formalizados que alteren la función original de la máscara. En contraste, el enfoque de Ion Albu implica la reproducción dramática de las estructuras de performance tradicionales, buscando preservar no solo la máscara como un artefacto, sino también el juego espectacular y ritualizado característico de la sociedad tradicional.

A través de un conjunto particular de circunstancias, la serie de Netflix *Lucifer* trajo la atención del artesano, lo que lo llevó a imaginar sus máscaras de diablo como si fueran animadas por los actores del programa —vinculando así la transmisión cultural del objeto a nuevas formas globalizadas de performance y asociación. Las máscaras creadas por Paul Buta llegaron a la serie *Lucifer* a través de conocidos rumanos que reconocieron su significación cultural y las enviaron a los productores del programa. Al ver el personaje demoníaco en el centro de la trama, Buta decidió presentar las máscaras como una representación alternativa de la misma figura, viéndolas no como demonios literales, sino como representaciones simbólicas de estos.

Un vídeo corto (externo a la serie original) que muestra la recepción del paquete con las máscaras enviadas por el artesano rumano fue realizado por algunos de los personajes principales, quienes utilizaron como tema musical la pieza *Balada românu* del grupo Subcarpati. La elección parece casual: esta canción —muy conocida dentro y fuera de Rumanía— articula, a través de sus versos, una reivindicación explícita del folclore como fuente de fuerza, continuidad y pertenencia. El grupo, conocido por combinar elementos tradicionales con hip-hop y bases electrónicas, propone una lectura contemporánea del imaginario rural, a menudo acompañada de un orgullo cultural marcado que puede percibirse como intensificado en determinados pasajes. Esta mezcla de renovación estética y afirmación identitaria convierte la canción en un recurso simbólico eficaz, que al incorporarse como tema musical refuerza la idea de un folclore vivo, capaz de circular y resignificarse en contextos contemporáneos.

En este material, las máscaras creadas por Paul Buta participan igualmente de esta lógica de relectura: dejan atrás su función ritual de ahuyentar a los espíritus malignos para convertirse en objetos lúdicos y performativos que cuestionan y reconfiguran los significados culturales establecidos. Este cambio en la función se alinea con el concepto de arte y agencia de Alfred Gell (1998), donde la máscara se convierte en un participante activo en la configuración de la identidad y el significado a través de la interacción. Inicialmente grotescas y destinadas a provocar miedo, en el nuevo contexto se convierten en herramientas humorísticas y lúdicas para explorar y deconstruir la identidad.



Fotografía 5. Fuente: Facebook del artesano. Véase

<https://www.facebook.com/NetflixRO/videos/2201240353324139>.

Fotografía 6. Noticia sobre las máscaras de Paul Buta llevadas por los actores de la serie Lucifer.

Véase

<https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/divertisment/cum-au-ajuns-mastile-populare-romanesti-sa-fie-purtate-de-actorii-din-serialul-lucifer-1129299>.

El compromiso de los actores con las máscaras profundiza esta transformación. En lugar de usarlas de manera convencional, invierten las máscaras, colocándolas en la parte posterior de sus cabezas mientras dejan sus rostros expuestos. Esta inversión desafía la jerarquía entre rostro y máscara, tal como lo teorizó Hans Belting (2005). La visibilidad dual tanto del rostro del actor como de la máscara interrumpe la frontera tradicional entre el yo y el otro, creando una interacción fluida entre lo humano y lo simbólico. La máscara ya no solo oculta; se convierte en un objeto transicional que fomenta el juego y la experimentación con la identidad, mientras cada portador navega entre los aspectos ocultos y revelados de su persona.

Esta dualidad, potenciada por el tema musical contemporáneo de la música de Subcarpati, reconfigura la máscara como parte de una experiencia cultural híbrida. Los elementos tradicionales del folclore no solo se conservan, sino que se reinventan, reflejando la hibridación del pasado y el presente, y transformando la máscara en un agente activo de resignificación cultural. En este caso, el disgusto se disuelve en el tratamiento lúdico de la máscara como un simple objeto de entretenimiento, dejando que la patrimonialización se enfoque únicamente en el sentido de identidad nacional y el reconocimiento global del producto cultural.

5. Conclusión

En este estudio he examinado las estrategias estéticas y afectivas a través de las cuales las máscaras provocan disgusto, centrándome en cómo sus características materiales y simbólicas son percibidas a través de diferentes contextos culturales y de exhibición. A partir de la teorización sobre el disgusto de Filippo Contesi como una emoción corporal culturalmente aprendida con un alto grado de contagio afectivo, el análisis adoptó un enfoque sensorial para rastrear cómo opera el disgusto tanto dentro como fuera de los marcos rituales (Contesi 2021: 40).

En los entornos ceremoniales, lo grotesco —frecuentemente representado a través de rasgos animalescos, asimetría, signos de descomposición o rasgos faciales exagerados— no solo sirve para asustar o repeler, sino que constituye un componente funcional de la eficacia ritual. Como argumenta Menninghaus (2003: 14), la intensidad del disgusto y su capacidad para generar reacciones inmediatas y corporales respaldan su rol en la lógica simbólica de la purificación, inversión y transformación. Lo grotesco, en este sentido, produce una fusión de lo horroroso y lo lúdico, donde el miedo y la risa coexisten en un registro emocionalmente denso que refuerza los lazos comunales y los roles cosmológicos.

Cuando las máscaras se extraen de su contexto ritual y se reubicaron como objetos artísticos o artefactos etnográficos, su agencia se reconfigura. Descontextualizadas y usadas en costumbres performativas, sus características repulsivas pueden dominar la recepción, provocando un rechazo visceral o, alternativamente, ser apreciadas como “disgusto artístico” (Menninghaus 2003), donde la capacidad de perturbar se convierte en un marcador de poder expresivo. Esta ambigüedad —oscilando entre lo aterrador, lo grotesco y lo humorístico— revela la elasticidad del significado de la máscara dependiendo de su modo de exhibición y el marco cultural del espectador.

Al analizar cómo las máscaras funcionan tanto como imágenes como índices —donde simultáneamente son representaciones y agentes— en este artículo hemos destacado las formas cambiantes de agencia que surgen cuando los objetos rituales ingresan a nuevos circuitos de visibilidad. La forma grotesca mantiene su potencia afectiva, pero su carga semiótica se vuelve abierta, invitando a la reinterpretación. Así, las respuestas emocionales provocadas por estas máscaras —disgusto, fascinación, diversión— no son solo reacciones, sino efectos mediadores culturalmente que hablan de la duradera

fuerza simbólica de la máscara más allá de su rol ceremonial original.

La máscara exhibe características grotescas que teóricamente deberían provocar disgusto; sin embargo, este disgusto no es puramente estético, como sugiere Menninghaus, sino una forma simulada que no se manifiesta como tal cuando la máscara es usada. En cambio, provoca una verdadera aversión, involucra al espectador o participante en una experiencia controlada y performativa donde la respuesta emocional está mediada por los contextos culturales y rituales.

En los contextos discutidos, el rol del disgusto en la percepción y recepción de las máscaras cambia en relación con los marcos culturales y performativos en los que estas operan. En los casos donde las máscaras se emplean en el entretenimiento o el espectáculo, el disgusto se neutraliza efectivamente con el tratamiento lúdico de la máscara como un mero objeto de diversión. Respecto a la materialidad de las máscaras, las características que podrían evocar disgusto se recontextualizan como elementos estéticos, impulsados por la intención del artesano de provocar emociones específicas. A veces, esta reconfiguración se alinea con una agenda patrimonial más amplia que enfatiza la afirmación de la identidad nacional y el reconocimiento global de los productos culturales. En este contexto, las cualidades repulsivas de la máscara a menudo se minimizan o se eliminan por completo, a favor de una representación más higienizada y universalmente aceptable de la cultura. Alternativamente, estas características pueden ser utilizadas estratégicamente para simular una herencia cultural concebida como un material “sin refinar”, “auténtico”, apelando así a nociones de pureza cultural y continuidad histórica. Aquí, en lugar de ser atenuados o eliminados, los elementos grotescos y repulsivos de la máscara se intensifican y son integrales a la función de la máscara. El malestar que provocan no se busca evitar, sino abrazar como parte del rol simbólico de la máscara.

Finalmente, en algunos otros contextos, las características grotescas de la máscara —ya sea que impliquen la representación de la inmoralidad, la descomposición o exageraciones grotescas— son cruciales para evocar el significado ritual del personaje. Aquí, las cualidades repulsivas se entienden como parte de un sistema simbólico más grande, uno que invoca la continuidad, la fertilidad y la fecundidad, reforzando así las funciones sociales y mágicas de la máscara. La respuesta emocional del disgusto, por lo tanto, no solo está mediada culturalmente, sino que sirve para activar significados rituales o metafísicos más profundos que trascienden la incomodidad superficial que puedan causar.

Notas

1. Desde los años 70 no se han realizado investigaciones de carácter exhaustivo, por lo que no es posible indicar con precisión el número de artesanos o de grupos de enmascarados existentes. Las afirmaciones presentadas se basan tanto en mi trabajo de campo propio como en las principales referencias bibliográficas disponibles, entre ellas la monografía *Masti populare din România* de Corina Mihaescu (Centrul National de Conservare si Valorificare a Traditiei si Creatiei Populare, 2001), una de las obras más importantes dedicadas a este tema.
2. Es importante señalar que, con el fin de mantener claridad analítica y metodológica, esta discusión se centrará exclusivamente en el contexto del carnaval de Año Nuevo, aunque las mismas máscaras también aparecen en otros escenarios festivos, como el Carnaval previo a la Cuaresma o en representaciones rituales funerarias.
3. Al explorar el concepto de asco estético, se puede prestar atención particular a la interpretación ofrecida por Menninghaus de las obras de Kafka, las cuales describe como una «poética de la inocencia»: el resultado de la habilidad del autor para velar escenas perturbadoras bajo el brillante refinamiento de su prosa, haciendo que sean apenas perceptibles como tales.
4. Consideramos que las conclusiones de Sarah J. Ablett sobre la perspectiva de la filosofía antigua respecto a la representación dramática de los ritos dionisiacos son esenciales para nuestro análisis, ya que las estructuras rituales y ceremoniales del carnaval y las producciones cinematográficas que examinamos comparten muchas similitudes con estas representaciones. Aristóteles, al pasar al pensamiento

filosófico moderno, se aparta del modelo de Platón, que incluía el arte mimético dentro de la esfera del miasma, generado, en opinión de Platón, incluso por la simple representación dramática del mismo. Para Aristóteles, las emociones producidas por la contemplación artística son una herramienta cognitiva que permite al espectador evitar el miasma al experimentar fuertes emociones en el espacio seguro del arte, otorgando al arte funciones curativas y purificadoras.

Bibliografía

Ablett, Sarah J.

2020 *Dramatic Disgust. Aesthetic Theory and Practice from Sophocles to Sarah Kane*. Transcript. Lettre.

Banateanu, Tancred

1975 *Arta populara bucovineana*. Suceava, Centrul de Îndrumare a Creatiei populare si a Miscarii artistice de masa.

Constance, Classen

1997 "Foundations for an Anthropology of the Senses", *International Social Science Journal*, vol. 153: 401-412.

Contesi, Filippo

2021 *Il disgusto tra arte e scienza*. Milano, Mimesis.

Howes, David

2003 *Sensual relations: engaging the senses in culture and social theory*. University of Michigan.

2005 *HYPERESTHESIA, or, The Sensual logic of Late Capitalism*, in *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Edited by David Howes, Oxford, New York, Berg.

Korsmeyer, Carolyn (y Barry Smith)

2014 "Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust", en Aurel Kolnai, *On-Disgust*, OPEN COURT. Chicago and La Salle, Illinois: 1-28.

Menninghaus, Winfried

2003 *Disgust. The Theory and History of a Strong Sensation*. SUNY series, Intersections: Philosophy and Critical Theory, Rodolphe Gasché (editor), State University of New York Press.

Mihaescu, Corina

2001 "Lumea mastii". *Masti populare din România*. Bucuresti, Centrul National de Conservare si Valorificare a Traditiei si Creatiei Populare.

Mirizzi, Ferdinando

2017 "Le tradizioni popolari da pratiche sociali a patrimoni culturali. Maschere e Carnevali lucani nelle ricerche di Enzo Spera", *Studi Nuovo Meridionalismo*, an III – n. 4/Aprile: 227-242.

Rosu, Georgeta

2019 *Masti si jocuri cu masti / Masks and Masked Dances*. Bucuresti. Alcor Edimpex.

Rozin, Paul (y April E. Fallon)

1987 "A Perspective on Disgust", *Psychological Review*, nº 94 (1): 23-41.

Shils, Edward

1981 *Tradition*. Chicago, University of Chicago Press.

Spera, Enzo

1982 "Le maschere cornute e la 'frase': Carnevale ad Aliano", *Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera*, III. 4: 73-89.

Stahl, Paul Henri (y Marin Constantin)

2004 *Mesteri tarani români*. Bucuresti, Editura Tritonic.

Serbanuta, Anca

2024 "Decline of a national icon: Derogatory representations of the Romanian peasant in recent

television programs”, Swedish Journal of Romanian Studies, vol. 7, nº 2: 124-140.

Stiuca, Narcisa

2002 Sarbatoarea noastra cea de toate zilele, vol. 1. incompleta.

2014 Spirala sarbatorilor. Rosturi, tâlcuiri si deslusiri. Bucuresti, Editura Astra Museum.

Vulcanescu, Romulus

1970 Mastile populare. Bucuresti, Editura Stiintifica.

Wicker, Bruno (y otros)

2003 “Both of Us Disgusted in My Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust”, Neuron, nº 40.3: 655-664.

Autores

Adelina Dogaru Alexa

Studii culturale – Etnologie, Facultatea de Litere, Universitatea din Bucuresti

Institutul de Etnografie si Folclor “Constantin Brailoiu”.

adelina.dogaru@unibuc.ro