

Máscaras centroamericanas: estudio de casos La Conquista, El Toro Guaco y Diablitos Boruca

Henry O. Vargas Benavides ¹

RESUMEN

La siguiente investigación analiza los rasgos precolombinos en la producción mascarera en tres danzas centroamericanas: La Conquista, en Chichicastenango, Guatemala; El Toro Guaco en Diriamba, Nicaragua y los Diablitos Boruca, Costa Rica. Se analiza el diseño mascarero y la manifestación popular en el presente.

Palabras clave: Artesanía, diseño, artesanos centroamericanos, semiótica, cultura

ABSTRACT

In the following research, the influence of the pre-Columbian mask production will be studied in three Central American dances: La Conquista in Chichicastenango, Guatemala; El Toro Guaco in Diriamba, Nicaragua and Los Diablitos Boruca in Costa Rica. Further more the mask design and the culture expression will be analyzed in current festivities.

Key Words: handicrafts, design, Central American artisans, semiotic, culture

Introducción

La siguiente investigación analiza de forma comparativa la influencia prehispánica en tres rituales de bailes y danzas mascareros centroamericanos. Los cuales son la Conquista, en Chichicastenango, Guatemala; el Toro Guaco en Diriamba, Carazo, Nicaragua y los Diablitos Boruca, Buenos Aires de Puntarenas y Rey Curré, Buenos Aires y Osa de Puntarenas, Costa Rica. Se cotejaron fuentes escritas y se realizaron entrevistas durante el trabajo de campo a mascareros e investigadores, con el fin de

¹ Henry O. Vargas Benavides. Costarricense. Profesor de Diseño Artes Plásticas, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica. Correo: hvargasb@gmail.com

determinar los rasgos de mestizaje dentro de las manifestaciones socioculturales de la región.

La danza de La Conquista se conmemora para la fiesta del patrono Santo Tomás el 22 de diciembre; la del Toro Guaco, que se celebra junto con los bailes mascareros de El Güegüense, el Viejo y la Vieja y el Goliat para la fiesta patronal de San Sebastián el 20 de enero; y la fiesta de los Diablitos que se celebra en Costa Rica del 30 de diciembre al 2 de enero en Boruca. Todos estudiados durante el año 2005.

Se examinaron las máscaras de la colección del CEFOL (Centro de Estudios Folklóricos) de la Universidad de San Carlos, Guatemala. Estas son piezas de reciente confección y adquisición, a diferencia de las colecciones existentes en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología o el Museo Popol Vuh de Guatemala, por ser piezas más antiguas. Las piezas del CEFOL pertenecen a seis diferentes representaciones danzarias: la del Venado, la Guacamaya, Moros y Cristianos, la Conquista, Toros, Mexicanos, Pascarines, Costeño, Fieros, Xacalcoje y Güegüechos. En ese país Carlos René García Escobar ha registrado veinte danzas y unos seis bailes, esto durante la década de los años noventa. En Diriamba, Nicaragua no se encontró una colección de máscaras de dicha zona, por lo que se seleccionaron las del trabajo de campo. Se constató el uso de máscaras para el baile del Viejo y la Vieja, el de Goliat, El Güegüense y el Toro Guaco durante las fiestas de San Sebastián. Para el año 2005 la UNESCO declaró Obras Maestras de la Tradición Oral e Inmaterial de la Humanidad a las danzas El Güegüense o Macho Ratón, en Nicaragua y Rabinal Achí, en Guatemala. Y en el territorio indígena Boruca, Buenos Aires de Puntarenas, Costa Rica², se registraron máscaras para las fiestas del baile de los Diablitos. Además de las máscaras de la colección privada de Adolfo Constenla Umaña, docente e investigador de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica, quien posee una colección de dieciséis máscaras de Boruca y Rey Curré, recolectadas desde 1975 hasta el 2002.³

² En Boruca es mi deber agradecer a la familia de don Ismael González Lázaro, en especial a Sary González, Margarita Rojas, Melvin González (Camel) y Cristian González.

³ En la colección privada de Adolfo Constenla se encuentra también una máscara Térraba del mismo territorio indígena de Costa Rica, una máscara de Macho Ratón de Diriamba, Nicaragua y una máscara de español de la danza de La Conquista de Guatemala. Es de señalar que las máscaras más dañadas son las más antiguas de madera de balsa (o del árbol de balsa) de Boruca, pues presentan picaduras de comején.

Es de destacar otras colecciones importantes de máscaras en Costa Rica, algunas se han investigado, pero no se cuenta hasta el momento con el permiso respectivo para su publicación, tales como las del Museo de Culturas Indígenas Dra. María Eugenia Bozzoli, Sarapiquí, Heredia y la colección de Alejandro Tosatti. Además de otras colecciones privadas que quedarán para futuras investigaciones como el Laboratorio de Etnología de la Universidad de Costa Rica, el Museo Nacional y la colección de Giselle Chang Vargas.

De cada uno de los tres bailes escogidos por país se seleccionaron dos máscaras para el presente artículo: dos de La Conquista, dos del Toro Guaco y dos de Boruca. Se eligieron estas tres danzas y bailes por contener temas confrontativos de guerra o combate entre el representante indígena y el europeo ibérico. Además las máscaras seleccionadas representan el papel del personaje nativo (Tecún Umán y Huitzizil Tzunum de la danza de La Conquista, dos del Toro Guaco y dos de Boruca y Rey Curré respectivamente). Las seis máscaras poseen una figuración antropomorfa, zoomorfa o la combinación de ambas.

Es importante diferenciar los conceptos de danza y de baile que se registran en estas manifestaciones. Con respecto al término de danza Carlos René García Escobar define que la antropología lo identifica por poseer coreologías⁴ y coreografías específicas, transmitidas por generaciones y que corresponden a manifestaciones sagradas o rituales en el tiempo y el espacio. De igual forma, poseen textos anónimos venidos desde la Colonia. Mientras que el baile es menos complejo, no necesita de largas preparaciones ni incorporar rituales sagrados, por lo que se integra a contextos diversos, sean sociales o sagrados (García Escobar, 1996, pp. 16-19). En Guatemala La Conquista posee las características de una danza al tener un texto o guión desde la Colonia, para sus narradores e intérpretes, así como coreologías y coreografías específicas. En Nicaragua el Toro Guaco posee rasgos coreográficos y coreológicos, consta de un argumento transmitido oralmente, pero no de un texto por lo que se le considera un baile. Mientras que en Costa Rica, los Diablitos constan de un argumento transmitido oralmente,

⁴ Carlos René García Escobar entiende por coreología el: "Análisis de los movimientos coreográficos de las danzas y bailes. Antropológicamente es el estudio etnológico y totalizador de la danza en general." Mientras que la coreografía es la: "Descripción gráfica de los movimientos de una danza x. Antropológicamente se refiere a la descripción gráfica total de una danza tradicional (movimientos, parafernalia, rituales, etc.)." (García Escobar, 1996, p. 193).

transitan entre bailes mezclados con acordeón guitarra y cantos, con la embestida del toro, gritos, expresiones libres, salomas, correteos, improvisación y adaptación de textos al contexto anual, como en la repartición de la carne, el sonido del caracol, el pito y el tambor, por lo que se le conoce también como juego de los Diablitos Boruca.

Sobre la danza de La Conquista

El paralelismo entre Moros y Cristianos y la danza de La Conquista es muy cercano. La Conquista surge de la danza anterior, representando los papeles de cristianos o españoles y no cristianos ni moros, con sus variantes locales. El drama encabeza a los reyes y príncipes del Quiché con sus cortejos y ejércitos. El príncipe Tecún Umán se enfrenta a los conquistadores españoles encabezados por Pedro de Alvarado y su acción culmina al caer vencido. El pueblo Quiché

se rinde ante el enemigo y se somete a la nueva religión cristiana. Posteriormente, Tecún Umán es proclamado héroe cultural (Montoya, 1970, pp. 30-40). El argumento resume la nueva imposición de sistemas de creencias desde la hegemonía occidental europea sobre la indígena. Entre los quichés se reconoce la importancia del culto a la muerte que aflora durante esta danza, el sometimiento del otro como ha sucedido a lo largo de su historia, anterior y posterior a la Colonia. Además de reconocer el peso que tuvieron las cofradías en el proceso primigenio del mestizaje americano, donde se sincretizan los rituales indígenas con los ibéricos europeos en la acción transculturalizante.



Tecún Umán
(Danza de La Conquista)
Anónimo
Madera, pintura de aceite
S. XX (finales)
17 cm X 23 cm
(H. Vargas, 2005)



Huitzil Tzunum
(Danza de La Conquista)
Anónimo
Madera, pintura de aceite
S. XX (finales)
14 cm X 21 cm
(H. Vargas, 2005)

La danza de Moros y Cristianos⁵ se representó en México y por todos los países de Centroamérica desde la Colonia. Existen diferentes variaciones sobre la misma, como las danzas y bailes de Santiago Apóstol y Carlomagno. En Panamá se conoce como La Montezuma Española, que se celebra en la Villa de los Santos. En Costa Rica se representó hasta el siglo XIX para las fiestas de la Virgen de los Ángeles en Cartago y también en Heredia (Chang, 2007, pp. 29-32). En Honduras se le da el nombre de baile de los Negritos, en El Salvador como baile de los Historiantes, otra variación es el Drama de David y el gigante Goliat en Nicaragua y en Honduras (Solano; Cartín; Tosatti, 2005, p. 168).

En las danzas se representan a los personajes indígenas con semblantes oscurecidos, dorados, mientras que las de los moros son rojizas. La asimilación figurativa es evidente en el préstamo de la estructura de las máscaras de moros y cristianos en danzas como La Conquista o el Rabinal Achí; los intérpretes mantienen bigotes, barba y amplias cejas apropiadas por el artesano indígena. El oponente, en su papel de la otredad española mantiene los detalles anteriores salvo por el rostro sonrosado o blanquecino, ojos claros: azulados o verdosos, barbas y bigotes más claros o dorados en algunas. Los capitanes de los moros acarrean yelmos con personajes mitológicos propios⁶; mientras que las de los indígenas de La Conquista son las aves o quetzales, binchas, plumerías y ornamentos, empotrados en su misma estructura superior de la careta.

⁵ La danza de Moros y Cristianos se remonta al siglo XII en Barcelona, se extiende, posteriormente, a varios países europeos como Italia, Portugal y Francia. En América se incorpora durante la colonización desde el sector hispanizado de Estados Unidos hasta algunas áreas en la Argentina, incluyendo el área conquistada por los portugueses. En Moros y Cristianos la danza representa la guerra de sociedades europeas en contra de los moros, donde no solo reinan los enfrentamientos bélicos y políticos, sino también la conversión al cristianismo por parte de los sometidos. En América las versiones incorporan la lucha entre indígenas y españoles y la veneración al santo del lugar. En algunos casos, como en Guatemala, el argumento se transforma en la danza de La Conquista.

⁶ Sobre esta referencia pueden observarse las imágenes del libro de: Solano Laclé, V.; Cartín Quesada, J.; Tosatti, A. (2005). *Rostros, diablos y animales. Máscaras en las fiestas centroamericanas*. San José, C.R.: Fundación Museos del Banco Central, Asociación Cultural Incorpore.

El baile del Toro Guaco

En Nicaragua se dramatiza una versión del toro denominada el “Toro Guaco”; tradición que se mantiene para las fiestas de San Sebastián de Diriamba, como se registró durante el trabajo de campo. Durante las festividades se realizan otros bailes mascareros como el baile del Viejo y la Vieja, el Goliat o la representación teatral del Güegüense, además de otras danzas y bailes con sus trajes típicos y variados instrumentos como las marimbas. Todas estas danzas giran alrededor de la imagen del patrono San Sebastián, que semejante a los bailarines y actores es cubierto con tiras de colores y una capa tejida multicolor. Generalmente la imagen del santo patrono es acompañada de otras imágenes de los pueblos locales como San Marcos y Santiago del departamento de Carazo. En el pueblo de Monimbó, Masaya, se mantenía esta danza en el primer tercio del siglo XX y se le denominaba torohuaca o toroguaca (Peña Hernández, 1998, pp. 84-85). E. Buitrago cita otro baile con una vaquita para las fiestas de Santo Domingo en Managua. Las versiones sobre el origen de esta danza en Nicaragua son variadas como sus autores, según la versión masayense, el baile consiste en un toro extraviado al cual buscan los mandadores y mozos, pues el animal perdido lo habían sacrificado los indígenas para preparar su carne en la tierra o en un hoyo, por lo que lo convirtieron en guaco. Aunque no existe un acuerdo absoluto sobre su término, Carlos Mántica suministra otra explicación que responde a un bejuco denominado “guaco” con el que construían el armazón estructural.

Salvador Cárdenas y Pablo Antonio Cuadra proponen que el nombre correcto del Toro Guaco es toro de palo, de quauh o árbol, debido al armazón y las telas. De Quauh



Personaje del baile del Toro Guaco,

Diriamba, Nicaragua, 2005
(H. Vargas, 2005)



Personaje del baile del Toro Guaco

Diriamba, Nicaragua, 2005
(H. Vargas, 2005)

derivan Guajaqueño o Güengüense. (Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2003, p. 320).

Hoy en día se sigue manteniendo el baile como se observó en Diriamba, el toro consiste de una armazón y cabeza de toro o vaca. A ambos lados danzan los enmascarados con sombreros de plumas de pavo real, mientras soslayan al toro. Anteriormente los personajes se representaban por diferentes máscaras de animales alrededor de la mojiganga, lo que concuerda con las crónicas de Oviedo, donde se incorporaban personajes de fieras y de aves (Buitrago, 1993). Durante el trabajo de campo se comprobó que las máscaras representan al indígena que arremete contra el toro, más la incorporación de bigotes oscuros en sus rostros. Así se mezcla también el bíblico Goliat con sangre derramada en su frente con su tocado de flores ⁷.

El baile de los Diablitos

Para las festividades de Boruca y Rey Curré en el sur de Costa Rica, que celebran la tradición del baile de los Diablitos (la primera del 30 de diciembre al 2 de enero y la segunda del 30 de enero al 2 de febrero), se yuxtaponen ciertos paralelismos con la danza de Nicaragua y con las de origen ganadero en Guatemala como la de los Toritos, Costeño o Mexicanos. El toro en este caso es representativo del elemento exógeno que lucha contra los diablitos, el pueblo *Brunka*. El festejo inicia el día 31 de diciembre a la media noche con el nacimiento de los diablitos, quienes son dirigidos por los diablos mayores; en el segundo día aparece el toro que lucha contra los diablitos y a su paso tumba a varios al suelo; durante el recorrido aparecen diabras, representadas por hombres travestidos.

Las luchas se dan durante los siguientes tres días, hasta que el último día el toro parece vencer a los diablitos, pero éstos se levantan contra él y huye. Es ahí donde se suman los



Rey Curré. Jaguar.
Cruz Ortíz de Lázaro,
1992 c., 26x17x8 cm
Madera de balsa y
pigmento
(H. Vargas, 2005)

⁷ El relato situado en el Antiguo Testamento cita al joven pastor de ovejas de Israel, quien se para ofrece luchar contra el gigante Goliat de la tribu de los filisteos. David con una piedra y una honda vence al gigante al darle en la frente, con lo que el pueblo del dios judío gana la batalla contra sus enemigos. La fama del joven en el campo de batalla lo convierte en el futuro rey elegido de Yaveh.

carniceros, los negritos, los blancos, bebés y hasta los perros. Los diablitos logran capturar al toro hasta que finalmente le dan muerte al caer el sol. La fiesta finaliza con la quema del toro y con una parodia sobre la repartición de las partes nobles del animal, a personas de la comunidad, que los carniceros mencionan con nombres y apellidos. Las fiestas inician bajo la oscuridad de los astros, con el nacimiento de los Diablitos o del pueblo Boruca a la media noche y se concluye de igual forma con la quema del toro el tercer día al anochecer. De manera similar, en los mitos se relata que Sibö⁸ crea el universo en completa oscuridad. En Rey Curré también se celebra esta misma fiesta un mes después.



Máscara boruca
Ismael González Lázaro
198, 26x16x12,5 cm
Madera de balsa y
pintura
(H. Vargas, 2005)

Relaciones visuales con lo prehispánico

El quetzal es un emblema sagrado del pueblo guatemalteco y parte de la simbología político-nacional. En la máscara de Tecún Umán representa el *alter ego* del héroe cultural en la danza de La Conquista. Tecún Umán es el rey guerrero de Quetzaltenango y el máximo defensor de su pueblo. La mano derecha de Tecún Umán es el cacique Huitzizil Zunún, el guerrero que alienta a Tecún hacia la pelea. Cuando Tecún es herido le entrega al Zunún el mando e inmediatamente Zunún implora la paz ante el conquistador español Alvarado (Montoya, 1970, pp. 98-101); por tanto, este último personaje representa la mediación y la sumisión ante el otro español. Las máscaras de Tecún Umán y la de Huitzizil Zunún de la colección del CEFOL se distinguen por portar quetzales en su frente. La de Tecún Umán porta dos quetzales a los lados y la de Zunún uno simétrico en la parte central.

⁸ Según el Diccionario de mitología bribri, Sibö es el dios creador y héroe cultural. Fue quien creó y ordenó los elementos en la tierra que los seres humanos necesitarían para su convivencia. Es omnipresente, puede transformarse en cualquier forma, trasladarse a diferentes mundos y es quien conoce todas las lenguas. Él mismo dejó una serie de reglamentos para todos los seres vivos y diferentes puestos jerárquicos. (Jara, 2003)

El quetzal es un ave venerada por los mayas, literalmente se traduce como “pluma hermosa”, su color es tornasolado verdoso y rojo en el pecho y en el vientre, además de patas y pico amarillento. Su relación no se puede escindir de la serpiente bajo el denominado Kukulkán para los mayas y Quetzalcoátl para los aztecas, el cual porta un plumaje similar. En el occidente europeo el ave fénix posee significados similares a esta ave (Morel, Dalí, 1987, p. 113). En el tocado de los grandes soberanos mayas no podían faltar las largas plumas de tonos dorados y verdes del quetzal. Éstas forman parte del fondo de las máscaras de deidades, animales u objetos que portan protección divina. Esta ave habita en las tierras altas del norte de Guatemala, región de Verapaz (Grube, 2001, pp. 96-97). Para los mexicas sus plumas verdes eran muy apreciadas y se le asociaba con los dioses del agua (González, 1995, p. 144).

En cuanto al baile del Toro Guaco, el remanente prehispánico se encuentra precisamente en las decoraciones de las máscaras, trajes y flores que portan como elementos de las experiencias rituales y míticas del baile y de los pueblos centroamericanos y latinoamericanos. Es necesario ahondar y buscar el porqué del cambio de las máscaras de animales a las de hombres con bigotes claros y oscuros en la actualidad. Para los pueblos nahuas, como los nicaraos, las deidades de las flores eran Xochipilli y Xochiquetzal y los *xochimanque*, o dedicados al cultivo de las flores tenían como patrona a Coatlantónan o Coatlicue. Las diversas flores se utilizaban para adornar los escudos de deidades solares, acuáticas y de la tierra (González, 1995, p. 74).

En el territorio sur de Costa Rica *Tebec* o serpiente, en la lengua boruca, representa la fertilidad masculina y en los relatos preña a una mujer; su descendencia da origen al nacimiento de las aguas y truenos con el accionar de su cola, desde las cavernas y montes -desde el seno de la tierra- extiende su poder (Constenla; Maroto, 1986, pp. 51-59,180). Es común encontrar en las piezas de oro del sur del istmo personajes antropomorfos-zoomorfos con pene en forma de serpiente o fajones de serpiente que cubren cerca de sus órganos. Durante los trabajos de campo en Boruca se ha podido constatar el uso de cueros de serpiente, que portan los bailadores alrededor de los trajes, retazos pegados en las máscaras o tallas de las mismas. Para los indígenas bribris de Costa Rica las serpientes que se encuentran en el reino de *Sulà* o el inframundo, atacan a las almas de los muertos que han tenido mala conducta durante su vida (Margery, 2007, p. 289); María Eugenia Bozzoli indica que la palabra culebra es equivalente a pecado para los bribris. La gran serpiente es la que castiga el incesto y en varios mitos aparecen

las serpientes gemelas (Bozzoli, 1979, p. 17), de ahí la importancia de la serpiente en los territorios del sur costarricense y como un símbolo de ataque contra los enemigos.

Otro personaje que es común ver en las tallas borucas es al jaguar. Para las fiestas del 2008 al 2009, Melvin González Rojas (Camel, hijo de Ismael González) talló una máscara enorme de jaguar y pintó el saco de gangoche, con el que suelen bailar, con manchas de este animal y un caracol marino que sonaba frecuentemente. Para los indígenas cabécares y los bribbris de Costa Rica, los tigres son personajes fundamentales para su cosmovisión. Simbolizan la relación entre sus clanes, su mitología gira alrededor de la cacería, ayudan a vencer a pueblos enemigos como a los téribes. Además, un chamán posee la facilidad de transformarse en tigre (Jara; García, 2003, pp. 129-132). Para los indígenas bribbris de Talamanca al Tigre de Agua se le tiene un gran respeto. Este animal es el causante de inundaciones y males colectivos, por lo que los indígenas buscan ayuda del clan UsekLapa para que busque el animal y lo calme, lo acaricia hasta que se convierte en una piedra, además todos le hacen ayunos por varios días (Palmer; Sánchez; Mayorga, 1992, p. 48).

Contemporaneidad popular

En Chichicastenango, Guatemala, generalmente se ensaya unos tres meses antes y se entrena a los nuevos participantes sobre los papeles de cada personaje de la danza de La Conquista. Los bailarines alquilan sus trajes en la morería de Miguel Ignacio o de regiones cercanas, es aquí donde intervienen los familiares en la confección y reparación de trajes con sus vistosos colores, cordonerías, barbas, lentejuelas, plumas, espejos, sombreros, capuchas, estandartes, sonajeros o chinchines multicolores, entre tantos más.

Varias familias, durante las festividades guatemaltecas reciben en sus casas a los bailarines y les proporcionan chicha de maíz o de jocote, la “cucha” licor clandestino, o bien licores y cervezas comerciales. En Chichicastenango -según lo cotejado- se toma chicha de frutas, atole de maíz y cervezas. Comidas como la carne de res con achiote y especias, o caldos que ayudan a recobrar la energía perdida por horas de baile, desde la madrugada hasta altas horas de la tarde. Al igual, la participación de las comisiones, como reminiscencias de las cofradías, adornan con suntuosidad las imágenes del patrono Santo Tomás y de diferentes imágenes religiosas con arcos cargados de flores

naturales y artificiales, frutas y plumajes multicolores en sus andas. Las imágenes son cubiertas con mantos impregnados de decoraciones similares a los trajes de los bailadores.

Los bailes y las procesiones ejecutados entre las angostas calles de Santo Tomás de Chichicastenango circundan el área del mercado, alrededor de los dos templos que divisan sus atrios uno frente al otro, construidos durante la colonia sobre originarios templos mayas. El panorama de hoy, de estas callecitas, se encuentra abarrotado de ventas del mercado con sus productos comestibles y las artesanías. En la plazuela abundan las paredes de máscaras de personajes antropomorfos y zoomorfos que colman sus rincones; éstas se ofrecen desde los treinta a los cien quetzales según su complejidad. Fuera de los pueblos, en la ciudad de Guatemala, las denominadas *boutiques* aprovechan las reventas de máscaras y artesanías al turismo con diferencias del precio hasta de un mil por ciento; equivalente entre los cien a ciento cincuenta dólares americanos. A su vez, si son más antiguas o encarnadas los precios se triplican, por lo que también las falsificaciones se han multiplicado para engaño de inexpertos.

Ricardo Sáenz de Tejada (1999, pp. 237-261), en su análisis sobre la danza de La Conquista que se realiza en el municipio y el departamento de Sololá⁹ durante la década de los años ochenta y noventa, destaca dos factores principales que han provocado que la danza no se realice anualmente, sino cada dos o tres años. El primero es el incremento de la pobreza, principalmente en el campesinado indígena, el cual impacta directamente en la baja de la productividad al no contar con los insumos necesarios para la producción. Al igual que el aumento de la población y la falta de tierras para el cultivo. El segundo es el choque ideológico entre las danzas indígenas tradicionales y el incremento de grupos religiosos evangélicos por medio de ataques ideológicos de grupos fundamentales católicos y protestantes. Donde la acción católica condena las prácticas tradicionales que incluyen bebidas alcohólicas y las del protestantismo, el protestantismo pentecostal y el catolicismo carismático pentecostal prohíben su participación en esta clase de bailes o danzas, pues las consideran ajenas a las prácticas cristianas. Dicha erradicación ha contribuido directamente en la dificultad de encontrar los personajes necesarios para ejecutar este tipo de baile, así como los medios económicos para poder solventar la cantidad de semanas o meses de preparación de

⁹ Sololá limita al norte con Totonicapán y Chichicastenango.

estos actores, mantener sus familias y alimentar a todos los implicados. Sin embargo, durante el trabajo de campo, realizado durante el 2005, se ha notado un incremento de los bailes en Chichicastenango, debido a la cantidad de turistas extranjeros (principalmente estadounidenses y europeos) que visitan la comunidad durante todo el año. La afloración de artesanía abarrota la plaza del mercado situado ante los dos templos, antes que los productos comestibles para el mismo campesinado.

Las calles durante las festividades de San Sebastián de Diriamba son colmadas por cientos de promesantes que veneran al patrono: muchos siguen la imagen, estos se colocan de rodillas por las calles, besan o tocan la imagen, le colocan flecos de colores o le hacen diferentes reverencias.

La distinción del Toro Guaco se halla en los altos sombreros cargados de flores y el penacho de plumas de pavo real. Portan pañuelos de colores en sus brazos, capas y cubrebotas sobresalientes; unos se distinguen por detallados bordados a mano de las capas. Los guacos portan en una mano la maraca y en la otra la tajona para controlar al toro, con su característico baile, en medio de ellos. El baile de El Güegüense es representado por veinticuatro personajes y el Toro Guaco por cincuenta danzantes. Además desfilan el Goliat, el baile del Viejo y la Vieja, bailes de marimba y los promesantes locales y externos; todo esto alrededor de las calles y avenidas de la ciudad de Diriamba y del patrono San Sebastián. Es común que las familias les preparen a los participantes y visitantes comidas distintivas de la zona como picadillos de carne, nacatamales, chicharrón con yuca o el indio viejo, la chicha de jengibre, así como diferentes dulces y cajetas, alrededor del parque y frente al templo mayor donde se concentra la fiesta. En el pueblo no se registraron ventas de máscaras como tales, salvo las que vende la familia de Chepito Flores en su propia casa. Aquellas confeccionadas se destinan para el mercado de Masaya, donde se concentra el mayor número de visitantes extranjeros.

En la región sur de Costa Rica, y en particular en el territorio indígena de Boruca, el baile de los Diablitos se realiza entre el término y principio de año. Con la particularidad de celebrarse las festividades posteriores a la patrona: la Virgen de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre; marcando una distinción con el culto cristiano-mariano introducido por los franciscanos.

Las máscaras han variado en estructura y colorido debido a los agentes de consumo localizados en el turismo, así como los trajes también contienen esos distintivos. Aparte del gangoche, los bailarines deben llevar camisa de manga larga y pantalón para protegerse; es común colocarse un paño colorido en la cabeza que cae como manto en sus espaldas y sólo los del diablo mayor y alguno que otro dirigente los portan con el tejido tradicional de algodón y tintes. Ismael González (2005) cuenta que desde niño los bailarines traían cueros de animales guindando desde la faja de la cintura o en sus espaldas y hasta serpientes vivas. En la actualidad algunos continúan adornando los trajes con cueros de animales, plumas de diferentes aves, picos; otros cargan peluches o un fetiche del comercio y algunos usan tiras de colores en sus manos. Algo muy vistoso son las hojas de plátano, frijol u otras que cubren sus cuerpos, estas hojas pueden ser secas o verdes, hasta se utilizan algunos frutos alrededor del cuerpo. Todo esto combinado al tradicional grito emitido por los diablitos que van cantando alrededor de calles, trillos y colinas, van siempre girando alrededor del centro de la comunidad de Boruca.

Las tres celebraciones mascareras centroamericanas

El dialogismo final entre el Toro Guaco y los Diablitos concuerda en acabar con el toro, donde en el primero se cocina su carne en una gran guaca y en el segundo se queman y se reparten las partes nobles, a manera de sátira para con el mismo público participante boruca o el foráneo. En ambos se reconoce el exterminio de lo exógeno en la quema o muerte del vencido y así perpetuar su sistema de creencias; es por esto que el culto a la muerte se establece para dar prolongación a la vida, pero no por el sometimiento como se narra en las danzas guatemaltecas. Para los borucas la aparición de los diablitos en la oscuridad rememora, a la vez, los mitos cósmicos de la creación; el aspecto creador de Sibö, su deidad primordial que da vida a todo lo existente durante la noche, como los cantos del chamán en completa oscuridad. Una de las máscaras registradas durante el trabajo de campo en Boruca resume la escena del juego de los diablitos contra el toro, en la parte superior y en formato horizontal. Este animal junto con el caballo representan la virilidad masculina, la fertilidad, el cielo o el sol (Cooper, 2000, pp. 35-36). Al lado opuesto de la escena, un diablito persigue al toro que en la parte central arremete su cabeza contra la mujer sentada al lado izquierdo. Surge una rana amarilla de entre sus piernas como pariéndola, señal de la regeneración del pueblo brunca y en la parte inferior de la boca del diablito brota otra rana verde del rostro furioso. En este caso el

diablito como elemento masculino defiende a su pueblo que se encuentra a los pies del toro o la otredad masculina, y proclama la independencia y perpetuidad del indígena sobre lo exógeno. Las ranas amarillas, verdes y de ojos rojos resumen la exuberancia de los bosques tropicales. La furia manifiesta en el rostro proclama la superioridad del indígena bruno sobre el toro, que al final del juego es destazado. Véanse las siguientes imágenes:



Personaje con máscara durante el baile de los Diablitos
Boruca (vistas frontal y lateral). 2004
(H. Vargas, 2004-2005)

Cierre

Carlos René García Escobar indica que en Guatemala la danza de La Conquista en la contemporaneidad debería de tener tintes no derrotistas, sino más bien una idea de transculturalidad equilibrada en sus representaciones. El proceso histórico cultural se

encuentra teñido de elementos que muestran la Conquista como un hecho “no culminado”. Al respecto Carlos René García indica:

...es una danza que se ha venido representando aproximadamente durante cuatro siglos y medio especialmente por los grupos étnicos k'iché, k'akchikel, k'ekchí y mam, entre otros. Me parece que ya debiera de lograrse un proceso con visión antiderrotista al respecto...Obsérvese la interpretación de la “conquista no consumada” que le hace Robert M. Hill, II, cuando aduce dos concepciones distintas sobre el mismo hecho entre kaqchiqueles y españoles. (Hill: 2001, 8-10). (2005, p. 41).

Al compararse estas tres danzas regionales se encuentran paralelismos entre las celebraciones festivas como lo es la confrontación entre lo indígena y la otredad europea española, además nos percatamos de la inmensa riqueza de las tradiciones de bailes y danzas regionales. El argumento general de la danza de La Conquista es el sometimiento del indígena guatemalteco ante el conquistador español, a pesar de la argumentación dada por García Escobar. En el baile del Toro Guaco existen argumentos que indican que el toro es convertido en una gran guaca por parte de los indígenas, mientras que en Boruca el argumento es similar, al concluir el baile con la quema del toro y la repartición de las partes nobles con una gran parodia que se actualiza y contextualiza año con año.

En Guatemala los investigadores del CEFOL (Centro de Estudios Folklóricos) de la Universidad de San Carlos han realizado un esfuerzo enorme al publicar estudios sobre las danzas y expresiones mascareras. Dentro de ellos se destaca Carlos René García Escobar, así como a su director Celso Lara Figueroa, quien nos ha permitido estudiar la colección de máscaras del CEFOL.

En Diriamba, Nicaragua se registraron cinco bailes mascareros para las fiestas de San Sebastián, mencionadas en la introducción. En el territorio de Boruca se celebran dos bailes de los diablitos: desde finales de diciembre hasta enero en Boruca y desde finales de enero hasta febrero en Curré. Además, en el territorio indígena vecino de Térraba se confecciona otra serie de máscaras que será necesario explorar en un futuro.

Sea en los motivos de las máscaras, en sus tocados o en sus trajes, los artesanos centroamericanos incorporan componentes híbridos, así como lo son hoy en día los

rituales o representaciones danzarias, pues comparten elementos del mundo prehispánico, colonial y contemporáneo. El mismo proceso de manufactura lo indican: las maderas locales, semillas, plumas, cueros, tintes naturales u otros se entremezclan con técnicas de burilado y encarnado imaginero, hasta los pigmentos como lacas y acrílicos comerciales, plásticos o tejidos sintéticos de alguna maquiladora del planeta. El mercado de marcas transnacionales compite entre las fiestas tradicionales, se filtra y se entromete entre sus comidas, bebidas, juegos y bailes populares. Ante esa avalancha, las tradiciones subsisten, sea por la venta artesanal, sea por un legado lejano de sus antepasados.

Bibliografía

Bozzoli, M. E. (1979). *El nacimiento y la muerte entre los bribris*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Buitrago, E. (1993). *Los bailes de la Gigantona y sus derivados de el Enano Cabezón y el Pepito. De la yegüita y el Toro Guaco*. Managua: Departamento de Investigación e Informática Acción Médica Cristiana.

Chang, G. (2007). *Máscaras, mascaradas y mascareros*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura y Juventud. Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.

Constenla, A.; Maroto, E. S. (1986). *Leyendas y tradiciones borucas*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Cooper, J. C. (200/2002). *Diccionario de símbolos*. México: Editorial Gustavo Gili.

Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana. (2003). *Nuestra música y danzas tradicionales*. San José, C.R.: CECC.

García, C. R. (2005). "Aproximación hermenéutica a las danzas tradicionales guatemaltecas. Avance semiológico en sus originales". *Revista Tradiciones de Guatemala*, 63, 41.

García, C. R. (1996). *Atlas danzario de Guatemala*. Guatemala: Editorial Cultura, Dirección General de Arte y Cultura del Ministerio de Cultura y Deportes.

González, Y. (1995). *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Ediciones Larousse.

Grube, N.; ed. (2001). *Los Mayas. Una civilización milenaria*. Italia: Könemann.

Jara, C. V.; García, A. (2003). *Diccionario de mitología bribri*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Margery, E. (2007). *Estudios de mitología comparada indoamericana. Tomo II*. San José, C. R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Montoya, M. (1970). *Estudio sobre el baile de la conquista*. Guatemala: Editorial Universitaria.

Palmer, P.; Sánchez, J.; Mayorga, G. (1992). *Vías de extinción. Vías de supervivencia. Testimonios del pueblo indígena de la reserva de KéköLdi, Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Peña, E. (1994). *Folklore de Nicaragua*. Guatemala: Mario y Hernaldo Peña Editores.

Solano, V.; Cartín, J.; Tosatti, A. (2005). *Rostros, diablos y animales. Máscaras en las fiestas centroamericanas*. San José, C.R.: Fundación Museos del Banco Central, Asociación Cultural Incorpore.

Sáenz de Tejada, R. (1999). "La danza de la Conquista en Sololá. Una institución socio-cultural". *Revista Tradiciones de Guatemala*, 51, 237-261.

Entrevistas

González Lázaro, Ismael. (2005, 2 de enero). Entrevista a Ismael González Lázaro. Entrevista realizada por Henry O. Vargas Benavides.

Recepción: 18 de enero del 2010 / Aceptación: 05 de julio del 2010