

LILLIANA ALICIA CHACÓN SOLÍS

Escuela de Artes Musicales - Universidad de Costa Rica

lillianaalicia@yahoo.com

Artículo de investigación

¡Fuera vallas!: Defendiendo la participación popular en las mascaradas-cimarronas costarricenses desde una perspectiva corporeizada de la experiencia musical

Resumen

Este trabajo pretende recoger argumentos del campo de la cognición musical corporeizada que defiendan la importancia de respetar la naturaleza participativa de las mascaradas-cimarronas costarricenses. Específicamente, se revisan los trabajos de Hagen y Bryant (2003), Gallese, Eagle y Migone (2007), Rizzolatti y Fabbri Destro (2008), Cross (2008, 2010), Jacquier y Martínez (2014), Leman (2010), Martínez (2008, 2014), Merker y otros (2009), van Noorden (2010), y Johnson (2007).

Palabras Clave:

mascaradas, cimarronas, arte popular, música, corporeidad.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.saccom.org.ar).

Vol. 3. N° 1 (2015) | 57-75

Recibido: 23/03/2015. **Aceptado:** 30/05/2015

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.3.2939.1



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

LILLIANA ALICIA CHACÓN SOLÍS

Escuela de Artes Musicales - Universidad de Costa Rica

lillianaalicia@yahoo.com

Research paper

Fences out!: Advocating for popular participation in costa rican mascaradas and cimarronas from an embodied perspective of musical experience

Abstract

This work aims to collect arguments in the field of the embodied music cognition, which advocate for the participatory nature of Costa Rican mascaradas and cimarronas. Specifically, the works of Hagen and Bryant (2003), Gallese, Eagle and Migone (2007), Rizzolatti and Fabbri Destro (2008), Cross (2008, 2010), Jacquier and Martínez (2014), Leman (2010), Martínez (2008, 2014), Merker et al. (2009), van Noorden (2010), and Johnson (2007) are reviewed.

Key Words:

mascaradas, cimarronas, popular art, music, embodied experience.

Introducción¹

En Costa Rica, las mascaradas (también conocidas como payasos) son figuras construidas a partir de grandes cabezas de fibra de vidrio o papel maché, sostenidas por una estructura metálica o de madera la cual se cubre con ropas coloridas. Estas figuras son manipuladas en un desfile en el que sus portadores las hacen bailar al ritmo de la cimarrona. Los payasos² corretean a los espectadores (figura 1), les propinan cabezazos, vejigazos o intentan golpearlos con sus largas manos de trapo, las cuales cuelgan y giran descontroladamente en su frenético baile.

La cimarrona, por su parte, es la agrupación musical compuesta por instrumentos de viento y de percusión (figura 2), que toca un repertorio de música preferiblemente conocida por el pueblo, ya sea porque las cimarronas la tocan constantemente, o porque ensayan los éxitos del momento para sorprender a su público.



Figura 1. Mascarada en San Antonio de Escazú, enero, 2015. Fotografía: Autora.

1. Este trabajo fue material-semilla que nutrió el cuerpo de la tesis *¡Farafarachín!... o el arte de los cabezazos: descascarando el tiempo, el espacio y otros estratos simbólicos traslapados en las mascaradas y cimarronas costarricenses* (Chacón Solís, 2015). Doctorado en Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

2. En el contexto de este estudio, el término *payaso* siempre alude a la figura que participa en las mascaradas-cimarronas, de gran cabeza de fibra de vidrio o papel maché, sostenida por una estructura, vestida con largos y coloridos trapos bajo los cuales se cubre la persona que la manipula.



Figura 2. Cimarrona en camión, San Antonio de Escazú, enero, 2015. Fotografía: Autora.

A pesar de que el término *cimarrona* técnicamente se refiere al conjunto musical tal como se conoce en Costa Rica, y la palabra *mascarada* denota a los *payasos*, es muy común hablar de *cimarrona* para referirse a la conjunción de ambos elementos, pues son complementarios y los mantudos raramente aparecen sin el acompañamiento musical. Para efectos de este trabajo, reconocemos la importancia de marcar la diferencia entre ambos términos, y al mismo tiempo, consideramos necesario no dejar por fuera ninguno de los dos. Por este motivo, desde este punto en adelante se empleará la fórmula *mascarada-cimarrona costarricense*, para enfatizar la interdependencia de los dos componentes de esta compleja práctica artística y cultural.

En las últimas décadas, las mascaradas-cimarronas costarricenses han venido incorporando payasos no tradicionales, figuras representativas de personajes de universos muy variados, unos reales y otros ficticios, tanto locales como internacionales. Para los puristas de la cultura, esta novedad significaría una contaminación detestable de la práctica tradicional de la mascarada-cimarrona. Sin embargo, las culturas y las formas culturales cambian, y como explica Escobar (2004), tener la ilusión de lo contrario es “*un mito romántico de resonancias fascistas*” (Ibíd., p. 159).

El cambio garantiza que la cultura y las formas culturales tengan continuidad. Esperar lo contrario es querer fosilizarlas. Colombres habla de dos tipos de cambios culturales: el cambio aculturativo, el cual implica deculturación, vaciamiento,

rompimiento del ethos social y asimilación con la cultura dominante; y, por otro lado, el cambio evolutivo, donde el ethos subsiste aunque transfigurado y los aportes de otras culturas se adoptan y adaptan resultando en enriquecimiento (2007, p. 90). El ethos social es un conjunto de principios que hacen posible la vida social, definen “*la identidad de un grupo y le dan fuerza para defender y reproducir su matriz*”, de manera que si dicho ethos fuera atacado significaría “*empujar a la sociedad hacia la desorganización y la decadencia, relajar los lazos de solidaridad y reciprocidad que unen a los individuos, debilitarla e incluso provocar su desaparición*” (Colombres, 2007, p. 192).

En su cambio evolutivo, las culturas populares se ven influenciadas por diversos sectores de la cultura hegemónica, pero no absorben mansamente la dependencia, pues “*provistas de mecanismos de resistencia pueden siempre enfrentarla, elegir mensajes que le convengan y reelaborarlos a partir de decisiones propias*” (Escobar, 2004, p. 135).

En este sentido, en lugar de condenar la incorporación a la mascarada-cimarrona de nuevos personajes como una muestra de mansa aculturación, preferimos entenderla como evidencia de su vivacidad, constante actualización y permanente cambio evolutivo.

La novedad de personajes no tradicionales fue un elemento catalizador que disparó una serie de interrogantes que problematizan tratamientos fundados en una mirada colonizante que anula el componente de la participación comunal en esta práctica, lo cual la descontextualiza y le resta significación. Se considera pertinente poner en evidencia los distintos usos y tratamientos que reciben actualmente las mascaradas-cimarronas, con la intención de empoderar a los sujetos productores de esta práctica en los procesos decisorios sobre su participación en eventos que la descontextualizan.

Este manuscrito sintetiza los trabajos de Hagen y Bryant (2003), Gallese, Eagle y Migone (2007), Rizzolatti y Fabbri Destro (2008), Cross (2008, 2010), Jacquier y Martínez (2014), Leman (2010), Martínez (2008, 2014), Merker *et al.* (2009) y Van Noorden (2010), y Johnson (2007), específicamente, argumentos que apoyan el objetivo de este trabajo: defender o respetar la naturaleza participativa de las mascaradas-cimarronas costarricenses y de cualquier otra forma de arte popular donde el involucramiento corporal es componente configurativo de su práctica.

Como estrategia de organización de dichos argumentos y para titular las diferentes secciones de este manuscrito, utilizaremos tres proposiciones coloquiales referidas a la música, a saber:

- Las mascaradas-cimarronas nos unen.
- Las mascaradas-cimarronas nos antojan, contagian o sintonizan.
- Las mascaradas-cimarronas nos transportan.

La sección *Las mascaradas-cimarronas nos unen* se ocupa de la función de la música que acompaña a las mascaradas-cimarronas como cohesor social, haciendo referencia a las teorías de: la intencionalidad compartida para el manejo de la

incertidumbre social (Cross, 2008) y la señal de la calidad de coalición (Hagen y Bryant, 2003; Van Noorden, 2010).

En *Las mascaradas-cimarronas nos antojan, contagian o sintonizan* se mencionan las diversas manifestaciones conjuntivas de la música y la gestualidad de esta práctica, partiendo de conceptos como *entrainment* o resonancia comportamental (Cross, 2010; Van Noorden, 2010; Leman 2008, 2010; Martínez, 2014), la sincronización rítmica (Merker *et al.*, 2009), la semántica colaborativa (Leman, 2010) y el intercambio energético o formas de vitalidad (Martínez, 2014). También se describen las maneras en que, dicho con simpleza, el hecho de ver a otros hacer música o ver a otros moverse al ritmo de la música, afecta nuestra experiencia. Para ello se hará alusión a los hallazgos relacionados con la actividad de las neuronas espejo (Gallese, Eagle y Migone, 2007; Rizzolatti y Fabbri Destro, 2008), la incidencia de la isocronicidad visual sobre la isocronicidad auditiva (Van Noorden, 2010), y el efecto calibrador del movimiento corporal sobre la experiencia musical (Leman, 2010).

La última parte, o *Las mascaradas-cimarronas nos transportan*, sugiere conexiones entre la experiencia de la música y del movimiento con los esquemas imagen y las proyecciones metafóricas descritas por Johnson (2007). Evidentemente, el título de esta sección contiene una metáfora espacio-temporal, la cual intenta ser coherente con las ideas de dicho autor.

En total, se toman seis argumentos de las ciencias cognitivas de segunda generación, los cuales se distribuyen a lo largo de las tres secciones antes mencionadas.

Desarrollo

Las mascaradas-cimarronas nos unen

El primer argumento propuesto, el cual se basa en el marco teórico mencionado, se enuncia de la siguiente forma. La música de las mascaradas-cimarronas costarricenses, y el evento en su totalidad, es un mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida, y como hecho social, se realiza interactuando con otros.

A grandes rasgos, ante la pregunta de por qué o para qué los seres humanos hacen música, Hagen y Bryant (2003), Cross (2008), Van Noorden (2010) y Leman (2008, 2010) concuerdan en que su función más evidente es la de la cohesión social. Es decir, la música nos hace sentir parte de un todo, nos da sentido de pertenencia, de unidad, de identidad compartida, y esto puede cotejarse al examinar las ideas sobre la música como incentivo de la intencionalidad compartida para manejar situaciones de incertidumbre social y mejorar la calidad de la señal de coalición.

Ian Cross (2008) entiende la música no como un fenómeno meramente sonoro que se consume pasivamente, sino como una acción humana que se construye

en interacción con otros; de ahí su potencia emocional. Considera que en muchos contextos y sociedades, la música conforma un “marco temporal para las interacciones”, dando pie a la coordinación del hacer de varios individuos, a lo cual llama “*sentido de acción unificada*” (Ibíd., p. 151), y que dicho marco es abierto; es decir, las personas pueden intervenir libremente.

Los motivos de estas actividades musicales y lúdicas pueden ser muchos: “*la simple celebración, la marcación de transiciones vitales significativas, o la interacción en rituales numinosos o liminares.*” (Cross, 2008, p. 152), pero en todos estos casos, la música funciona como un marco para la acción y la interacción sociales en donde se forma y practica una capacidad humana, la de compartir una intencionalidad. Dentro de esa intencionalidad compartida:

“las metas de la acción y los aspectos del afecto pueden ser co-regulados dentro de un marco temporal estable, y con respecto al cual la heterogeneidad de la interpretación por los participantes individuales no amenaza la integridad y sostenibilidad de la acción conjunta” (Cross, 2008, p. 160).

Por este motivo, Cross propone que la música puede interpretarse como un mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida, pues por un lado es un medio que facilita la flexibilidad social y, por otro, subraya las capacidades individuales para las competencias de dominio general que a la vez son necesarias para ejercer creativamente la propia intencionalidad.

A su vez, la intencionalidad compartida se fundamenta en la necesidad humana de manejar situaciones de incertidumbre social. Para Hagen y Bryant (2003) y Van Noorden (2010), la música y el baile surgieron para evitar riñas, como una forma de estrechar lazos entre las personas, dado que el ser humano es un agente social que necesita vivir en grupo para sobrevivir. A esta idea la llaman *hipótesis de la calidad de la señal de coalición*: “*La cooperación intergrupal es el fundamento de las complejas estructuras sociales a lo ancho del orbe, las cuales caracterizan al ser humano*” (Hagen y Bryant, 2003, p. 22).

Esta hipótesis apunta como evidencia varios hechos antropológicos; por ejemplo, que el ser humano busque *performances* de música y baile que involucren la cooperación, la cohesión grupal, o que las sociedades formen y mantengan un repertorio de piezas que impacten emotivamente al grupo. Es decir, la música nos ofrece la oportunidad de practicar la socialización con nuestros congéneres y, por ello, Cross sugiere que el compromiso con la musicalidad interactiva debería ser alentado ampliamente e institucionalmente para que lo que hoy es un bien de consumo pueda ser reapropiado como un medio de comunicación (Ibíd., 2008, p. 18).

Las mascaradas-cimarronas costarricenses, al involucrar una actividad musical y al mismo tiempo abiertamente lúdica, cumplen la función de cohesor que permite a los individuos de una sociedad compartir un espacio y un tiempo los cuales se vierten en el evento festivo que ellas festejan; en la celebración, los *ti-*

cos³ comparten una misma intencionalidad, la de celebrar alguna fecha cultural o religiosamente marcada en su sociedad, y esta actividad facilita a los vecinos la oportunidad de conocerse, de compartir, de empatizar, de practicar ser un ser sociable, todo lo cual prepara al grupo a actuar en colectivo cuando alguna situación amenace la estabilidad de la comunidad.

Las mascaradas-cimarronas nos antojan, contagian o sintonizan

Como segundo argumento, tenemos que los hallazgos sobre la activación de las neuronas espejo y el apoyo de la isocronicidad visual sobre la isocronicidad auditiva ponen en evidencia que: ver a los payasos, músicos y vecinos realizando acciones o mostrando diversos sentimientos y emociones motiva acciones, sentimientos y emociones propias similares.

Gallese, Eagle y Migone (2007) mencionan los estudios de Rizzolati y Fabbri Destro (1996) y de Gallese y Goldman (1998), de los cuales se extrae que cuando una persona realiza acciones mientras está siendo observada por otra persona, no solo a la primera se le activan circuitos neuronales, sino también al observador. A esta activación neuronal compartida los autores la llaman *simulación corporeizada* y la definen como la “simulación automática, inconsciente y no ilativa que hace un observador de las acciones, emociones y sensaciones realizadas y experimentadas por la persona observada” (Gallese, Eagle y Migone, 2007, p. 132).

Los autores mencionan que en otro estudio⁴ se observó que algunas neuronas espejo se activaban no solo al ejecutar u observar acciones, sino también, al escuchar el sonido producido por dicha acción (Ibíd., p. 134).

Gallese, Eagle y Migone están convencidos de que la simulación corporeizada constituye un mecanismo funcional básico para la empatía y, en general, para que las personas podamos comprender lo que está en la mente del otro (Ibíd., p. 133), pues el observador entra en un estado de sintonía intencional, lo cual propicia un sentimiento peculiar de familiaridad con el otro individuo (Ibíd., p. 145).

Una de las implicaciones de los hallazgos en relación con la simulación corporeizada y las neuronas espejo es que prácticamente en cualquier interacción interpersonal los participantes son inducidos inconsciente y automáticamente a empatizar con lo que el otro está sintiendo (Ibíd., p. 150). Según Rizzolati y Fabbri Destro,

“la activación del circuito espejo es esencial para suministrar al observador una comprensión real de la experiencia de la acción observada. Dicha comprensión conecta al observador con el agente de la acción, creando una forma rudimentaria de interacción social” (2008, p. 2057).

3. Apodo colectivo para los costarricenses.

4. Kohler, E.; Keysers, C.; Umiltà, M.A.; Fogassi, L.; Gallese, V. y Rizzolatti, G. (2002). Hearing sounds, understanding actions: Action representation in mirror neurons. *Science* 297, 846–848. No consultado para efectos de este manuscrito.

En este sentido, si en la práctica popular de las mascaradas-cimarronas se prohíbe que los payasos interactúen con las personas, entonces desaparece una serie de funciones gestuales, como por ejemplo, la función de ser perseguido, la de ser asustado, la de recibir un cabezazo, manotazo o vejigazo, la de ser sacado a bailar por un payaso, la de tener el honor de (simbólicamente) darle la mano a un ex-presidente o a un jugador de fútbol (retratado por una de las máscaras de los payasos), etc. Es decir, la persona que participa funciona como una especie de *compañero de juego*, sin el cual, toda simulación corporeizada desaparece. Cuando esto ocurre, los payasos se ven solos, carentes, y se consuelan dando saltitos o girando al ritmo de la música.

Como tercer argumento, se propone el siguiente: El *entrainment* observado en el comportamiento musical de eventos participativos como el de las mascaradas-cimarronas costarricenses también se relaciona con la capacidad humana para manejar situaciones de incertidumbre social.

La sintonía entre las intenciones de los individuos también es una idea subrayada por el concepto de *entrainment*, el cual proviene de la física y se refiere al fenómeno que ocurre cuando las partículas vibran a frecuencias determinadas, haciendo vibrar a sus vecinas a la misma frecuencia con solo intercambiar una fracción de energía (Van Noorden, 2010).

No obstante, el *entrainment* también es constitutivo de la experiencia colectiva en el marco de la música y el baile. Cross lo define como una especie de sincronía mutua, o como “la capacidad de los humanos para alinear sus acciones y sonidos entre ellos, a tiempo, dentro de un marco de experiencia común a todos, formado por pulsos regulares más o menos periódicos, que pueden o no estar presentes fenoménicamente en el sonido musical” (2010, p. 16).

En concordancia con Cross, Leman (2008) explica el concepto como un mutuo intercambio de energía que involucra tres niveles:

“las energías físicas, los objetos culturales y los organismos humanos”, y agrega que “el proceso de acción-reacción del sujeto hace efectiva la vinculación entre las energías físicas y los objetos culturales por medio de resonancias (entrainment)” (Ibíd., pp. 61-63).

De nuevo, si las mascaradas-cimarronas pierden su *compañero de juego*, el cual es el vecino o miembro de la comunidad, entonces la posibilidad de empatía y de intercambio energético no solamente se esfuma en la relación payaso-persona, sino también, de persona a persona interactuante, y de persona interactuante a persona que observa.

Como cuarto argumento se plantea que el significado de las mascaradas-cimarronas se construye mediante un proceso de semántica colaborativa en forma de resonancias comportamentales como los gestos, las gesticulaciones, los gritos, las bromas, las risas, el baile, etc.

Como explica Martínez (2014), el involucramiento en ese intercambio energético se observa en

“la realización de movimientos más o menos visibles y más o menos conscientes, que van desde articulaciones corporales como mover el pie marcando una pulsación en sincronía temporal con la música hasta el contagio emocional o la empatía, en tanto experiencias que involucran diferentes niveles de percatación consciente y de compromiso con una pieza musical” (Ibíd., p. 4).

La misma autora define las resonancias corporeizadas como

“formas que adopta en nuestra experiencia el despliegue temporal del entramado sonoro-kinético de la música (...) en tanto resultan de la resonancia conductual que experimentamos cuando el flujo de sonidos alcanza de modo directo a nuestro sistema fisiológico” (2014, p. 4).

Estas articulaciones corporales (vocales, gestuales), mediante las cuales la gente se conecta, no son correctas o incorrectas; es decir, no importa si las personas que participan de una experiencia musical colectiva cantan desafinadamente o se mueven fuera de tiempo, no hay una expectativa sobre la adecuación estructural en la música; en estos casos, la altura y el ritmo parecen menos importantes que el musicar juntos. Al usar nuestro cuerpo en un tiempo y un espacio en el que otros también usan el suyo, se envían señales comunicativas con propósitos sociales y se construye un significado compartido, proceso al que Leman (2010) denomina semántica colaborativa, el cual está al servicio de la cohesión social.

Así como la física describe el intercambio de energía y el *entrainment* de las partículas a una escala microscópica, los seres humanos, a una escala interpersonal, también intercambian formas energéticas. Martínez (2014) explica que la música, como arte temporal, puede

“experimentarse corporalmente y sentirse emocionalmente como una forma sónica vital” y que resonar con la música “configura en nuestra experiencia patrones o contornos de cambio de la energía que pueden ser descritos con términos relativos al dominio dinámico y cinético tales como emergiendo, desvaneciéndose, explosivo, creciendo, decreciendo, entre otros” (Ibíd., p. 6).

En concordancia con lo anterior, el estudio experimental de Van Noorden (2010) prueba que los gestos visibles de un individuo pueden activar el movimiento de quien lo observa:

“Los resultados del experimento 6.7 muestran que los gestos visibles son importantes en la activación del movimiento. Los sujetos en situaciones sociales que pudieron ver a otros moviéndose, demostrando gran sincronización en sus movimientos y se movieron más que

los sujetos que se movieron aisladamente. Por ende, la isocronicidad visual puede apoyar la isocronicidad auditiva." (Ibíd., p. 176).

Dicho llanamente, es como si ver a otro moverse con la música nos antojara o nos contagiara a movernos también, como si musicar juntos, sincronizadamente, fuera una necesidad imperiosa. Pero por otra parte, el hecho de moverse también incide sobre nuestra forma de endender la música y el movimiento, como lo explica Leman (2010), para quien el movimiento corporal calibra las representaciones mentales. Es decir, en ocasiones no comprendemos la estructura rítmica de ciertas músicas con las que no nos encontramos familiarizados, pero puede suceder que al poner en acción nuestro cuerpo, logremos “desambiguar” dicha estructura. Así, Leman considera que el significado de las estructuras musicales percibidas están determinadas por nuestros movimientos corporales y ya no por las representaciones mentales (Ibíd., p. 45).

Con base en lo anterior, es posible pensar que la gestualidad de las personas que interactúan con los payasos está inyectada de una carga energética que se transfiere a quienes las observan. Aquellos miembros de la comunidad que prefieren participar pasivamente (solamente mirando lo que ocurre a su alrededor), indirectamente experimentan la energía de quienes participan activamente. Si la intervención popular es eliminada, esta transferencia energética se anula tanto en cuanto a su fuente de origen (el participante activo) como en cuanto a su depositario (el participante pasivo o individuo que solo observa la interacción de otros).

El quinto argumento se refiere a que los estudios primatológicos sobre la sincronización rítmica enfatizan la relación entre la dimensión social y el posterior establecimiento del pulso isocrónico en el comportamiento musical del ser humano.

Al preguntarse por el origen de la capacidad de sincronización rítmica de los seres humanos, Merker *et al.* (2009) proponen una conjetura, basándose en dos características de un ancestro común a los humanos y los chimpancés (pp. 6-7):

- el establecimiento del orden social del grupo centrándose en el parentesco según el macho, y
- la exogamia femenina; es decir, cuando la hembra busca pareja en un grupo social diferente. O sea, mientras los chimpancés macho permanecen en su grupo social, las hembras migran a otros territorios.

Merker *et al.* consideran que el comportamiento carnavalesco de los machos, cuando celebran el hallazgo de árboles frutales, puede atraer a otras hembras. Como consecuencia de su excitación, los machos unen sus voces en un efecto faro, como lo hacen muchos insectos, con lo cual su llamado se amplifica, llegando a los oídos de las hembras, quienes pueden interesarse en visitar esas colonias y buscar pareja ahí. Eso les da a los machos una ventaja reproductiva.

Según los autores, posiblemente el ancestro común de los chimpancés y de los humanos mostraba este mismo comportamiento enyuntado, y si esto hubiese

sido así, dicho ancestro habría dado un paso hacia la estructura fundamental de la música: la coordinación de su comportamiento rítmico mediante la sincronización mutua con un pulso isocrónico. Consistentemente, la evolución de esta capacidad en los humanos pudo haber llevado a cambios motivacionales que nos hicieran apegarnos al pulso y resistirnos a emitir sonidos frenéticos, como lo hacen los chimpancés, pues uno de los requisitos para la sincronización es el pulso estable. Sus conclusiones apuntan que la sincronización rítmica es una clave no solo para el origen de la música, sino también para explicar la naturaleza humana:

“El pulso isocrónico fundamental para el comportamiento predictivo de la sincronización ofrece una base estructural para toda la música rítmica o medida, lo cual hace la música humana y las otras artes relacionadas como la danza y las marchas coordinadas, un foro privilegiado para poner en práctica y elaborar nuestra capacidad de sincronización”
(Merker et al., 2009, p. 14).

Aunque dicha capacidad pareciera tener poca utilidad en otros dominios, aún así, cantar y bailar en grupo es un comportamiento humano universal. Interesantemente, la hipótesis de Merker *et al.* conecta un comportamiento relacionado con la música con un comportamiento social, enfatizando la estrecha relación funcional entre la música y la necesidad de socialización. En este sentido, anular el factor interactivo y socializador de las mascaradas-cimarronas contradice su carácter ontológico.

Las mascaradas-cimarronas nos transportan

El sexto y último argumento explica que, a raíz del movimiento de nuestro cuerpo al participar en las mascaradas-cimarronas podemos poner en acción esquemas imágenes y proyecciones metafóricas que enriquecen nuestra experiencia del mundo transportándonos a universos connotativos.

Una de las primeras hipótesis que surgieron al plantear la investigación de tesis que dio pie a este trabajo fue la definición del conjunto costarricense cimarrona-mascarada como una práctica artística popular propia de los festejos patronales costarricenses la cual, mediante una variedad de imágenes, ficcionaliza las dimensiones de tiempo y espacio, condensando pasado, presente y futuro en una sola esfera temporal, actualizando permanentemente la vida, y concentrando en un solo espacio amalgamador y homogeneizador diferentes universos posibles de los ámbitos de lo público y lo privado, funcionando como una estrategia estética fuertemente efectiva para la cohesión social y para la construcción del imaginario de la identidad nacional costarricense.

La operacionalización de esta hipótesis partiría entonces de la hermenéutica y se basaría en la interpretación de ciertas imágenes visuales presentes en las figuras representadas en las máscaras. No obstante, el encuentro con el marco teórico del

significado corporeizado redifinió las posibilidades metodológicas e interpretativas de esta arista temática.

Al analizar fenomenológicamente el movimiento corporal y la percepción de los objetos en movimiento, Johnson (2007) recurre a algunos estudios que explican que antes de comprender el antes, el ahora y el después, los seres humanos sentimos el flujo de eventos que construyen los contornos de nuestra experiencia vital; contornos sugeridos por movimientos de tensión, linealidad, amplitud y proyección los cuales a la vez tienen cualidades temporales, pues pueden ocurrir a un ritmo regular o irregular, apresurada o retardadamente, sorpresivamente, o con lentitud titubeante. Usando otros términos, los patrones de dicho flujo podrían describirse como “surgiendo”, “desvaneciéndose”, “flotando”, “explotando”, “en crescendo”, “en decreciendo”, “interminables”, entre otros (Ibíd., p. 43). Johnson explica que esta correlación entre movimientos y la sensación del paso del tiempo está en la base de nuestro entendimiento del tiempo: “*Los adultos conceptualizamos el tiempo mediante metáforas espacio-temporales profundas y sistemáticas en las cuales el paso del tiempo lo entendemos como movimiento relativo en el espacio*” (Ibíd., p. 28). El autor menciona y ejemplifica dos de esas metáforas:

1. la metáfora del tiempo en movimiento, sentida a través del movimiento de objetos u otros cuerpos y
2. la metáfora del observador en movimiento, experimentada a través del movimiento del propio cuerpo.

La primera metáfora funciona de la siguiente forma: el movimiento de los objetos representa el paso del tiempo, los objetos mismos connotan los diferentes tiempos posibles, el espacio frente al observador es el presente, mientras el espacio detrás y en frente simbolizan el pasado y el futuro, respectivamente.

En la segunda metáfora, los espacios delante, detrás y en frente del observador siguen siendo el presente, el pasado y el futuro, pero en este caso, al estar el observador mismo en movimiento, la distancia transitada es el tiempo transcurrido, mientras los lugares específicos que va transitando representan los diferentes tiempos posibles (Ibíd., p. 30).

Johnson observa que estas metáforas funcionan en un proceso donde cuerpo, mente y ambiente trabajan juntos para construir un significado no consciente, “inmanente”, el cual puede observarse con mayor claridad en la interacción de los infantes, quienes sin aún poseer pensamiento proposicional ni lenguaje, dan sentido al mundo gracias a su experiencia directamente corporal, tópico luego profundizado por Martínez (2014). En este sentido, Johnson propone que “*este significado inmanente, preconceptual y no proposicional es la base de todas las formas de significado*” (Ibíd., 2007, p. 34).

Al explicar los patrones de imágenes (*image schemas*) y las formas intermodales de percepción de los seres humanos, el mismo autor menciona siete patrones

imaginarios, los cuales se indican en la columna izquierda de la tabla 1. Al aplicar estos patrones de imágenes para interpretar los significados de la vivencia en una mascarada-cimarrona, han resultado una serie de interpretaciones simbólicas que no carecen de coherencia dentro de los marcos teóricos que enfatizan las funciones sociales de la música y la danza.

Como observa Johnson, las personas simplemente somos arrastradas por la música en formas imaginativas y emocionales, sin conocimiento teórico de lo que está ocurriendo musicalmente; somos movidos por la música porque la sentimos corporalmente, y genera cambios tanto en nuestro cuerpo como en nuestra mente (Ibíd., p. 236).

Para una aplicación de las ideas de Johnson, tenemos el trabajo de Martínez y Jacquier (2014) —entre otros—, quienes exploran la aplicación a la música de las perspectivas metafóricas del sujeto u observador en movimiento y la del tiempo en movimiento, haciendo un paralelismo con las perspectivas del ir y venir. Estas formas de desplazamiento están relacionadas con el patrón origen-recorrido-meta de la tabla 1.

Patrones de imágenes (Johnson, 2007)	Interpretación simbólica resultante
Centro-periferia: relacionado con el caracter horizontal de nuestra percepción, según la cual ubicamos espacios a la derecha o izquierda, en frente o detrás y cerca o lejos.	Ser parte de algo o no. Identidad. Lo social.
Contención: se relaciona con nuestra percepción de formas, tamaños, límites y estructuras, y los movimientos relacionados con estar dentro de esas formas o traspasar sus límites.	
Compulsión, atracción y bloqueo del movimiento: se vincula a las fuerzas físicas que empujan y halan los objetos o a nosotros mismos. Percibimos el comienzo o la detención de movimientos a diferentes velocidades y en distintas trayectorias.	El flujo de la vida, la cotidianidad, los obstáculos que enfrentamos, nuestro esfuerzo por superarlos.
Origen-recorrido-meta: nuestra experiencia de movimientos rectilíneos nos permiten realizar inferencias sobre otros tipos de movimientos, como los elípticos y divagantes.	
Magnitud: nuestro cuerpo está en estado cambiante, por lo que estamos capacitados para comprender el significado de los cambios en grado, intensidad y calidad de las personas, los objetos o el ambiente que nos rodea. Experimentamos el continuo de sensaciones relacionadas como la suavidad, la frialdad, la agitación, la luz, el sonido, la temperatura, la acidez, la dulzura, etc.	
Verticalidad y balance: dado que existimos en un campo gravitacional y tenemos la habilidad de mantenernos enderezados y rectos, le damos importancia a lo que se mantiene en pie, a lo que se levanta y a lo que cae.	Las jerarquías, la justicia social.
Aspereza-tersura: vinculados a nuestra percepción de las texturas, más claramente en lo táctil, lo visual y lo sonoro.	Bien y mal. Placer y sufrimiento.

Tabla 1. Patrones de imágenes e interpretación simbólica resultante.

Martínez (2014) habla de que en el campo de la cognición imaginativa, el “sentir como si” significa “*activar en el complejo mente-cuerpo patrones que se vinculan con las cualidades sentidas de nuestro estar en el mundo*” (Ibíd., p. 26).

Pues bien, cuando las mascaradas-cimarronas recorren las calles de una comunidad, los vecinos escuchan a lo lejos el sonido de las cimarronas, anunciando que el desfile se acerca (origen); luego, los payasos y músicos, acompañados por las personas que se han unido al desfile, pasan frente a las casas, desde donde sus residentes los observan venir y pasar frente a sus ojos (recorrido); inmediatamente, el evento se va, dirigiéndose hacia su destino final, que por lo general es la Iglesia del pueblo o algún salón comunal (meta). Esta trayectoria se puede *sentir como si* se tratara del flujo de la vida, una expectativa en movimiento de lo que viene, es y pasa, un futuro en proceso, el correr del tiempo. El movimiento de mascarada-cimarrona se *siente como* el movimiento de la vida; *como si* la vida fuese un tren que pasara frente a nosotros y nos invitara a viajar con ella. Tenemos dos posibilidades: o dejarla pasar frente a nuestros ojos, o enganchar nuestro vagón a ella. Y así, el movimiento en el espacio se *siente como* el movimiento en el tiempo.

A partir de la vivencia personal de la autora de este manuscrito, la experiencia al participar en una mascarada-cimarrona también da pie a la enacción de los otros patrones de imágenes descritos en la tabla 1. Por ejemplo, los conceptos de centro-periferia y de contención son cotejables con la sensación de “entrar” y “salir” del espacio ritual de esta práctica. Aunque no existen límites físicos que separen el evento de un público, por lo general se forma un anillo humano de observadores, y aunque algunos prefieren observar pasivamente en lugar de involucrarse activamente, por lo general se trata de miembros de esa comunidad. Es decir, en la formación de ese anillo, las personas se saben parte de un todo, se saben con la posibilidad de integrarse a la celebración en el momento en que lo decidan. Caso contrario ocurre con la colocación de obstáculos materiales como vallas, donde de antemano se imposibilita la puesta en acción de los sentidos de centro y contención.

Por otra parte, la riqueza gestual y kinestésica inscrita en el baile *de y con* los payasos, en el juego persecutorio, en el afán de asustar o tomar por sorpresa, en los golpes de cabeza y con las vejigas infladas con aire o agua, entre otras formas de interacción, contienen los patrones de magnitud, aspereza-tersura y de compulsión-atracción-bloqueo de movimiento relacionados con el flujo de fuerzas físicas, su intensidad, velocidad y textura.

También, el comportamiento carnavalesco que caracteriza a los participantes de las mascaradas-cimarronas y que tiende al resquebrajamiento de las jerarquías, es una manifestación del patrón de verticalidad-balance, pues aunque por lo general las jerarquías se entienden como una forma de organización, por otro lado manifiestan las desigualdades sociales y, por ende, eventos populares como el que nos ocupa funcionan como una estrategia de igualación. Además, el movimiento vertical en saltos que se observa en los payasos y concurrentes, es la propia enac-

ción corporeizada de los conceptos espaciales arriba-abajo, pero que metafóricamente también simbolizan el deseo por traer al plano de lo llano aquello que está desbalanceadamente por encima de lo común, es la fuerza gravitatoria que *aterrija* lo que levita sobresaliendo de la multitud.

Conclusiones

Si la música de las mascaradas-cimarronas costarricenses, y el evento en su totalidad, es un mecanismo para motivar y sostener la intencionalidad compartida, y como hecho social, se realiza interactuando con otros; si los hallazgos sobre la activación de las neuronas espejo y sobre el apoyo de la isocronicidad visual sobre la isocronicidad auditiva ponen en evidencia que ver a los payasos, músicos y vecinos realizando acciones o mostrando diversos sentimientos y emociones motiva acciones, sentimientos y emociones propias similares; si el *entrainment* observado en el comportamiento musical de eventos participativos como el de las mascaradas-cimarronas costarricenses se relaciona con la capacidad humana para manejar situaciones de incertidumbre social; si el significado de las mascaradas-cimarronas se construye mediante un proceso de semántica colaborativa en forma de resonancias comportamentales como los gestos, las gesticulaciones, los gritos, las bromas, las risas, el baile, etc.; si los estudios primatológicos sobre la sincronización rítmica enfatizan la relación entre la dimensión social y el posterior establecimiento del pulso isocrónico en el comportamiento musical del ser humano; y si a raíz del movimiento de nuestro cuerpo al participar en las mascaradas-cimarronas podemos poner en acción esquemas imágenes y proyecciones metafóricas que enriquecen nuestra experiencia del mundo transportándonos a universos connotativos; entonces es posible abogar por el respeto hacia la ontología participativa de esta práctica popular. Es posible rechazar la escisión objeto-público impuesta por el uso de obstáculos como las vallas, escenarios, y cualquier otra forma de separación proveniente de la estética fetichista del arte. Suprimir el elemento comunitario de esta práctica es cercenar su componente vital.

Las mascaradas-cimarronas costarricenses constituyen una práctica musical y participativa colmada de formas interactivas que refuerzan la socialización entre personas que incluso no se conocen, pero que al interactuar en ese espacio simbólico se comprometen con una acción conjunta. Cuando esta forma de arte es tratada desde la estética de la contemplación, cuando se le recorta el elemento popular, es decir, la participación vecinal, y se presenta como un conjunto musical acompañado de unos cuantos payasos, entonces esta práctica pierde su función más importante, la de ejercitar la intencionalidad compartida de los miembros de la sociedad costarricense.

Los conceptos de la simulación corporeizada, *entrainment*, el intercambio energético mediante las resonancias, la semántica colaborativa, la calibración y el com-

portamiento de yunta, asocian la experiencia musical a la interacción dentro de un colectivo. La práctica popular de las mascaradas-cimarronas costarricenses constituye una experiencia de este tipo. El uso de vallas para evitar que los miembros de la comunidad interactúen con los músicos y los payasos demuestra la falta de una comprensión profunda del significado de esta forma ritual y artística. También evidencia una concepción fetichista del arte según la cual hay un objeto artístico el cual debe contemplarse pasivamente y cuya única función es la estética (figura 3).

Al contrario, colarse entre la multitud vibrante de una mascarada-cimarrona es una de las pocas oportunidades que la sociedad costarricense posee para eliminar las barreras sociales que en otros contextos impiden una interacción desprejuiciada. Las vallas, el emplazamiento en teatros o salas de espectáculo, o el tratamiento de las mascaradas-cimarronas como si fuesen un tipo de arte contemplativo son formas de impedir el ejercicio de la socialización y de negar a los individuos la posibilidad de poner en acción una cualidad humana primordial.

Por último, el involucramiento corporal en la música y en los fenómenos culturales que la rodean, nos transporta a un universo metafórico y connotativo que enriquece nuestra experiencia en el mundo. Suprimir dicha posibilidad significa limitar nuestra vivencia al plano de lo literal, cuando justamente, la posibilidad de trascender lo denotativo es una de las cualidades distintivas del ser humano.



Figura 3. Día de las Mascaradas, 31 de octubre de 2014. Festejo organizado por la Televisora Canal 7. Programa Buen Día. La presentadora Adriana Durán permite a un niño saltar la valla para que pueda interactuar de cerca con los payasos.

Referencias

- Cross, I. (2008). Musicality and the human capacity for culture. *Musicae Scientiae, Número especial*, 147-167. <http://dx.doi.org/10.1177/1029864908012001071>.
- Cross, I. (2010). La música en la cultura y la evolución. *Epistemos, Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 1, 9-19. <http://dx.doi.org/10.21932/epistemos.1.2700.0>.
- Gallese, V.; Eagle, M. N. y Migone, P. (2007). Intentional Attunement: Mirror Neurons and the Neural Underpinnings of Interpersonal Relations. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 55, 131-176. <http://dx.doi.org/10.1177/00030651070550010601>.
- Hagen, E. H. y Bryant, G. A. (2003). Music and Dance as a Coalition Signaling System. *Human Nature*, 14(1), 21-51. <http://dx.doi.org/10.1007/s12110-003-1015-z>.
- Jacquier, M. de la P. y Martínez, I. C. (2014) Metáfora y cognición musical corporeizada. Indicadores verbales para una definición de la música como movimiento. *Actas de las 7mas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leman, M. (2010). An Embodied Approach to Music Semantics. *Musicae Scientiae*, 14, 43-57. <http://dx.doi.org/10.1177/10298649100140S104>.
- Martínez, I. C. (2014). La base corporeizada del significado musical. En S. Español (Comp.). *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana* (pp. 71-110). Buenos Aires: Paidós.
- Martínez, I. C. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*, 29(1), 31-48. <http://dx.doi.org/10.1174/021093908783781419>.
- Merker, B. H.; Madison, G. S. y Eckerdal, P. (2009). On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment. *Cortex*, 45(1), 4-17. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cortex.2008.06.011>.
- Rizzolatti, G. y Fabbri Destro, M. (2008). Mirror neurons. *Scholarpedia*, 3(1), 2055-2062. <http://dx.doi.org/10.4249/scholarpedia.2055>.
- Van Noorden, Leon (2010). The Functional Role and Bio-kinetics of Basic and Expressive Gestures in Activation and Sonification. En R. I. Godoy y M. Leman (Eds). *Musical gestures: sound, movement, and meaning* (pp.154-181). New York: Routledge.

Biografía de la autora

Lilliana Alicia Chacón Solís

lillianaalicia@yahoo.com

Bachiller en Filología Española (Universidad de Costa Rica), Bachiller en Enseñanza de la Música (Universidad de Costa Rica), Máster en Educación Musical (Universidad de Toronto, Canadá) y Doctora en Arte (Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Docente e investigadora en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, donde actualmente tiene a su cargo los cursos Ritmo auditivo I y II, Formación Musical III y IV, Técnicas de investigación y Curriculum, planeamiento y evaluación en la enseñanza instrumental y vocal, además de la coordinación de la Comisión de Trabajos Finales de Graduación. También, forma parte de la Comisión de Investigación y de la Comisión Compartida de la carrera de Enseñanza de la Música. Colabora como directora y lectora de varias tesis, tanto en la Escuela de Artes Musicales como en la de Formación Docente.