



ENCRUCIJADAS

REVISTA CRÍTICA DE CIENCIAS SOCIALES

Vol. 23 (3) – Diciembre 2023 – ISSN: 2174-6753

La identidad etnohistórica de las máscaras. Una conversación con Vincenzo M. Spera*

Por M.^a Pilar PANERO GARCÍA (Universidad de Valladolid, España).

Vincenzo M. Spera (Matera, Basilicata, 1945) ha sido profesor de Historia de las Tradiciones Populares en las universidades de Bari, Siena y Molise. Entre 1996 y 2013 también ha sido docente en la Universidad «Suor Orsola Benincasa» de Nápoles. Es socio fundador la Associazione Italiana di Scienze Etno-Antropologiche (AISEA) y desde 1999 es miembro del Réseau EURETHNO de la Fédération des Européennes des Réseaux du Conseil de l'Europe (FER).

En el año 1972 empezó sus investigaciones a partir de los pocos documentos de los folkloristas lucanos de finales del siglo XIX y principios del XX. Siguiendo los pasos de Carlo Levi y las investigaciones de Ernesto de Martino en Lucania y en Apulia, se ha interesado a las pesquisas socio-antropológicas realizadas en la zona desde finales de los años cuarenta hasta los años sesenta del siglo XX. Esto fue un incentivo para seguir con investigaciones de campo, no solo en Basilicata, sino también en Apulia, Calabria septentrional, Umbría, Molise, parte de Abruzzo, Campania y Lacio. Ha impartido seminarios, clases magistrales y conferencias en muchas universidades italianas y extranjeras de Chipre, Francia, México, Rusia, Rumanía y Serbia. Su vasta producción científica se ha publicado en monografías, ensayos y artículos de revistas de Italia, Bélgica, Francia, Japón, México, Polonia, Portugal, Rumanía, Serbia y España, abordando diversos temas entre los que destaca la fiesta, la religiosidad popular y, en general, las culturas agro-pastoriles que parcialmente se referencia en Alaggio *et al.* (2016: 7-15).

* Esta entrevista tiene su origen en diversas comunicaciones mantenidas desde el año 2020 y sistematizadas en los primeros meses de 2023. La traducción final de las respuestas del profesor Spera la ha realizado **Ivana Pistoresi De Luca**, profesora de italiano en la Universidad de Valladolid, que la ha enriquecido con algunas notas. La autora agradece ambos su generosidad y su paciencia.

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D titulado *El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital* (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), cuyo IP es David Mañero Lozano.

Cómo citar:

Spera, Vincenzo M. y M. Pilar Panero-García (2023). La identidad etnohistórica de las máscaras. Una conversación con Vincenzo M. Spera. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(3), e2306.

La historia tradicional de un pueblo es importante por otra razón, porque forma parte del pensamiento de los hombres vivos y, en consecuencia, de la vida social que puede observar directamente el antropólogo (Evans-Pritchard [1961] 1990).

Introducción

Aunque es difícil de precisar una fecha concreta, desde finales de los años noventa del siglo XX asistimos a la revalorización y auge posterior de fiestas del ciclo carnavalesco que tienen la centralidad en un personaje con máscara. Este fenómeno, que se da en las mascaradas españolas, pero también se produce en las rumanas, las búlgaras, las polacas, las portuguesas o las italianas entre otras se desarrolla, en muchos casos, teniendo en cuenta los estudios sobre tradiciones populares. Conversamos con el profesor Spera sobre las mascaradas de las regiones del sur de Italia, especialmente sobre las de Basilicata, que él conoce muy bien.

Partimos en el intercambio de ideas de que el uso de este género folklórico debe ser visto bajo el prisma de la temporalidad y no desde el de la localidad. Las mascaradas, como porción de dicho género, son una parte de la cultura esencializada y aislada de los procesos de la historia. Entonces, las mascaradas, se identifican con particularidades que conducen a la asunción de un “isomorfismo entre lugar y cultura” (Godinho, 2023: 10), cuando el etiquetaje topográfico al servicio de las identidades del que habla Josep Martí (1996) es incompatible con la cultura en movimiento continuo. De hecho, cuando la pérdida demográfica hace que los grupos pierdan capacidad ceremonial, es posible buscar estrategias imaginativas y asociativas superando el espacio y compartiendo el tiempo en torno a los carnavales, temporáneos o extemporáneos.

Necesitamos evitar simples descripciones de las fiestas y sus elementos materiales en una dinámica meramente acumulativa, la del folklorismo. Cualquier taxonomía de las mascaradas es solo un primer paso para un análisis que no las presente como una suerte de catálogo ideal e intocable, pero nunca un fin en sí mismo: no son antigüedades coleccionables que hay que conservar y fijar como estuvieron en el pasado —visión del anticuario de los siglos XVII y XVIII—; no son un dechado de las virtudes naturales del pueblo rural incontaminado por su aislamiento, frente a lo urbano que encarna un mundo ontológicamente mucho peor —planteamiento romántico de los siglos XVIII y XIX—; no son una suerte de producto que representa a un mundo mágico, supersticioso e irracional que se opone al mundo racional y culto —positivismo cientificista del siglo XIX—; y, por último, tampoco son exponentes de nacionalismos, del signo que estos sean pues hay para todos los gustos, y que hay que preservar a toda costa, pues la sociedad urbana global las destruye.

Este último planteamiento al igual que los anteriores sigue teniendo sus adeptos, aunque en nuestra opinión es justamente este el más fácil de desautorizar. Es precisamente la sociedad nacida del desarrollismo y compuesta en gran medida por emigrados del

ámbito rural en el que se desarrollan, aunque no solo aquí, estas manifestaciones del folklore. Las mascaradas están actualmente en manos de urbanitas que participan desde lo global en el folklore o en la cultura tradicional, que es aquella que tiene un nivel aceptable de elementos antiguos o arcaizantes, aunque sean utilizados como conexión estética con el pasado. Estos son usados para la sociabilidad y la identidad sin servir a un sistema holístico de valores.

Es frecuente que estas cuatro miradas sobre la mascarada —la de anticuario, la romántica, la positivista-evolucionista y la nacionalista-identitaria—, como substancia del folklore, se combinen sesgando el contexto cultural en el que se daban en el pasado y seleccionando aquellos aspectos más hermosos, la máscara, por ejemplo, y más “inofensivos”, el ambiente festivo y bucólico, por ejemplo. Sin embargo, en esta idealización del “pueblo”, sujeto colectivo y anónimo, se soslaya el contexto de explotación de la sociedad campesina depauperada, autárquica y marginada de la Gran Historia económica y social. Cualquier tiempo pasado no es necesariamente mejor. Hoy día, cuando las mascaradas han entrado en la lógica del mercado y el poder político organiza desfiles, muchos en las calles de ciudades, se obvia sin ningún tipo de decoro el maltrato laboral sistemático al sector primario y la falta de servicios y de oportunidades de las comunidades que viven en el medio rural, mientras en el discurso oficialista se ensalza el agro por mantener las “esencias del pasado”.

Podemos preguntarnos qué es la “esencia” de la que hablan habitualmente los mantenedores de las mascaradas, y de cualquier otro ámbito de la cultura tradicional, que se exhiben de forma mediática a través de Internet y de desfiles, y que forma parte de los relatos que escuchamos cuando hacemos trabajo de campo. Los antropólogos estamos acostumbrados a que se nos formulen preguntas sobre el origen de las máscaras del Carnaval tradicional. Dicha pregunta no es antropológica y, si somos serios, solo podemos responder que no la tenemos. A lo máximo que podemos aspirar es a hacer una reconstrucción etnohistórica hasta donde se pueda. Sin embargo, nosotros sí entendemos que “esencia” se refiere a la aspiración de que su tradición sea antigua y original al menos cuando no se deslocaliza.

En esta línea etnohistórica debemos ver el trabajo del Vincenzo M. Spera sobre la mascarada del *Cervo* a Castelnuovo al Volturno, donde los monjes de las abadías de San Vincenzo al Volturno y Montecassino, ejercieron su poder sobre todo el territorio durante un largo periodo, en el que hoy se incluye Molise. Esto, en relación con la obra de cristianización llevada a cabo por san Barbato en la cercana Benevento, así como el control directo de los monjes y abades benedictinos influye en la cristianización de una mascarada que no conservó mucho tiempo elementos precristianos, duramente perseguidos por el poder religioso. El *Cervo* como personaje central ha sido profundamente redefinido y conducido por la reelaboración mística del cristianismo primitivo. El trabajo hace un recorrido por un animal con una fuerte carga simbólica, un *unicum*, que manipulada por

un individuo o grupo culto modifican y reinventan ceremoniales acordes con su idea sociopolítica del mundo, pero que se termina convirtiendo en tradicional (Spera 2010: 182-183). Podríamos poner otros ejemplos, aunque citamos ahora el valioso trabajo de Jesús María Usunáriz (2022) sobre un carnaval español muy conocido, el de Lanz en Navarra, que ha sido objeto de abundante literatura e imagen de la cubierta del estudio emblemático de don Julio Caro Baroja.

La mascarada fuera de su comunidad conformada por personas relacionadas en su vida cotidiana pierde su carácter único, pues se repite en una performance que es una copia de copias. No obstante, la mediatización de la máscara le ofrece nuevas posibilidades más allá de un espacio concreto y muy localizado. En el devenir del tiempo es donde la máscara puede interactuar e incorporarse a un espacio global desritualizado, pues ese espacio está desapegado del grupo que camina junto una vida diaria. Aquí entran los trabajos de patrimonialización y mercantilización “que no traducen la esencia de las cosas, sino que se construyen socialmente —se crean, se asemejan, se estabilizan— rebasando el ámbito del arte”, donde las artesanías remiten a la noción de autenticidad que las liga a los orígenes (Godinho 2019: 13). Estamos completamente de acuerdo con la antropóloga Paula Godinho cuando se refiere a los procesos de patrimonialización. Ella que hizo trabajo de campo en Varge, una aldea del concejo de Bragança, desde 1982 regresa para la Festa do Natal el 25 de diciembre de 2017, también llamada dos Rapazes o de Santo Estêvão (Godinho 2010). Contrasta la apasionada y elogiosa defensa de Arjun Appadurai sobre la globalización con la percepción de un hombre de Varge con respecto a los procesos de mercantilización y desautorización de la cultura de máscara: “Mañana, los chinos se acuerdan de vender máscaras de Varge y itenemos una fábrica que hace máscaras Varge! ¿Y eso se convierte en qué? En un negocio de porcelana” (Godinho 2019: 13). Aquí dejamos estas palabras elementales y llenas de sentido que manifiestan el muy humano vértigo ante la disolución.

En un trabajo en el que Vincenzo Spera reflexiona sobre los lenguajes de la máscara concluye que la tarea del demoantropólogo debe superar el análisis filológico y el de la performance. Es en la perspectiva histórica donde se pueden ver las motivaciones y las necesidades que determinan las revitalizaciones, reinenciones e invenciones completas, que pueden ser llamadas a ser tradiciones antiguas. En una tradición, sea cual sea el itinerario por el que se hace, es parte de una cultura con la interactúa transformándose (Spera 2016: 71). Repasamos con el profesor sus trabajos ricos en descripciones etnográficas, modelos de tipo discursivo y literario y procedimientos interpretativos que han dado soporte a las comunidades que buscan sus orígenes y un valioso material a otros investigadores.

M.^a Pilar Panero García [MPPG]: Partimos de que el folklore ha dotado a la historia de una visión continuista de la vida de millones de individuos, que son los descendientes y herederos culturales en un territorio. En el folklore existen las supervivencias de épocas pasadas. Luis Díaz G. Viana en un excelente ensayo sobre la tradición y su invención explica el folklore se convirtió en una mirada interesada para la construcción o reconstrucción nacional a través de las identidades. En buena medida, salvo honrosas excepciones, la antropología universitaria española en sus inicios renegó de la tradición etnográfica vinculada al folklore. Esta se desmarcó de un folklorismo *amateur* sin anclaje teórico, que todavía está omnipresente y sigue obsesionado con la recopilación angustiosa de un pasado de un “pueblo anónimo” al que no se quiere conocer, nunca ha interesado conocerlo, y que desaparece. La antropología oficial acomplejada vio a nuestra tradición etnográfica como inferior con respecto a las escuelas foráneas. Por fortuna el estigma se desvanece pues está claro que la antropología también se debe ocupar del “nosotros” (1999: 94-99).

La trayectoria de los estudios del folklore en Italia del siglo XX está marcada por importantes autores como Benedetto Croce (1866-1952) y Ernesto de Martino (1908-1965), este último, como otros que mencionaremos a continuación profesores universitarios. Croce, critica las investigaciones positivistas de los folkloristas del s. XIX para hacer un análisis histórico y estético del folklore, sustituyendo las teorías decimonónicas abstractas y difusas de lo popular por un historicismo idealista e intuitivo. De Martino, se distancia de Croce pues, en obras como *Mondo popolare e magia in Lucania* (1945), *Sud e magia* (1959) se separa del historicismo crociano. De Martino se centra en el rito como una forma de escape de los campesinos con pocas posibilidades educativas y técnicas. Para este importante autor napolitano el rito es una salida de la historia que los excluye (Prat Ferrer 2008: 186-187).

El profesor Enzo V. Alliegro en un libro con el sugerente título *Il filo e la cruna* (*El hilo y el hondón*) repasa la historia de la antropología italiana desde el siglo XIX hasta los aportes de Ernesto de Martino y Mario Cirese (1921-2011). Alliegro se fija en las principales obras sobre la historia de las tradiciones populares y el folklore italiano en el que Basilicata, gracias a autores como en materano Giovanni Battista Bronzini (1925-2002), tiene una literatura notable. Parte de algunas encuestas decimonónicas como la de Agostino Bertani —*Inchiesta sulle condizioni igieniche e sanitarie civili ed economiche dei coltivatori della terra in Italia*, propuesta en 1871 y realizada en la región en 1879— y de los aportes de diferentes historiadores locales, que explican muchos aspectos de la vida comunitaria (Alliegro 2021: 75 y ss.).

Sobre la base puesta por prestigiosos demoantropólogos ¿cuál fue su primera experiencia en el Carnaval lucano?

Vincenzo M. Spera [VMS]: Mi primer contacto significativo con un Carnaval lucano fue en Cirigliano, un pueblecito de unos centenares de habitantes, en la provincia de Matera, en donde, en 1977 y 1978, documenté *La cavalcata dei Mesi* (“La cabalgata de los Meses”), algo que nunca se había hecho antes en la región. La celebración, que no se representaba desde hacía veinticinco años, se puso en escena el último Domingo de Carnaval, mientras que antes se celebraba tradicionalmente el día de la Candelaria (Spera, 1980a).

Estoy convencido de que en las tradiciones populares ya no existe, o es muy rara, la unicidad de acción ritual-ceremonial y, por ello, quise ampliar la investigación a la región entera. La representación de los meses estaba todavía activa, alternando períodos de abandono y de recuperación en Montemurro, Castelluccio Superiore e San Martino d’Agri, en donde he podido documentar sus puestas en escena. Conseguí recoger testimonios orales y pude transcribir textos de las representaciones abandonadas; los ancianos, custodios de la memoria, me han explicado que la representación llamada la Mascarada de los meses del día de la Candelaria, era parte de los ritos del Carnaval, aunque de forma autónoma. Avanzando en mi investigación elaboré una antología de los dichos y de las expresiones proverbiales, a la vez que recogía fragmentos de otras representaciones aún activas entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Dejando a un lado los documentos que datan de los primeros siglos del cristianismo, recordaré solo algunos entre los más destacados textos medievales: *Conflictus Veris et Hiemis*, el poema sobre los meses atribuida a Pier delle Vigne; el texto en lengua vernácula del *Códex Laurenziano* (X c. 96); el texto de la *Ballata Bolognese del Trecento* del Códex 1177; la *Disputatio Mensium* de Bonvesin della Riva (finales del siglo XIII). Asimismo, los Meses son argumento de la poesía cortés en los sonetos de Folgore da San Gimignano y de Céne della Chitarra (comienzos del siglo XIV).

La representación de los meses está presente en ámbito literario e iconográfico, con una clara intención didáctica. El tema de los meses, presentados siempre como personajes dedicados a labores y actividades agrícolas propias de cada época del año, está muy extendido en la iconografía religiosa y profana de toda Europa. Entre las muchas representaciones realizadas entre los siglos XI y XIV, en Italia, podemos recordar algunas como los capiteles del pórtico de Santa Sofía de Benevento, la arquivolta de la Catedral de Sessa Aurunca, los suelos en mosaico de las catedrales de Otranto y Aosta, los cuarterones de la Fuente Mayor de Perugia y de la Catedral de Luca, el Baptisterio de Parma, a los que se añaden muchas más representaciones, que atestiguan su gran difusión en los edificios destinados al culto, muchos de los cuales —y este es un detalle importante— eran de origen benedictino.

En los siglos posteriores, el calendario figurativo con los signos del zodiaco está presente en edificios no religiosos con funciones alegórica, simbólica y exotérica, unido a escenas de vida cortesana, como en los frescos del palacio de los Schifanoia en Ferrara. Las imágenes de los meses son recurrentes como motivo decorativo en frescos, tapices, porcelanas, mayólicas, incisiones y xilografías, especialmente entre los siglos XVI y XVII, a los que a menudo se añaden algunos versos relacionados con lo representado.

A la rica y variada producción de imágenes se añaden las incluidas en los libros de enseñanza primaria, se unen a la profusión de imágenes, acompañándose de lemas proverbiales, versos inventados o recuperados de antiguos almanaques y lunarios, así como del *Barbanera*¹ de 1762. Se trata de publicaciones muy populares a las que se añade, a lo largo del pasado siglo, el *Calendario del Frate Indovino* [*Calendario del Adivino*], que retoma los antiguos lunarios. Todas ellas son imágenes esquematizadas de la personificación de los meses que, aún hoy día, aparecen en paños de cocina, azulejos y objetos de diverso uso.

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo pasado, los textos de la representación de los meses, recogidos en casi todas las regiones y adquiridos como documentos de la dramaturgia popular, son objeto de debate en los estudios de poesía popular.

MPPG: Sobre la idea de personificar los meses y las estaciones hay una larga tradición que heredaron ya los artistas paleocristianos del paganismo y que conservamos en pinturas y esculturas. Julio Caro Baroja hace un recorrido por la huella de estas representaciones en el arte europeo en un trabajo en que se centra después en el menologio de la catedral de Pamplona (1946: 629-638). Las imágenes están relacionadas con una tradición de textos literarios que, generalmente en verso, describen los meses y las estaciones. Este mismo autor en las primeras páginas de su obra emblemática sobre el Carnaval advierte del carácter de *intervallum mundi* que es este periodo. El hombre tiene la necesidad de partir el tiempo que se experimenta en los cambios de la Naturaleza y de ahí la necesidad de representar el calendario con sus estaciones y meses (Caro Baroja, [1965] 2006: 17-20).

También tenemos representaciones de los meses en Rodi Milici y Barrafranca en Sicilia, en donde doce hombres disfrazados y caballo y armados los representan (Buttitta, 2022: 30, 61-63). ¿Puede hacer una descripción sintética del Carnaval de Cirigliano?

VMS: El cortejo de máscaras entra al pueblo a caballo, para seguir andando. Los personajes que representan el Año Nuevo y los Doce Meses, son introducidos por Polichinela y

¹ Almanaque de gran tradición, en Italia, parecido al *Calendario Zaragozano* de España, de pequeño formato proporciona información sobre las fases lunares y aconseja sobre las épocas de siembra y recolecta [N.del T.].

otros polichinelas que lo acompañan, llamados *Ciri*. Polichinela es un anciano que empuña, como si fueran armas, un cuerno de buey con la mano derecha y un cencerro con la izquierda; le sigue Año Nuevo (*Capodanno*), vestido de blanco. El anciano Polichinela encabeza el cortejo hasta la plaza principal, a su llegada da una vuelta sobre sí mismo agitando el cuerno en alto y, a continuación, marca en el suelo un círculo amplio con el cencerro. A lo largo de esta línea se disponen los meses y las demás máscaras que alegorizan la agricultura y la cría de las ovejas. Los meses, llamados por Polichinela y encabezados por Año Nuevo, entran en escena: recitan sus versos e interpretan con mímica las acciones de las labores que los identifican. Sobre la línea imaginaria marcada por el viejo Polichinela, se dispone un carruaje con un hombre panzón: es Carnaval, con sus dos mujeres, a un lado la vieja, Cuaresma, que es un hombre disfrazado de campesina, que lleva un collar de agallas de robles y que sujeta un huso y una rueca con un mechón de estopa, y, al otro, la joven, un muchacho vestido de novia, que, de vez en cuando, gesticula de forma obscena.

Cada Mes recita su parte y vuelve a escena bailando la tarantela en pareja: Año Nuevo con Enero, Febrero con Marzo, Doña Abril (un hombre disfrazado de mujer) con su esposo Mayo, etc.

Más allá del espacio escénico delimitado, se hallan los cinco carros que cierran el desfile. En cada uno de los primeros cuatro, decorados con siluetas de cartón, hay una muchacha que representa cada Estación; las chicas recitan por turno los versos que identifican su colocación en el calendario. En el quinto y último carro, las chicas vestidas con los trajes tradicionales ilustran en farsa, con intervenciones habladas y mímicas, las labores de casa y agrícolas a las que están obligadas.

Las representaciones se repiten varias veces en cada plaza del pueblo, incluso en las zonas donde las casas están abandonadas debido a la emigración. En cada ocasión, a los protagonistas de la mascarada, se les ofrece vino en abundancia. La mujer joven de Carnaval se exhibe en acciones progresivamente más obscenas y alusivas, incluso abrazando a Carnaval y a otros personajes de la mascarada. Las últimas representaciones son cada vez más inconexas, hasta el momento en que la comitiva se disuelve y los personajes se dispersan por el pueblo.

A última hora de la tarde, aparece un carro, conducido por unos *ciri-pulcinelli*, en el que yace un hombre con la cara blanqueada con harina: es Carnaval. Un falso sacerdote le da la extremaunción. Algunas ancianas, ataviadas con trajes tradicionales para la ocasión, se inclinan repetidamente sobre el moribundo; como plañideras entonan el lamento fúnebre. Las mujeres fingen una desesperación cómica; al cabo de unos minutos rompen en un llanto verdadero.

La carreta con el propio Carnaval desaparece y, en su lugar, llega un fantoche, al que se ata a una barandilla de la plazoleta. El falso cura lo bendice con vino y pronuncia palabras incomprensibles, mientras rocía también a todos los presentes, que no se amila-

nan. Carnaval es pasto de las llamas entre gritos, risas y llores de las mujeres que lamentan su fin.

MPPG: Al hacer o intentar hacer la etnohistoria de cualquier mascarada actual, tarea muy complicada, nos topamos con un proceso que contempla por igual cambios y continuidades, innovaciones y (su)pervivencias que se mezclan según conviene en cada momento. La reconstrucción debería contemplar los cambios que han hecho en la modernidad, pero también los de épocas pasadas para hacer una reconstrucción histórica como la que hace de la mascarada del *Cervo* a Castelnuovo al Volturno en la región de Molise (Spera, 2010). Como los cambios son inherentes a cualquier actividad humana, analizando los del pasado tal vez evitaríamos discursos lastimeros y catastrofistas sobre el poco apego que hoy en día tenemos a las tradiciones. Este discurso, actualmente, contrasta con la gran aceptación de amplios sectores de las fiestas tradicionales, que, aunque reducidas a la indumentaria, las músicas, los bailes y la gastronomía, como en los nacionalismos, refuerzan la idea de “autoconciencia, conciencia del pasado como realidad histórica” (Velasco Maíllo, 1990: 131).

En los inicios de los años 80 usted ya sistematiza diversos materiales sobre los carnavales de Lucania (Spera, 1984) con la perspectiva de los prestigiosos maestros que lo preceden y un trabajo de campo de años en los que la sociedad cambia. En cualquier caso, los cambios se producen siempre en función de las necesidades del grupo que conserva la mascarada. El historicismo, como sucesión de hechos en periodos concretos y centrado exclusivamente en sí mismo, no explica holísticamente unas fiestas tan complejas; y, además, las discontinuidades y los cambios pueden ser importantes o no, pero no más o menos que las continuidades o supervivencias (Caro Baroja, [1965] 2006: 331).

En el caso de las mascaradas españolas se observa que muchas fueron abandonadas por los que debían mantenerlas, los jóvenes, pues estos no solo emigraron, sino que también se avergonzaron de una cultura vinculada a la pobreza que marcó la vida de sus mayores. El proceso de recuperación, o de valoración positiva si han tenido continuidad, lo hacen nostálgicamente los descendientes de los que las abandonaron una vez superado el estigma de la miseria. Las “recuperaciones” recientes, más bien “invenciones” (Hobsbawn y Ranger, [1983] 2002), se hacen en otra clave, que es la teatral o performativa. Esta encaja en una sociedad que representa contextos concretos para legitimar discursos identitarios y patrimoniales para activar la memoria de lo que fuimos, somos y podemos ser.

Hay trabajos suyos sobre el Maggio di Accettura, un antiguo rito de bodas de árboles que son comunes en fiestas patronales, carnavales y fiestas de parti-

dos políticos, y muy extendidas en otros lugares y documentadas desde el s. XVI, donde refuta su origen arcáico, la prehistórica noche de los tiempos. Se “descubre” en los años 70 y que ha servido de modelo para otras fiestas de la región. Es precisamente en esos años, cuando se retoma la fiesta patronal en honor a san Giuliano, pero pensada para la redención social y política. El poeta socialista Rocco Scotellaro, es considerado por la cultura de izquierdas como cantor de la civilización campesina en declive. En esos años usted lo documenta en un audiovisual (Spera 1978). Más adelante (Spera, 2015) explica como la invención se ha transformado de una reivindicación para la transformación social de una sociedad campesina atrasada, a un mecanismo de identificación local y patrimonial. ¿En qué medida están cambiando los valores tradicionales? ¿Qué influencia tiene el trabajo antropológico en la valoración de la fiesta?

VMS: La situación sociocultural prevalentemente campesina y menos industrializada, en comparación con las regiones septentrionales, ha hecho más evidente el vínculo de los habitantes de las regiones del Sur con las expresiones de la cultura tradicional. Por lo general, cuando se piensa en el Norte de Italia, se tienen como referentes los grandes centros urbanos y las áreas industrializadas, donde se da una menor, o tal vez solo distinta, atención a las tradiciones populares. Una de las características del folklore meridional, y me refiero con ello a las regiones que mejor conozco, es decir, Basilicata, Apulia, Campania, Calabria septentrional y Molise, consiste en la pervivencia de rituales y ceremoniales caracterizados por una mayor connotación religiosa, perceptible en las tantas y variadas expresiones de la llamada “religiosidad popular”. Me refiero a las fiestas patronales, verdaderas escenificaciones teatrales de la relación que las comunidades mantienen y exhiben de forma muy espectacular con sus santos patronos. Otros elementos característicos son las formas devocionales extra y paralitúrgicas, como he observado y constatado ampliamente estudiando los exvotos tradicionales y en sus transformaciones actuales, y las formas de terapia mítico-ritual aún activas a principios de este siglo.

También hay que decir que la imagen del Sur ligada a las tradiciones populares es verosímil solo en parte, pues ha sido condicionada por la visión culturocéntrica de marca piemontesa, ya desde la época inmediatamente siguiente a la Unificación de Italia, entre finales del siglo XIX y principios del XX. Aquella representación del Sur ha sido muy útil a la política que ha preferido considerar las poblaciones del exreino borbónico como social y culturalmente atrasadas, para poder, así, legitimar las operaciones de control y aprovechamiento de los recursos del Meridión, de una manera muy parecida a la colonización de un territorio adquirido por medio de una campaña de invasión militar.

La pequeña y mediana burguesía que, hasta las últimas dos décadas del siglo pasado, imitaban al estatus social de las ciudades del Norte, así como la alta burguesía, en ocasión de las celebraciones tradicionales (fiestas patronales, Carnaval, Semana Santa,

etc.) exhibían su desapego de las clase campesina y artesanal, evitando participar en las acciones festivas y en los comportamientos devocionales populares. Dicha actitud se manifestaba, normalmente, alejándose del pueblo, tal y como comprobé en los años setenta en Accettura y en muchos otros centros de la región. Los burgueses provincianos marcaban, de esta manera, su distanciamiento, su extrañamiento de lo que consideraban la expresión de aquel atraso cultural, de aquella pobreza espiritual y moral a la que hace referencia Ernesto de Martino en *Sud e Magia, La terra del rimorso, Morte e pianto rituale*; él también sufrió el mismo rechazo que Carlo Levi con su novela diario *Cristo si è fermato a Eboli*. Todas estas publicaciones llaman a la Basilicata a antropólogos y sociólogos, incluso desde el extranjero, interesados por la posible deriva comunista de las poblaciones del Sur. Asimismo, aunque con distintas finalidades, Basilicata atrae a artistas, documentalistas y producciones cinematográficas en busca de lo pintoresco y de lo exótico local, empujados, también, por el caso literario del poeta campesino Rocco Scottellaro, que canta del mundo y de la sufridora humanidad de los campesinos. Este jovencísimo primer alcalde socialista de Tricarico, convertido en famoso a nivel nacional por Carlo Levi, que le dedicó el gran cuadro *Lucania '61*, pintado para celebrar el primer centenario de la Unificación de Italia.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el Sur fue protagonista de un gran y dramático fenómeno de masas: la emigración a las ciudades del Norte y a Alemania de campesinos (jornaleros y pequeños propietarios), pastores y pequeños artesanos. Algunos de los hijos de los emigrantes y de los que se quedaron en el Sur, gracias a las mejores condiciones económicas, pudieron estudiar, graduarse y obtener un título, constituyendo una nueva burguesía de origen campesino y microartesano. Estos protagonistas del salto social también asumieron las mismas actitudes de rechazo a su cultura de origen en el intento, también exitoso, de encajar en la vieja burguesía y a las diversas actividades profesionales, productivas, empresariales y políticas.

Desde la segunda mitad de los años ochenta del siglo pasado, va tomando forma una nueva mirada hacia las tradiciones populares de Basilicata. Los protagonistas son, sobre todo, los exponentes de la nueva burguesía que han empezado a participar de los mecanismos políticos y de las actividades culturales, empujados por las investigaciones demo-antropológicas y por su impacto en tantas transmisiones televisivas. Estos nuevos burgueses y políticos empiezan a ver con ojos nuevos los aspectos más espectaculares y significativos de las tradiciones populares y, así, son recuperadas, se vuelven a proponer, depuradas del significado y de las funciones que habían tenido en el contexto histórico y social de la cultura agropastoril, aceptada con la dignificante definición de "civilización campesina". La carga cultural, simbólica, y metafórica de la llamada civilización campesina, directamente vinculada —en dependencia, o en conflicto— con el estatuto socioeconómico y religioso que han determinado su recorrido histórico y su transmisión, se ha modificado profundamente.

La nueva actitud se afirma, con la premura y la participación de toda la sociedad lucana, con la consideración de los *sassi* de Matera (a los que Carlo Levi había definido como viviendas trogloditas) como Patrimonio Mundial de la Humanidad de la UNESCO en 1993. Podría decirse que este es un reconocimiento como capital de la civilización campesina. Esta reconsideración también se ve impulsada por las numerosas investigaciones demoantropológicas, en las que participo y cuyos resultados difundo desde principios de los años setenta, que ponen de relieve, gracias a la intervención de los medios de comunicación de masas (televisión, publicaciones, reportajes y exposiciones fotográficas), una gran parte del patrimonio tradicional aún inédito, cuya importancia y originalidad se subraya, aceptándose a menudo como lo pintoresco y exótico local.

La reconsideración de la civilización rural lucana encuentra una especie de legitimación en la interpretación entusiasta, emotiva y neorromántica de la fiesta de san Julián, patrón de Accettura, conocida como *Il Maggio* (El Mayo), que se celebra entre la Ascensión y Pentecostés. El componente espectacular de la fiesta consiste en la tala de un gran árbol, despojado de su corteza y sus ramas, que se transporta al pueblo. El tronco, al que se añade un árbol más pequeño con ramas y hojas al que se atan premios, se erige en honor del santo patrón. Se trata de un Árbol de Cucaña bastante similar a los demás árboles erigidos, con una función lúdica y competitiva, con ocasión de muchas fiestas patronales en Basilicata y otros lugares de la Italia meridional y central.

Como profesor de Historia de las Tradiciones Populares de la Universidad de Bari no investigo la razón histórica del desplazamiento de la fiesta de enero a la Ascensión y Pentecostés en el siglo XVIII; me centro en las acciones relacionadas con el gran árbol de mayo, al que se añade otro más pequeño, que interpreto como el único testimonio conservado de un culto matrimonial arbóreo. Esta interpretación, de éxito inmediato, asimila, en una perspectiva ahistórica aplastante, las expresiones de las tradiciones populares contemporáneas, estudiadas a principios de los años setenta, con los vestigios de antiguas civilizaciones que se sucedieron en el territorio lucano. Las tradiciones populares, redefinidas como expresiones de la civilización campesina, y por tanto como la sedimentación de antiguos cultos naturalistas de los que el Maggio di Accettura sería un testimonio vivo, se liberan así de la imagen de atraso, para volver a ser propuestas, de forma más aceptable, como la supervivencia de una civilización arcaica cuyos cultos y rituales seguirían activos.

La definición del Mayo de Accettura como ritual arcaico de culto arbóreo de "esponsales entre árboles" puede adoptarse, no solo para otras fiestas parecidas activas en la región, sino, también, para aquellas de otras regiones en las que aparezca un Árbol de la Cucaña. La convicción de que todo lo que sigue activo en las tradiciones populares sea de origen arcaico está alimentada por las instituciones locales y las *Pro-Loco*², que pro-

² Las *Pro-Loco* son asociaciones de vecinos de los pueblos que promueven, en pequeña escala, el turismo, a través de las actividades locales [N.d.T.].

mueven y financian su puesta en escena. La posibilidad de obtener financiación para la manutención del patrimonio cultural tradicional, que ya se entiende como exaltación de los orígenes y de la identidad regional, da lugar a la formación, sobre el modelo de las preexistentes para las festividades religiosas, de comités y asociaciones para la reactivación de la puesta en escena del Carnaval.

MPPG: Por poner solo uno de los muchos ejemplos, en la página web de la Asociación Felos da Corga da Serra, que vela por el Carnaval de Maceda (Ourense), un entroido tradicional, en su espacio de “Bienvenida” se nos dice: “Nos mueve un solo sentimiento: conservar y dar a conocer todas sus facetas. Desde entonces habrá puristas que no estén de acuerdo con lo que digan y escriban los demás”. Y después, quien escribe en primera persona sostiene: “Lo único que sé es que en los años ochenta estuvo a punto de caer en el olvido. Está claro que para no morir tendremos que evolucionar y adaptarnos a los nuevos tiempos sin perder *nuestra esencia* y creo que eso ya es un logro”³. Esta declaración, hecha por alguien que tiene una relación de amor con la tradición que hereda, expresa una valoración social positiva del folklore; pero esa estima se convierte en acciones encaminadas a la conservación y divulgación de la tradición, hay un *feeling* social. Los actores sobrepasan la exploración metódica y sistemática de un ámbito de conocimiento, el folklore, aunque lo valoran, para tomar una actitud de la esfera del folklorismo cuando se saca de su contexto, por ejemplo, en un desfile en la ciudad con otras máscaras (Martí, 1996: *passim*).

Las antiguas fiestas campesinas vinculadas a modos de producción agrícolas se han adaptado al nuevo modelo económico y a los cambios sociales de calado. La emigración ha hecho que los varones jóvenes se acompañen, y a veces se reemplacen, por varones de más edad o por mujeres jóvenes. Tras el declive de la agricultura, el medio rural se ha convertido en un espacio para el consumo del ocio. En este nuevo uso del espacio las fiestas con máscaras están inmersas en un proceso de emblemización que parte de los elementos materiales más visibles —máscara, cencerros, trajes, trallas, tenazas, vejigas hinchadas, etc.— obviando elementos como la crítica social tan presente en las mascaradas cuando estas eran ritos para comunidades pequeñas.

La pérdida de antiguos elementos orales o la conservación de algunos ya deslavazados la constatamos (Panero García, 2020: 49-56). En muchas mascaradas se repiten las coplas año tras año sin que haya una creación siempre original en función de los acontecimientos del año. En este desgaste desaprovechan la intencionalidad de censurar comportamientos indeseables en un tono humorístico y sarcástico. A estos se refirió Benjamim Pereira cuando habla de las loas y comedias del noroeste de Portugal en un trabajo publicado en 1973 (cit.

³ El destacado en cursiva es nuestro. Véase la web: felosdemaceda.com

Godinho, 2019: 5). Sin embargo, todavía se conservan en algunos pueblos de la zona como Varge, cuando estas, compuestas por los jóvenes para mofarse de hechos jocosos o que rompen con la ética local, son un elemento muy representativo de la fiesta a la que acuden los emigrados (Godinho, 2019: 6).

En un trabajo reciente, un extenso artículo sobre el Carnaval de Tricarico, que recapitula el trabajo de campo iniciado allí en el año 1981, seguido en los años noventa y continuado hasta bien entrado el s. XXI ya habla de que, en la mitad de los años setenta, cuando inicia el trabajo de campo sobre las fiestas activas del Carnaval lucano, ya tiene noticias escasas y episódicas sobre producciones literarias —*canti di questua, serenate*, etc.—. Algunas de esas informaciones son superficiales, de segunda o tercera mano (Spera, 2014: 205). Es decir, en general, vemos que en las mascaradas se ha sacrificado lo ritual, lo que interpelaba directamente a pequeñas comunidades, frente a lo performativo, apto para el consumo de todos los públicos, porque sobreviven adaptadas a un modelo nuevo.

Habla en este espléndido trabajo sobre esta mascarada celebrada en 17 de enero, san Antón Abad, santo de los campesinos, sobre diversas innovaciones documentadas desde 1946 que no terminan de cuajar por la época, recién inaugurada la república en el que los funcionarios y la burguesía local apegados al postfascismo no las aprueban, y por estar alejadas del ámbito devocional y comunicativo de los habitantes de Ticarico. Sin embargo, otros cambios posteriores efectuados en los 70 sí tienen éxito convirtiéndose en “tradición”, pues sus protagonistas son campesinos libres, identificados con quehacer de su alcalde comunista Rocco Scotellaro, y por encajar en un tiempo mítico. Se han producido más cambios a partir de la revitalización de la mascarada a partir de los primeros años de los 90 que la avocan a la espectacularización y su transformación en un producto típico local que se pierde en la noche de los tiempos, a pesar de incorporar nuevos personajes —el más llamativo la vaca *scasatora*⁴— y la pérdida del sentido devocional al santo de los animales (Spera, 2014: 262 y ss.). Cerca del primer cuarto del siglo XXI, ¿goza de buena salud el Carnaval lucano? ¿queda algo de la ritualidad antigua?

VMS: En los años setenta, el Carnaval todavía era representado por hombres adultos con la participación de ancianos, tal y como se registra, por ejemplo, en San Mauro Forte (1980b). En ese pueblo entran en escena los porteadores de grandes cencerros para bovinos que, con mucho ruido, recorren, sin hablar las calles del pueblo, hasta última hora de la noche; o, también, en San Giorgio Lucano, donde algunos individuos echan carreras por las calles del pueblo con haces de cañas en llamas al hombro. Eran aquellos

4 Vaca guía que en la trashumancia lleva un gran cencerro. La *vacca scasatora* también porta un cencerro de grandes dimensiones [N.de T.].

los años en los que los hijos de los emigrantes, que sí habían podido estudiar, comprendían el significado cultural de las tradiciones locales y volvían a proponer los carnavales olvidados, tal y como se ha observado en la reactivación de la representación de los meses y de las estaciones de Cirigliano.

La actividad de redescubrimiento y reformulación de las tradiciones, incluso de manera episódica, y, por lo tanto, de los carnavales, que he podido registrar de manera parcial, ha sufrido una abrupta parada debido al terremoto de 1980⁵. Este provocó la destrucción total o parcial de distintos pueblos y muchos muertos y heridos, así como un anómalo flujo migratorio. La nueva migración afectó incluso a los ancianos, que se unieron a sus hijos y demás familiares que se habían establecido en el Norte del país. Muchísimos pueblos, la mayoría de ellos con pocos centenares de habitantes, se quedaron completamente, o casi, abandonados. Los supervivientes fueron trasladados a campamentos, organizados con grandes contenedores y casas prefabricadas lejos de los centros de procedencia de los acogidos. Esta nueva situación, que se prolonga a lo largo de varios años, provoca la fragmentación, la dispersión y la migración de los grupos que, tradicionalmente, se ocupaban de la puesta en escena de los carnavales.

En los primeros años posteriores al terremoto, las tradiciones religiosas (es decir, fiestas patronales y romerías), aunque más pobres en su forma, no sufren por la nueva realidad. Sin embargo, los ritos del Carnaval, que por su propia naturaleza está vinculados a la estructura física de los pueblos y a la formación de los grupos, ya no disponen del espacio escénico necesario para su celebración. Es más, como he podido comprobar en los centros pequeños, los supervivientes protagonistas de los carnavales, suspendidos como en una apnea identitaria, están devastados por el duelo y por el desmembramiento del tejido social que han marcado trágicamente su existencia. La celebración del Carnaval, en muchos pueblos de la región, abandonada por los adultos, sigue siendo una actividad extraescolar de los muchachos en edad escolar hasta los doce o trece años. Lo celebran casi siempre sin referencia a las formas tradicionales locales, y desbordado por la presencia de las máscaras comerciales.

La situación es diferente en Tricarico. El Carnaval, ya ennoblecido por Rocco Scotellaro y Carlo Levi, fue objeto de investigación en 1978-1980 por parte de un grupo de teatro y, en particular, de algunos profesores de enseñanza media. En enero de 1981, solo unos meses después del terremoto, la mascarada de las vacas y los toros, como pude comprobar personalmente, fue reactivada por algunos chicos y chicas que utilizaron lo que habían aprendido en la escuela unos años antes. Al año siguiente envié el resultado de la investigación, publicado en una revista de la Universidad de Bari, al profesor que había promovido la investigación y a un círculo cultural de Tricarico.

⁵ El terremoto al que se refiere el profesor Spera, se conoce como Terremoto de Irpinia y tuvo lugar el 23 de noviembre 1980. Tuvo una magnitud de 6,9 Richter e implicó Campania central, Basilicata centro-septentrional y parte de Apulia; se estima que provocó 2.914 muertos, 8.848 heridos y 280.000 desplazados [N.d.T.].

Un círculo local favoreció la difusión del artículo (Spera 1982b), que sirvió casi como un guion, y devolvió dignidad a la mascarada que se readquiere y se repropone como ocasión de vuelta a la definición de identidad propia. Con esta connotación, la reactivación del espectáculo de la mascarada de los toros y las vacas despierta un interés nuevo y una participación creciente. En la década siguiente la mascarada se transforma en un desfile de jóvenes y jovencísimos, sobre todo procedentes de la burguesía, que visten trajes cada vez más fastuosos. En la mascarada participan, también, las muchachas, excluidas de los festejos en el pasado, incluso disfrazadas de toro. La participación hipertrófica y exhibicionista que caracteriza casi todas las reactivaciones produce una pérdida progresiva del significado ceremonial de la tradición del Carnaval y de la función de las máscaras.

MPPG: No vamos a entonar un lamento porque los rituales cambien, pues lo hacen históricamente con la intervención del turismo o sin ella. Estamos acostumbrados a que estas invectivas provienen precisamente de los que sancionan un discurso romántico, que elogia lo tradicional como lo ideal y ontológicamente mejor que se opone a lo moderno. En esa búsqueda de lo auténtico incontaminado vemos cómo cambian algunas fiestas, el Carnaval no es una excepción, para captar al visitante. Este último puede ser un turista o puede ser un descendiente de emigrados que retorna al pueblo de sus antepasados, y que consume una fiesta, por ejemplo, una máscara trasladada al verano e infantilizada (Panero García, 2017: 188-204). Es precisamente en este folklorismo donde los agentes más activos de la fiesta, garantes de la etnicidad, más que conservarla como idealizan que era en el pasado, la transforman bruscamente. ¿Qué mecanismos se activan hoy día para que un Carnaval de origen campesino como el de Tricarico (Basilicata) tenga sentido?

VMS: Los mecanismos son los coherentes y activos en la realidad contemporánea, en la que la búsqueda de la visibilidad, individual y comunitaria, se vuelve cada vez más central, a través de la puesta en escena, a veces hipertrófica, de acciones destinadas a despertar la atención de los medios de comunicación locales y nacionales. La connotación agropastoril del Carnaval se presenta como cita evocadora de una condición de vida superada. De hecho, la mascarada es una mitificación de la civilización campesina, cuyo sentido ritual e implicaciones sociales son poco conocidas.

El estruendo de los cencerros necesario para definir la naturaleza de las máscaras protegidas por el anonimato y, bendecidas por el párroco al amanecer del 17 de enero en la capilla dedicada a san Antonio Abad a las afueras del pueblo, daba comienzo el Carnaval y legitimaba el ceremonial de la cuestación de los alimentos, a la que los habitantes de Tricarico correspondían por devoción al Santo. La petición de las máscaras se satisfacía con los excedentes de alimentos que derivaban, sobre todo, de la cría de cerdos.

La mascarada actual, debido a los cambios históricos y a las mejoras socioeconómicas, no puede volver a proponer el ceremonial original por medio del que los más pobres, protegidos por el anonimato, se aprovisionaban y compartían cena con sus familias. Desde finales del siglo pasado, la mascarada ha perdido su tradicional connotación ritual y su expresión ceremonial que definían el papel de las distintas clases sociales; los pocos grupos enmascarados y aquellos que satisfacían sus requerimientos.

En la actualidad, la mascarada se sostiene gracias a asociaciones culturales, organizaciones locales y regionales interesadas en la promoción turística de Tricarico y de Basilicata. La participación, sin límites de edad y sexo, se abre a cualquiera que lleve el disfraz de toro o de vaca. Las razones que dan sentido a la mascarada de hoy en día, más allá de recordar un mundo pretérito, cuyas imágenes se proponen como atracción turística, se mueven alrededor de dos actitudes. Una podría asimilarse a una especie de ceremonia de iniciación a las tradiciones locales, reservada a los más jóvenes; la otra expresa casi por completo la voluntad de participar en un espectáculo en el que el pueblo se presenta como un lugar en el que se conserva memoria de la civilización agropastoril que, hasta mediados del siglo pasado, caracterizaba profundamente la realidad sociocultural local.

Todo ello, en la actualidad, se ha vuelto un estereotipo y la mascarada, de la que se van perdiendo las connotaciones ceremoniales tradicionales, solo se asume como la representación de la trashumancia; como lo fue la reinención introducida, en la primera mitad del siglo pasado, por algunos campesinos y pequeños artesanos que, respetando el sentido ceremonial original, organizaron dos o tres grupos enmascarados, de unos pocos elementos, que competían por las ofrendas de alimentos.

La finalidad y condición *sine qua non* de la mascarada actual, en la que todo el mundo puede participar con vestimentas cada vez más extravagantes y sin definición de papeles, es la creación del desfile por las principales calles de la ciudad. En los días siguientes, la mascarada se repite en otras ciudades de la región.

MPPG: Hace unos años la voz autorizada de Joaquín Díaz, a propósito del Carnaval, decía: “Corremos el peligro, en este y otros terrenos, de ir perdiendo la naturalidad —no utilizaremos el término espontaneidad porque también sería incorrecto— y convertir el Carnaval en algo excesivamente «normalizado» en un video-juego con el que uno pueda divertirse desde su casa” (1991: 66).

Asistimos a narraciones patrimoniales en las que no solo el público —residentes, migrantes, viajeros accidentales, turistas, periodistas y estudiosos—, sino los propios actores han perdido ese significado arcaico y sublimado, que es el heredado de las transformaciones de los siglos XIX y XX y de que, en no pocas ocasiones, ha habido un periodo más o menos dilatado en el tiempo de pérdida hasta la reinención simbólica y cultural postrural. En las fiestas folklorizadas y adaptadas a la concepción patrimonialista de la historia y de la cultura se da la

paradoja, irónica paradoja, que la identidad se preserva cuando se convierte en un producto étnico de consumo. Para movilizar a los potenciales consumidores las instituciones turísticas regionales y locales y los medios de comunicación transforman la autopercepción de los grupos que mantienen la máscara. Estos han cambiado y, en lugar de aborrecer las “tradiciones del pueblo” por atrasadas que había que abandonar, se aman precisamente por ser parte de un mundo precivilizado, regido por los astros y las estaciones y en comunión con la Naturaleza que, ya desaparecido, se recrea.

Paulo Raposo (2023: 81-87) habla de “ciber-careto” en el caso de los Los Caretos Podence, reconocidos como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2019, porque se ha disparado la producción de imágenes para su distribución en redes sociales como Facebook o comerciales como TripAdvisor con la complicidad de personas relevantes socialmente, el presidente de la República o el primer ministro, por ejemplo, o personas famosas desde influencers a jugadores de fútbol. ¿Qué importancia tienen las redes sociales y los demás medios en la supervivencia de la máscara?

VMS: La realización de la mascarada en Tricarico, al igual que en otros pueblos de la región, ya no se apoya en la red de familiares y amigos, que se constituía entre individuos que compartían una misma clase social, trabajo y condiciones económicas. La pertenencia al mundo agropastoril, que identificaba y unía a los protagonistas de la mascarada se expresaba en el respeto de las tradiciones y de la devoción a san Antonio Abad, en cuyo nombre se permitía, y tenía sentido, la cuestación ceremonial cantada durante todo el Carnaval.

Desde finales del pasado siglo, las condiciones de trabajo han cambiado y se adhieren más a la nueva realidad sociocultural, facilitando, así, que las redes de las relaciones activas en el mundo agropastoril se vayan diluyendo progresivamente, perdiendo los estigmas de la marginalidad que las caracterizaban. En los mismos años, el interés que mi artículo había despertado en Tricarico, al que habían seguido las intervenciones de agrupaciones culturales locales y otras más, a petición, también del centro de documentación y archivo dedicado a Rocco Scotellaro, había conseguido que la mascarada de las vacas y los toros despertara creciente interés. La mascarada, que hasta entonces había sido organizada espontáneamente, sobre todo por muchachos en edad escolar, pasó a ser organizada por la *Pro-LoCo*, en colaboración con otras organizaciones regionales.

La mascarada, ahora desvinculada de su realidad tradicional original, propuesta y enfatizada por los medios de comunicación como emblema identificativo de la tradición popular y la cultura local se ha convertido en una de las expresiones más atractivas y publicitadas del carnaval lucano. Lo mismo ocurre en otros centros de la región. Las nuevas redes de relación tejidas entre las distintas *Pro-LoCo* y los grupos interesados en la espectacularización del Carnaval, se entrelazan con otros carnavales nacionales y euro-

peos, a través de hermanamientos, intercambios de visitas y representaciones, como, por ejemplo, la participación en el Carnaval de Venecia y de otros lugares famosos, realizando desfiles en los centros hermanados, incluso en primavera, o en verano. A partir de estas experiencias, la *Pro-Loce* de Tricario organizó en 2012 el “Primer Encuentro de Máscaras Antropológicas”, del 2 al 5 de marzo, con entrega de premios, discursos varios, sellos conmemorativos y, para concluir, desfiles de mascaradas de otras localidades de Basilicata, Apulia, Molise y Cerdeña. La iniciativa tiene buena acogida y se repite gracias a otras asociaciones, en otros lugares, como es el caso de la Pro-Loce de Montesca-glioso que organiza el Desfile de las máscaras antropológicas lucanas. De esta manera, toma forma el Carro de Tespis, gestionado y financiado por las organizaciones públicas locales y por algunas empresas privadas con fines publicitarios, de forma que las máscaras, que se han vuelto mera parte de la escenografía, son despojadas de su contexto espaciotemporal y de sus connotaciones rituales, ceremoniales y de comportamiento que definían su sentido. Como elementos de atracción pintorescos, las máscaras, presentadas a la par que los productos enogastronómicos, desfilan durante el verano en los principales centros turísticos de la región y en aquellos con los que se establece una relación de hermanamiento.

MPPG: Pensamos que el breve pasaje de la novela autobiográfica de Carlo Levi (2021: 221-222) en el que menciona el Carnaval, “inesperado y anacrónico” ya en 1936 para un ciudadano como él, es una hermosa expresión del cambio de paradigma que se produciría en la sociedad campesina. Ante un juego establecido entre la chiquillería de Galiano (Aliano) y Levi, esta es la reflexión de este último:

Me puse manos a la obra y con cilindros de papel blancos provistos de agujeros para los ojos, hice una máscara para cada uno de ellos, bastante mayor que la cara, que quedaba totalmente cubierta. No sé por qué, tal vez por el recuerdo de las fúnebres máscaras campesinas, o impulsado, sin querer, por el genio del lugar, las hice todas iguales, pintadas de blanco y negro, y todas eran caras de muerto, con las cavidades negras de las órbitas de los ojos y la nariz y los dientes sin labios. Los niños no quedaron atemorizados, sino que se sintieron felices [...]. Ya había anochecido y aquella veintena de espectros entraban gritando en las salas apenas iluminadas por los fuegos rojos de las chimeneas y por las ondeantes luces de aceite. Las mujeres huían aterradas, porque *allí todo símbolo era real* y aquellos veinte chiquillos eran en verdad, aquella noche un triunfo de la muerte (2021: 222).

En sus trabajos explica que muchas máscaras se han convertido en emblemas representando a un lugar concreto. Se corre el riesgo de que el portador solo se disfrace con un icono perdiendo su porte ritual. Aunque la máscara es central, si se carece de celebrantes y solo hay espectadores la representación está sujeta a fenómenos de hipertrofia folklórica (Spera, 2016:64).

Un ejemplo que nos parece notable es el de mascarada del *Cervo* a Castelnuovo al Volturno en la región de Molise. Si se hace una interpretación antigua el

Ciervo como Punchinello (también transformado en Martino) son personajes ambiguos que permiten que el Cazador, personaje que ejecuta una acción sagrada, mantenga contactos con las dos dimensiones —bien-mal, salvaje-doméstico, posesión-salvación, condenación-redención— y que conecta una mitología arcaica con un cristianismo herético asociado a los ciclos de la Naturaleza que la Iglesia se esfuerza por erradicar o, al menos, reconducir. En general, hay un sustrato primitivo que se va adaptando pues, el ciervo en un sistema simbólico y alegórico profundamente arraigado en el imaginario cristiano, en contextos agropastoriles. El arraigo y la remodelación de su figura comenzaron con el modelo mítico introducido por la hagiografía de san Eustaquio (Spera, 2010: 178-183).

Allí se ha cambiado la hora y el lugar que se adapta a un público anónimo y genérico que asiste a una representación. A este público forastero se le ofrecen los alimentos y productos locales que en la ritualidad antigua se ofrecían a la figura sagrada del Ciervo y este rechazaba. Para folklorizar más la escena, los alimentos los ofrecen amas de casas, que entran en la escena ataviadas con indumentaria tradicional que ofrecen una estampa turística molisana, que no tiene relación con la mascarada tradicional (Spera, 2010: 166).

En España, observamos, en celebraciones deslocalizadas y extemporáneas como los desfiles auspiciados por el poder político, que se facilita al público receptor la tarea de identificación. Cada comitiva porta un cartel que señala un lugar de procedencia, pero a base de repetir la imagen esta termina siendo familiar para los seguidores de este tipo de festivales, pertenezcan o no a la cultura de la máscara. En general, la imagen representativa es la máscara más llamativa, pero sin desdeñar a los otros personajes de las pantomimas por su imagen o comportamiento extravagante, violento, intimidador, obsceno, etc. A esto contribuyen otro tipo de acciones como la participación en ferias internacionales y *stands* turísticos en ciudades grandes ciudades como Milán o Madrid o en ciudades de provincias e, incluso, en aeropuertos internacionales como el de Varsovia, los hermanamientos con otros carnavales, y también las artesanías de máscaras, muy desarrolladas, por ejemplo, en Trás-os-Montes en Portugal y devenidas en *souvenir* icónico que se puede adquirir en los principales puntos turísticos del país.

En estos contextos la mascarada deja de ser una acción escénico-ritual con un principio sagrado para ser una performance en la que una comunidad aspira a reconocerse y mostrarse. Pensamos que, en las mascaradas recuperadas recientemente, se carece de la ritualidad desde el comienzo de este renacimiento inventado. En estas hay performatividad adquirida por la inercia de otras mascaradas consolidadas y su valoración social positiva y la sociabilidad que ofre-

cen a los grupos e individuos. Sobre estos procesos se crea un reconocimiento de producto auténtico, aunque en un escaparate global y globalizador que impugna lo que afirma en el proceso patrimonializador historicista y folclorístico hasta la patología, se sacralicen valores modernos como el consumismo, el laicismo y la permanente exposición mediática. ¿Es posible establecer algún tipo de linde entre el rito y el espectáculo?

VMS: Para entender la estrecha dependencia entre "rito" y "espectáculo" debemos considerar un elemento intermedio implícito en la definición misma que ambos términos adquieren, fusionándose el uno con el otro, en relación con los contextos históricos, culturales, religiosos y, por lo tanto, ideológicos de los que son expresión. Me refiero al conjunto articulado y plástico a la vez de comportamientos formalizados en el "ceremonial", que hace visible y practicable la narración del mito, del que el ritual es la transposición dinámica. Uno de los ejemplos de las formas más complejas de representación de una narración, es decir de espectáculo, es la celebración de la misa, especialmente en la connotación católico-ortodoxa. El rito-espectáculo de la misa es una representación sagrada que activa y hace coincidir el *hic et nunc* del sacerdote y de los fieles con el "ahora como entonces" del sacrificio de Cristo, en la unicidad sin tiempo y sin espacio, por lo tanto, sin historia de su celebración.

El primer personaje que entra en escena, y guía la narración verbal y figurada del mito-rito, es el celebrante que, vestido de los paramentos sacros, pierde sus connotaciones humanas para entrar y operar *in persona Christi*. Los demás personajes son aquellos que constituyen *in persona Apostolorum*, la asamblea de los fieles. El sacerdote interactúa solidariamente con la asamblea de los fieles; uno y otros son protagonistas de la activación de la narración-representación del mito-rito fundacional de la religión cristiana.

En el realismo didascálico de la interpretación, la narración del mito de origen adquiere, ya solo por eso, las connotaciones formales y sustanciales de "espectáculo", como en cualquier representación de cualquier acontecimiento narrado y representado por individuos que se reconocen en ello y adquieren identidades y roles distintos de los propios. El celebrante y la asamblea de los fieles actúan en la concreción de la verosimilitud que hace creíble y actual, en la actuación del *ahora como entonces*, la puesta en escena ritual y su mensaje en la afirmación del *misterio de la fe*.

La misma relación de dependencia mutua entre actores y espectadores se activa en el rito-espectáculo de Carnaval. En la función, articulación, forma y pertenencia mítico-ritual que se introdujeron, en origen, en ámbito eclesiástico, el Carnaval está directamente conectado, por un lado, a la fundación de la nueva era, introducida por el nacimiento de Cristo, que determina la caída y el vuelco del orden anteriormente figurado con la puesta en escena realista del caos, y, por el otro, a la función propedéutica y complementaria, a los ritos de penitencia, de purificación y de salvación del ciclo de Cuaresma-Pascua. Se trata de un ciclo orgánico de sacras representaciones de las que el Carnaval

es parte, todas ellas interrelacionadas y subsecuentes, y que activan y actualizan, a través de la relación rito-espectáculo, las narraciones que ponen en escena el nacimiento, la muerte y la resurrección de Cristo. El mismo realismo mítico, atemporal y sin espacio del *como si* y en la verosimilitud de la activación del *ahora como entonces*, que caracteriza el ciclo cristológico define, o sería más correcto decir "definía", el sentido y la función de la puesta en escena del rito-espectáculo de Carnaval.

MPPG: En otro de sus trabajos hace una recapitulación sobre los valores identitarios de cuatro fiestas lucanas que ha seguido durante años: Il Maggio de Accettura, Il Carnevale de Satriano di Lucania, Il Carnevale de San Mauro Forte e Il Carnevale de Tricárico (Spera, 2017). Independientemente de cómo se reproducen, podrían ser otras fiestas creadas *ex novo* como las recreaciones históricas, las fiestas tradicionales, y con ellas el Carnaval, según usted se proponen como acontecimientos fundacionales para las identidades locales, donde el traje, especialmente la máscara si Carnaval, son una muestra inequívoca de autenticidad, singularidad que a veces es exclusividad, localismo y, por supuesto, antigüedad.

Pensamos que existe una ambigüedad, pues las comunidades presentan sus carnavales como "ritos de invierno" o "ritos de transgresión", pero en muchos casos están desestructuradas porque la comunidad en conjunto no participa y, sin embargo, está abierta para incorporar a individuos que gozan de una capacidad para movilizarse. Un ejemplo claro puede ser el de la máscara *Rumit'* (ermitaño) de Satriano di Lucania. Esta máscara está hecha de ramas de árbol e hiedra, por lo que el enmascarado es un hombre-árbol da la imagen de un bosque que camina, ofreciendo una imagen arcáica con muy buena acogida y un aura de *new age* (Spera, 2017: 170-171). Esta máscara que después de la Segunda Guerra Mundial la llevaban los más pobres para pedir y en los años ochenta la llevaban niños y adolescentes, tras la revitalización y reinención tras varias acciones y cambios en el grupo que la organizan en 2014 crearon la primera edición del "Bosque ambulante". Esta es una especie de ocupación del pueblo el Sábado de Carnaval de un centenar de jóvenes, satrianos y forasteros, enmascarados con una variante inédita del *Rumit'* a modo de "fábula ecológica" convocada por Internet (Ferracuti, 2016: 47-50; Mirizzi, 2016: 236-237).

Por otro lado, se han perdido los motivos históricos que propiciaron el Carnaval, también otras fiestas, pues es evidente que ya no existe ni el lugar común de transgresión y mucho menos de confrontación con el poder político que lo potencia y subvenciona. El Carnaval mediante símbolos y metamorfosis subraya la *inversión ritualizada de roles* que reafirma la estructura social protegiendo lo preceptivo (Marcos Arévalo, 2009: 6). Sin embargo, sí saca a la luz emociones y valores heredados que son útiles para la autorrepresentación que en

la globalidad hay que conquistar continuamente. Pequeñas comunidades se visibilizan, participan y se refundan simbólicamente. Incluso en algunos casos los mantenedores del Carnaval se posicionan con respecto a la red que los promueve decantándose por diferentes microrealidades patrimonializadoras, fobias y filias en clave local y virtual (Bronccolini y Ballacchino, 2016:124-136). ¿En qué medida y con qué pautas se están recuperando las mascaradas antiguas que habían desaparecido por emigración?

VMS: Desde finales del siglo XIX, se han subseguido continuas migraciones y el despoamiento causado por los terremotos (el más catastrófico el de Irpinia del 23 de noviembre de 1980), han alterado por completo y, a menudo, drásticamente interrumpido la ejecución y la transmisión de las prácticas tradicionales en muchas aldeas del sur de Italia.

Entre finales del siglo pasado y principios de este, se ha despertado una atención creciente por las tradiciones populares, a menudo inducida por los fenómenos que hemos indicado con anterioridad, que han redibujado su función y, en algunos casos, han dado comienzo a un proceso de reinención. Especialmente las representaciones del Carnaval se han reinterpretado y enfatizado como espectáculos concebidos y realizado con fines turístico-gastronómicos y de exhibición de los orígenes —o presuntos orígenes— de las identidades locales.

El redescubrimiento de las máscaras locales, activado por individuos que ya no son portadores directos de las tradiciones y que, a menudo, son extraños a la dimensión ritual y al sentido ceremonial que han marcado su existencia y función, sigue los modelos derivados de los carnavales más famosos u espectaculares de otras regiones. Estos últimos se han vuelto objeto, desde la segunda mitad del pasado siglo, de transmisiones televisivas y de propaganda turística. Por lo tanto, cada pueblo o aldea que haya querido reactivar el Carnaval, ha intentado individuar una máscara propia que pudiera volverse representativa de la nueva identidad, que pudiera definirse como máscara "típica", tal y como ha ocurrido con las máscaras de la Comedia del Arte que identifican a algunas ciudades y regiones del Norte de Italia. Esto mismo ha ocurrido, ya a mediados de los años cincuenta, a los organizadores del Carnaval de Putignano (Apulia) que han introducido el personaje de *Farinella*, sobre el modelo de Arlequín, proponiéndolo como máscara típica local, e imitando lo acontecido en los años veinte con la de *Buffalmacco*, desde entonces logotipo del desfile de los carros alegóricos del Carnaval de Viareggio (Toscana), imitando al de Niza.

El proceso de redescubrimiento-reinención de las máscaras, allí donde aún sobreviven algunas expresiones, está en gran parte orientado a la presentación de la "máscara típica local". Esta está de acuerdo con los estereotipos en base a los que se ha elaborado y difundido el mito de la "civilización campesina", tal y como se ha descrito y anhelado en

el ámbito literario y artístico de entre finales de los cincuenta y los setenta del pasado siglo.

Los emigrados, desde aquella diáspora que casi ha desertificado los campos del sur de Italia en la segunda posguerra, han vivido su condición de origen como una marca de inferioridad de la que avergonzarse. Los migrantes que pudieron volver habían borrado la conciencia del recuerdo de aquellas tradiciones que habían estigmatizado su estatus de inferioridad y marginalidad. Quienes volvieron, exhibieron, de acuerdo con lo registrado en algunos pueblos de Basilicata, la adquisición de parte de la cultura absorbida en el proceso de integración en los lugares meta de la migración, en los que no tenían cabida las experiencias previas.

Allí donde se han recogido algunos fragmentos de las narraciones de los antiguos carnavales, ha habido una *re-inventio* de las máscaras locales; despojadas del sentido y de las funciones ceremoniales, se realizan con una sobrecarga de ricos y caros elementos decorativos para exaltar la función espectacular, en un proceso que más de una vez, hemos definido como "hipertrofia folklórica". La finalidad es la de preparar los desfiles para el Carnaval a la vez que para otras exhibiciones puestas en escena más allá de esa ocasión y de ese tiempo específico que las justifican. En las nuevas propuestas se priman las riquezas y el fasto del ropaje de las máscaras que, en origen, eran el espejo de la humanidad y de las clases socioeconómicas que representaban. En este proceso de *re-inventio*, desaparece la interacción entre las máscaras y los habitantes del pueblo, cuyo rol se llenaba de significado al participar activamente del rito colectivo, del que registré testimonios importantes entre los años setenta y la primera mitad de la siguiente década.

MPPG: Antes hemos mencionado brevemente la artesanía y, si bien en antropología esta es arte popular, si pensamos en el arte desde un punto historicista y hegemónico nos referimos a otro tipo de artistas. No podemos obviar el poder que tienen las imágenes de máscaras, especialmente desde las vanguardias históricas, en los trabajos de artistas plásticos clásicos como pintores y escultores y, recientemente los creados por muralistas en las calles de muchas ciudades y pueblos como Zamora, Podence, Llamas de la Ribera, etc. La creatividad estética y las artes populares —literarias, plásticas, escénicas, kinésicas, etc.— son un anclaje más a la fiesta, bien cultural intangible, que transmite valores, representa la identidad, activa la memoria colectiva y los procesos de enculturación y socialización, genera autoestima y activan la tradición (Marcos Arévalo, 2009: 2).

Usted explica el caso del Carnaval histórico de Aliano (Spera, 2015) reinterpretado por el artista local, Nicola Toce, en un catálogo que se hace con motivo de una exposición de sus creaciones, máscaras elaboradas en *cartapesta* (Romano Uccello, 2015). Parte de un trabajo de campo que inició en los primeros

años de la década de los ochenta (Spera, 1982c) y compara a los Pulcinella de Aliano, uno de los emblemas del Carnaval lucano por obra de Carlo Levi, con los de otros territorios vecinos de Basilicata —Abruzos, Calabria y Apulia— con una mirada etnográfica. Leyendo el trabajo recordamos unas reflexiones de Luis Díaz G. de Viana:

En antropología una cultura no puede contarse en sus propios términos, del mismo modo que en historia una época no se cuenta a sí misma: para que haya antropología y haya historia se precisa siempre el elemento de comparación, el de “nuestra cultura” —en el caso del antropólogo— y el de “nuestro tiempo” —en el caso del historiador—. Aunque sólo a modo de ejemplo clarificador, se hable de “nuestra cultura” y de “nuestro tiempo” por parte de antropólogos y de historiadores, el factor comparativo está presente en cada momento y es —además— indispensable para el que lo escribe y el que lo lee. Porque leemos sobre otras culturas desde la propia y sobre otras épocas desde la nuestra (Díaz G. de Viana, 1999: 103).

Las estatuillas de Toce se convierten en tipos en analogía con la *Commedia dell'Arte*, pero interpretan papeles tristes, surrealistas, mudos o afónicos diluyendo las máscaras de Aliano con otras insertadas en otro horizonte cultural (Spera, 2015: 88). Esta idea encaja en el título de una segunda exposición llamada “Il mito rivisitato. Le maschere arcaiche della Basilicata de Nicola Toce” que se vio en Roma en 2019 (Romano Uccello 2019). Dicha exposición formó parte de un conjunto de iniciativas organizadas por la Agencia de Promoción Territorial de Basilicata, para la que el Carnaval es un *leitmotiv*. ¿Qué beneficios cree que tienen estas acciones para las regiones o los pequeños pueblos representados?

VMS: La actividad creativa y la producción de un artista que se mueve entre la reinterpretación y la *re-inventio* de máscaras, personajes del imaginario colectivo y rituales carnalescos pueden resultar muy útiles a la comprensión y al mantenimiento de la tradición popular local. Ambas actividades pueden ser modelos posibles, en realidades y condiciones parecidas a la que han caracterizado la historia de Aliano, el pueblo que ha obtenido una visibilidad particular, tras haber sido escenario de la novela autobiográfica y del reportaje pictórico de Carlo Levi, a pesar de las polémicas políticas iniciales.

La intervención creativa de un artista puede configurarse como una contribución relevante y dinámica, si bebe de las experiencias personales y se hace portadora de vivencias culturales y emocionales profundas y compartidas. Las muchas implicaciones antropológicas, literarias, así como la encantada relectura del imaginario mítico popular al que da cuerpo Nicola Toce, resultan ejemplarizantes, según se recoge en “Le Maschere di una mascherata lucana: i Pulcinella mostruosi di Aliano” (2015) y en “E l’ottavo giorno furono le Maschere” (Spera 2019). Una de aquellas máscaras perteneció a su abuelo antes, a su padre después y Nicola Toce la ha llevado ya desde la infancia, desde los primeros años de la década de los ochenta. Eran los años en que los adultos y jóvenes de su pueblo se alejaban de las tradiciones populares, vividas como expresiones de

un atraso cultural y social que había que superar, para adoptar los modelos de modernización entonces dominantes.

La peculiaridad y el valor de las numerosas máscaras reinventadas por este artista de Aliano se expresan en la forma en la que ha sabido moverse en lo estético, en lo formal y en la realización material, así como en el depósito imaginario de las figuras míticas, demoníacas y fantásticas que presenta, híbridas entre humano, animal y vegetal, con la que se ha concebido y vivido la naturaleza en la tradición agropastoril. Estas características de las máscaras, portadoras de ambigua potencia sacra y de encantadora presencia escénica, conviven como sombras en la obra de Carlo Levi y, aún, pueden reconocerse en el Carnaval de Aliano. Las máscaras monstruosas de Aliano, todas distintas una de otra, han salido de la marginalidad a la que habían sido relegadas, gracias, también, a cierto artículo publicado tras una investigación en 1981. Aquel texto, junto a los que le habían precedido y a los que le siguieron, ha introducido cierta legitimación del Carnaval, solicitando la atención de las organizaciones culturales y de las *Pro-Loce*, consiguiendo, por ejemplo, que se retomara y difundiera en Cirigliano, San Mauro Forte, Tricarico, Satriano di Lucania, Teana, Calciano, Montescaglioso. La reactivación del Carnaval, puesto en escena en estos pueblos, ha sido seguida por la de otros lugares de la región.

A pesar de todo, la portada ritual y metafórica de la que las máscaras son expresión ya no tiene cabida en la realidad contemporánea y ha sido sustituida por la búsqueda del efecto espectacular y pintoresco, más adecuado para solicitar la atención de los medios de comunicación locales, destinatarios destacados de la reactivación del Carnaval.

La producción artística de Nicola Toce no puede ser un modelo por dos razones: el primero tiene que ver con el tiempo en el que ha empezado su producción máscaras, iniciada y conocida a través de diversas exposiciones preparadas en Basilicata y demás regiones, es decir, cuando el interés por la reactivación de los carnavales de la Basilicata ya había sido asumido y gestionado por comités y organizaciones locales constituidas *ad hoc*; el segundo concierne la libertad creativa ya presente en las máscaras de Aliano, atestiguada en un artículo redactado tras la observación en 1981 (Spera 1982c) que ilustraba sus acciones agresivas, individuales, extemporáneas, con connotaciones arcaicas del comportamiento ceremonial autónomo de la estructura de la representación del Carnaval, tal y como se ponía en escena en el resto de la región.

MPPG: Usted tiene un amplio conocimiento del Carnaval tradicional italiano, pero también de otros muchos carnavales europeos adquirido por el trabajo de campo y lecturas de otros colegas. En Italia ha habido algunos proyectos comparativos muy interesantes con publicaciones relevantes (Kezich y Mott, 2011; Kezich, 2015) fruto de un interés por el tema que despertaron los antropólogos ya clásicos, citados al comienzo de esta entrevista, y desarrollados a partir de los años setenta en sus trabajos y otros como el de Vincenzo Padigione de

1979 (2016) sobre el diablo de Tufara en Molise o el de Annabella Rossi y Roberto de Simone publicado en 1977 sobre los carnavales de las provincias de Avelino y Salerno en Campania (Bronccolini y Ballacchino, 2016: 108-109). Si pensamos en un ejemplo español del que tiene noticia (Alonso Ponga y Panero García 2023) como son Los Carochos de Riofrío de Aliste (Zamora), mascarada compleja con once personajes, dos de ellos diablos acompañados por toda la comunidad, ¿ve alguna semejanza con las mascaradas de Basilicata?

VMS: La similitud entre los personajes de la mascarada de Los Carochos y algunos de los personajes de las mascaradas de Basilicata puede verse limitada a ciertos detalles de indumentaria, acciones y funciones que definen sus respectivos papeles ceremoniales y presencia escénica. La misma anotación podría ser válida para otras mascaradas observadas, por ejemplo, en Molise. Además, en cada personaje de la mascarada de Aliste, aislado del contexto dramático y ceremonial específico, se podrían discernir características genéricas similares a las de otras máscaras italianas.

A este propósito es interesante notar que las tenazas extensibles, que terminan en dos cuernos, que impugna el Diablo Grande de Aliste, recuerdan a las que se utilizaban en algunas mascaradas romanas, y que también están representadas en algunas pinturas de los siglos XVI y XVII, para obsequiar con ramos de flores a las damas que se asomaban a los balcones, para asistir desde allí a los desfiles de las máscaras.

La máscara del Diablo, con esta definición, si bien con características distintas en su representación y comportamiento específico, estaba activa hasta mediados del siglo pasado en muchos lugares de Basilicata. Por ejemplo, en Calciano (Matera), donde he registrado su presencia a finales de los años setenta, en el desfile del Martes de Carnaval. El Diablo estaba representado por un hombre envuelto en una amplia capa negra, con la cara teñida de hollín, un sombrero basto con cuernos de cabra y una ruda horca de madera con la que amenazaba a los asistentes a la mascarada, especialmente a las mujeres. Carnaval, enfermo por haber comido, bebido y copulado de más, debía ser intervenido quirúrgicamente. Durante la operación, el Diablo brincaba alrededor de la escena, esperando a que muriera; mientras el fantoche del Carnaval se quemaba en la hoguera a la que había sido condenado. El Diablo, con la horca, desperdigaba los restos, antes de alejarse del pueblo. A principios del siglo pasado, el Diablo molestaba, con actitudes agresivas y obscenas, también a los hombres travestidos de plañideras que parodiaban las lamentaciones fúnebres, que aún se representan alrededor del catafalco de Carnaval del que iban enumerando las fechorías, haciendo alusiones a sucesos y a personas del pueblo.

En la mascarada de Teana (Potenza), documentada en primer lugar y compuesta por unos quince o veinte personajes que no voy a describir aquí, el personaje principal es el *Urs* (Oso), que puede asimilarse a una máscara demoníaca y que actúa en pareja con el Hombre de Paja. El primero está enteramente cubierto, incluyendo el rostro, por pieles

de cabra teñidas de negro y lleva atados al cuerpo varios cencerros, sujeta un cayado al que está atado *u munnel* (el trapo utilizado para limpiar los hornos). Los demás personajes, cuando los he observado en 1982, 1983 y 1985 llevaban una máscara de piel de cabrito sin curtir. El Hombre de Paja (Carnaval) viste un mono de trabajo relleno de paja y lleva el rostro cubierto por un trozo de tela de saco. La comitiva entra al pueblo con el Oso y el Hombre de Paja encadenados, simulando su captura en los bosques. De vez en cuando el *Urs* huye para perseguir y asustar a niños y mujeres. A lo largo del recorrido el Oso u el hombre de Paja se abrazan de manera obscena, rodando por el suelo; asimismo, los abrazos, las caídas se representan con la mujer de Carnaval, *Quaremma* (Cuaresma), un hombre disfrazado de mujer que lleva un huso coronado con estopa. La mascarada está acompañada por la música de un organillo, una pandereta y una guitarra y recorre todas las calles de la aldea, repitiendo las escenas y recogiendo las ofrendas de alimentos. Por la noche, Carnaval es procesado por sus excesos y vicios, se le condena a ser fusilado, a pesar de la farsa de la defensa de su abogado y de los gritos desesperados de su mujer. Carnaval-Hombre de Paja es ajusticiado y el *Urs* se lo echa al hombro y huye hacia el bosque.

Otra máscara parecida al *Urs* de Teana, es decir un hombre enteramente cubierto de pieles de cabra negras es el Oso de Satriano de Lucania (Potenza), a la que acompaña Polichinela, que tiene unas implicaturas con las representaciones de los *orsanti*, amaestradores ambulantes que acudían a las ferias y fiestas patronales.

En relación con Los Carochos resulta interesante recordar la mascarada de Tufara (Campobasso), en la que el personaje central, de la que el desfile toma el nombre, es el *Diavolo* (Demonio). Un joven lleva la máscara negra que rechina los dientes y exhibe una larga lengua roja; está enteramente cubierto por siete pieles con cencerros de cabra atados al cuerpo y lleva un corto tridente de hierro. Por la tarde del Martes de Carnaval, el Demonio, sujeto con las *camastre* (las cadenas que sirven para sujetar la olla en el lar), es llevado por las calles del pueblo por tres hombres disfrazados de frailes con las caras cubiertas de hollín. Introducen al Demonio encadenado y a los frailes, dos hombres con la cara enharinada, vestidos con enaguas orilladas con encaje, que arrastran guadañas por el suelo, las paredes y las puertas. Son la representación de la Muerte. La mascarada recorre las calles del pueblo, para la cuestación de alimentos. El Demonio se exhibe continuamente con volteretas, saltos y falsas agresiones. Las Muertes con las guadañas, abrazan a los transeúntes que han de pagar un rescate, para ser liberados. La última escena se desarrolla en un escenario al que se ha llevado el fantoche de Carnaval, para ser procesado y condenado a muerte por fusilamiento. A lo largo del juicio, la mujer de Carnaval (un hombre disfrazado de mujer que lleva huso y estopa y que, por la mañana, había dado vueltas por el pueblo con un muñeco de un niño en una cuna) grita y se queja, rodando por el suelo, desesperada por la suerte de Carnaval. La sentencia se ejecuta al toque del *Ave María*. El fantoche de Carnaval se lanza al espacio debajo del escenario, donde las dos Muertes lo están esperando, para sustraerlo a la

mujer, mientras el Demonio lo desmiembra y lo tira por la roca que marca el límite del pueblo.

En Pietracupa (Campobasso), unos diez jóvenes representan a los *Diavoli* (Demonios) vistiendo en la cabeza y los hombros un saco de tela, a la antigua manera de los que se encargaban de pesar y trillar, sus caras están teñidas con hollín, la lengua –que sacan continuamente– de rojo, y llevan una horca de madera. Tras varias vueltas por el pueblo y el juicio que condena a Carnaval a ser fusilado, se engancha el fantoche a un cable, que se tiende entre la iglesia del pueblo y una enorme roca que hay al lado del campanario. Los demonios agarran al fantoche y lo arrojan a la hoguera, alrededor de la que están danzando, mientras un falso cura bendice los restos de Carnaval.

Asimismo, el Demonio representado por hombres vestidos de negro, con la cara pintada de hollín, cuernos y la lengua teñida de rojo, sacada de continuo, armados de horca es protagonista de la representación del conflicto con San Antonio Abad o con el Arcángel Miguel. En muchos centros del Sur de Italia, la máscara del demonio está presente incluso fuera del ciclo del Carnaval, como en la procesión de los Misterios de Campobasso o en el Domingo de Resurrección de Prizzi (Palermo). El Demonio con cuernos verdaderos de cabra, rostro negro y lengua colgando, vestido de manera elegante, es uno de los *Nuzazit*⁶ que se queman en la fiesta de la Virgen de la Estrella en San Costantino Albanese (Potenza).

MPPG: Sobre el proceso de tipificación en la retraditionalización de la región Ferdinando Mirizzi (2016: 37-38) pone el ejemplo de Montescaglioso, una localidad no muy lejana de la capital, Matera, donde se recrea simbólicamente el pasado. Este se extrae de experiencias y creencias compartidas, pero seleccionando lo que se considera arcaico y apetecible para la fiesta. Los relatos de los antepasados mezclados con los de literatos, entre los que se encuentran también las descripciones de los demólogos, crean una narrativa coherente gracias a la patrimonialización que aporta teatralidad y espectacularidad.

A propósito de la mascarada de Tricarico explica que lee unas descripciones bastante enfáticas e imprecisas hechas por un arqueólogo en los años veinte y treinta, Concetto Valente, y un escritor en los años cincuenta y sesenta, Enzo Contillo. Estas difieren de la que hace Carlo Levi en 1974 sobre observaciones previas. Hay que considerar también la que hace el poeta oriundo de Tricarico, Rocco Scotellaro, pero que se publica en 2007, años después de haber hecho su primer trabajo y publicación (Spera, 1982b) y descripciones basadas en la memoria y testimonios orales. Estas últimas fuentes hay que utilizarlas con

⁶ *Nuzazit* o *Nusazit* son fantoches antropomorfos que se instalan en el pueblo en cuestión, a la puerta de la iglesia patronal, el segundo domingo de mayo. Representan a una mujer, a un pastor, a dos herreros y a un demonio están realizados con un bastidor de madera y rellenos con pólvora y cohetes, se les prende fuego antes de la salida de la *Madonna della Stella* (La Virgen de la Estrella), al terminar la misa de las 10:00, para dar comienzo a la procesión de la Patrona [N.d.T.].

cautela, pues, aunque aporten teorías llamativas y estimulantes, son ambiguas y sesgadas. Todos estos documentos sirven para realizar un esbozo de cómo era la mascarada antes de convertirse en una fiesta investigación socioantropológica nacional e internacional (Spera, 2014:206 y ss.). Estas fuentes literarias o pseudohistóricas condicionan también las desformalizaciones y reformalizaciones de las culturas populares con la adición o sustracción de elementos contextuales que se van sedimentando en las performances folklóricas.

La operación literaria describiendo con un respeto exquisito un mundo que le es ajeno, el de Mezzogiorno campesino y pobre, pero en el que se involucra y hace suyo sigue. En su relato es la presencia de otro tiempo dentro del nuestro, “embajador de otro mundo dentro de nuestro mundo” como dijo Italo Calvino (cit. Levi, 2022: 274). Tal vez lo interesante es que esta función pueda ser extrapolable a otros lugares habitados por el Hombre. ¿Resuenan los ecos de Carlo Levi en el s. XXI?

VMS: La novela autobiográfica *Cristo si è fermato a Eboli* no tuvo buena acogida en los primeros años de su publicación, porque los pocos primeros lectores consideraron que ofendía a los lucanos. La actitud cambió cuando el libro tuvo una mayor difusión en ámbito político, artístico y literario, promoviendo una mayor atención a propósito de los problemas planteados. El eco nacional e internacional del libro de Carlo Levi provocó un intenso debate político-cultural que condujo a una serie de investigaciones e intervenciones con la intención de mejorar la situación económica del Sur, causa, en gran parte del continuo flujo migratorio hacia las industrias del Norte de Italia y de Alemania. En aquel marco toma cuerpo la ley sobre la recuperación de los *Sassi di Matera*, cuyas viviendas rupestres y peculiares condiciones de pobreza y necesidad de sus habitantes habían sido descritas y denunciadas por Carlo Levi. Él tuvo y conserva un papel central en la cultura y en la historia de la región por haber llamado la atención sobre Basilicata y sus problemas tan complejos, así como por todo lo que ha implicado su intervención.

MPPG: Con la perspectiva del tiempo que le ha brindado la oportunidad de revisar algunas aportaciones e implementarlas, ¿qué logros ha alcanzado trabajando en las mascaradas?

VMS: Creo que tengo que considerar satisfactorios algunos resultados, a la par que problemáticos y críticos, me refiero a los que se han producido a raíz de las investigaciones sobre los carnavales de Basilicata, entre finales de los años setenta y la década siguiente. Las mascaradas más interesantes estaban organizadas por y para los niños, como, por ejemplo, en Aliano y Satriano de Lucania, o por adolescentes y jóvenes, como en Tricarico y Castelluccio Superiore. En aquellos años, muchos testimonios de la cultura tradicional de Basilicata estaban en fase de casi total abandono, o presentaban muchos elementos de disgregación.

La fuente principal de satisfacción ha sido la acogida de mis artículos, en los que he presentado los resultados de las observaciones y la propuesta de lagunas hipótesis interpretativas, proponiéndolas como tema de debate, con el proceso de modernización en acto. Algunas asociaciones culturales como las de Aliano, San Mauro Forte y, especialmente, las de Tricarico y de Teana, estaban, más que otras, interesadas en recuperar el Carnaval como expresión significativa de la cultura local.

Al contrario, el aspecto problemático, objeto de reflexión para los estudiosos de tradiciones populares que consideran obligado devolver sus estudios a los protagonistas de la investigación, concierne la modalidad con la que las descripciones y las propuestas interpretativas han sido utilizadas, volviéndose como guiones, para la reactivación de las mascaradas. Creo que la reactivación de algunas expresiones de la cultura tradicional, a veces inducida por un interés demo-antropológico, sigue siendo argumento de evaluación crítica y motivo ambiguo para asumir responsabilidades. Hablo de los éxitos inducidos en algunas realidades en las que la reactivación del Carnaval se ha traducido en la enfatización de su imagen espectacular, construyendo una identidad más al uso, más fácil de exhibir, puesta al servicio, también, de la producción de la enogastronomía local. El proceso de reactivación, entendido como recuperación, se ha demostrado, a menudo, ajeno o, por lo menos, poco atento para con las transformaciones del contexto histórico-social al que pertenecen las fiestas y las máscaras, un tejido del que son expresión compleja, de las que ya es difícil, o ya no interesa, alcanzar la portada simbólica y metafórica.

Coda

El sintagma patrimonio etnográfico —también antropológico, etnológico o material-inmaterial—, que está sustituyendo a las tradiciones populares o el folklore, se refiere como dice Vincenzo Spera a experiencias pasadas más supuestas que investigadas y se consume como cualquier otro bien cultural. Estos se presentan con sencilla rigidez pues si se mantienen estables se pueden consumir y, aunque sea una falacia, se dice que están descargados ideológicamente (Spera, 2017: 151).

El Carnaval tradicional existe al servicio de las identidades en las sociedades que fueron campesinas y que ahora son urbanas y globales, pero que idealizan lo tradicional rural. Estas se asimilan a un relato sobre los orígenes que, a falta de conocimiento, son arbitrarios pues se basan en suposiciones, redescubrimientos, apropiaciones y cambios que dan una imagen, lo más atractiva posible, de las comunidades en su pasado. Esta imagen, como en otras tradiciones —el Maggio de Acettura, el Paso del fuego y Fiestas de las Mórdidas de San Pedro Manrique, etc.— se han monumentalizado, han ganado visibilidad, generan una empatía que provoca el reconocimiento, pero socialmente se tornan homogéneas en tanto en cuanto que son productos susceptibles de ser consumidos

tras la pertinente campaña de comunicación. El circuito cultural alternativo a la cultura de masas que ofrecen pequeñas comunidades también pasa hoy día por la campaña de *marketing*.

Que un director de cine, Michelangelo Frammartino, tome como centro de uno de sus proyectos artísticos el *Rumit'* de Satriano in Lucania, el audiovisual *Alberi* (2012), que en 2013 se proyectará en el MoMA de Nueva York (Ferracuti, 2016: 50-55), es llamativo. La máscara, dirigida más allá de la comunidad y su entorno se vacía de los valores ya difusos en los años ochenta, cuando el profesor Spera la estudia en 1980 (1982a). Sin embargo, puede cargarse de otros, que se pueden denominar totémico-ecológicos, sin duda pintorescos respecto de la imagen proyectada del mundo rural, pero también reivindicativos de una corriente que critica el orden establecido. La máscara sigue siendo un soporte simbólico que se adapta a deseos y aspiraciones en la clave histórica de cada momento. Esta máscara descubierta y reinventada que se concibe como fijada en un tiempo impreciso, pero muy lejano y que la legitima y la fija como un bien cultural históricamente dado identifica a Satriano de Lucania.

Sin embargo, la experiencia derivada del espectáculo consumible de cualquiera de las mascaradas que se han mencionado tiene muchas fluctuaciones. En más de cuarenta años de trabajo en las tradiciones, Spera no hace juicios sobre la derivación de la misma a modo de foto fija, sino que propone estudiar las formas y el sentido que ofrecen en cada momento de la historia. Entre la sociedad preindustrial y la totalmente globalizada están los años ochenta y noventa, vistos en no pocas ocasiones con condescendencia, como sostiene Ferdinando Mirizzi, primero discípulo y actualmente compañero de Spera. En esos años los estudios del Carnaval lucano han experimentado una tensión constante entre el historicismo y el difusionismo, y por intereses teóricos y hermeneúticos, que una metodología extensa y una documentación continua como la de Vincenzo Spera aumentan su comprensión (Mirizzi, 2017: 239).

Cerramos este breve repaso por la obra de Vincenzo M. Spera en torno a la máscara y el Carnaval tradicional con la reflexión de Francesco Marano a propósito de un trabajo sobre San Mauro Forte. Recuerda un valioso trabajo del profesor en la década de los setenta (Spera, 1979) que ha sido ampliamente utilizado en los últimos años. Marano con sus palabras reivindica una cultura popular-rural que vaya más allá del decorado de cartón piedra para el uso consumista donde se abusa de supuestas transgresiones, inversiones, símbolos apotropáicos, fertilizadores y demoniacos. Frente a esta visión fantástica el antropólogo debería servir para dar una dimensión histórica a territorios que fueron habitados por la mayor parte de la humanidad, los campesinos, sobre cuyas ruinas se edificó la sociedad industrial (Wolf, [1966] 1971). Pensamos que conviene recordar esto último, aunque se soslaye descaradamente en aras de un cambiante contexto económico con consumidores programados para estar ávidos de novedad continuamente:

Lo que ha ocurrido, en definitiva, es que los significados trazados por Enzo Spera en 1978, a partir del análisis de una cultura popular viva y contextualizada en la tradición real, en definitiva, han sido eliminados por una cultura populista que, para satisfacer el deseo de un turista nostálgico de un mundo perdido, construye el mito de los "ritos de la trashumancia" en un plano ahistórico y de fácil consumo. Quizás los antropólogos deberían asumir alguna responsabilidad y desvelar los dispositivos simbólicos que el *marketing* turístico aplana en eslóganes baratos, no buscando contrarrestar el desarrollo del turismo cultural local, sino devolver a los símbolos la historia y la polisemia que les pertenecen (Maranno 2010: 192).

Referencias bibliográficas

Alaggio, Rosanna; Antonio Mancini y Lorenzo Scillitani (eds.) (2016). Antropologia e società I. Studi in onore di Vincenzo Spera. *Nuovo meridionalismo*, II(3).

Alaggio, Rosanna; Antonio Mancini y Lorenzo Scillitani (eds.) (2017). Antropologia e società II. Studi in onore di Vincenzo Spera. *Nuovo meridionalismo*, III(4).

Alliegro, Enzo V. (2021). *Il filo e la cruna. Saggi di storia dell'antropologia italiana*. Edizioni Museo Pascualino.

Alonso Ponga, José Luis y M^a Pilar Panero García (coords.) (2023). *Máscaras en acción: Los Carochos 50 años*. Fundación Joaquín Díaz.

Bronccolini, Alessandra y Katia Ballacchino (2016). Le nuove "comunità patrimoniali" del Carnevale. Le mascarate di Serino e i Carnevali irpini tra permanenze, mutamenti e conflittualità. *Archivio di etnografia*, XI(1-2), 105-140.

Buttitta, Ignazio E. (2022). Mascaradas festivas en Sicilia. En M.^a Pilar Panero e Ignazio E. Buttitta (coords.), *Máscaras de Sicilia. Fotografías de Attilio Russo y Giuseppe Muccio* (pp. 17-27). Fundación Joaquín Díaz.

Caro Baroja, Julio (1946). Representaciones y nombres de meses. A propósito del me-nologio de la catedral de Pamplona. *Príncipe de Viana*, VII(25), 653-690.

Caro Baroja, Julio [1965] (2006). *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Alianza Editorial.

Díaz, Joaquín (1991). *La memoria permanente. Reflexiones sobre la tradición*. Ámbito.

Díaz G. Viana, Luis (1999). *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Sendoa Editorial.

Ferracuti, Sandra (2016). Carnevali e "ritide paesaggio" a Satriano di Lucania. *Archivio di etnografia*, XI(1-2), 47-66.

Godinho, Paula (2010). *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal. Património, mercantilização, e aporias da "cultura popular"*. 100Luz.

Godinho, Paula (2020). Aporias e paradoxos numa festa de Inverno no nordeste de Portugal. *TRANS-Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 23, 1-17.

Godinho, Paula (2023). Obstinada alegría: ensaio sobre riso, "entroido" e campos de possibilidades. *Agora. Papeles de Filosofía*, 42(1). <https://doi.org/10.15304/ag.42.1.8110>

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger [1983] (2002). *La invención de la tradición*. Crítica.

Kezich, Giovanni (2015). *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno*. Priuli e Verlucca Editori.

Kezich, Giovanni y Antonella Mott (eds.) (2011). Carnival King of Europe. Carnevale re d'Europa (2007-2009). SM Annali di San Michele. *Rivista Annuale del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina*, 24.

Levi, Carlo [1945] (2021). *Cristo se detuvo en Éboli*. Pepitas de calabaza.

Marano, Francesco (2010). Il Carnevale a San Mauro Forte. Simboli tradizionali e nuovo significati. En Pietro Sisto e Pietro Totaro (eds.), *Il Carnevale e il Mediterraneo* (pp. 184-192). Progedit.

Marcos Arévalo, Javier (2009). Los carnavales como bienes culturales intangibles. *Espacio y tiempo para el ritual*. *Gazeta de Antropología*, 25(2),49. <https://doi.org/10.30827/Digibug.6906>

Martí, Josep (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Rosel.

Mirizzi, Ferdinando (2016). I Carnevali contemporanei e il rapporto con la tradizione. *Archivio di etnografia*, XI(1-2), 35-46.

Mirizzi, Ferdinando (2017). Le tradizioni popolari da pratiche sociali a patrimoni culturali. Maschere e Carnevali lucani nelle ricerche di Enzo Spera. *Nuovo meridionalismo*, III(4), 227-242.

Padiglione, Vincenzo [1979] (2016). Il diavolo contadino di Tufara (1979). *Archivio di etnografia*, XI(1-2), 150-164.

Panero García, M.^a Pilar (2017). Cambio semántico en una mojiganga. La Vaca Bayona de Almeida de Sayago. En Pietro Sisto e Pietro Totaro (eds.), *Maschera e alterità* (pp. 179-207). Progedit.

Panero García, M.^a Pilar (2020), "Que de hoy en un año". La oralidad en una mascarada: Los Carochos de Riofrío de Aliste. *Boletín de Literatura Oral*, extra.3, 29-59. <https://doi.org/10.17561/blo.v.5252>

Prat Ferrer, Juan José (2008). *Bajo el árbol del paraíso: historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Romana Uccella, Francesca (ed.) (2015). *I figli di Lamisco. Le maschere di Nicola Toce*. Rubbettino.

Romana Uccella, Francesca (ed.) (2019). *Il mito rivisitato. Le maschere arcaiche della Basilicata di Nicola Toce*. De Luca Editori d'Arte.

Spera, Vincenzo M. (1978). Testo nel documentario *Il Maggio di Accettura*, M. Carbone (regia). Roma. D.Ar.C. 16 mm. 30'. Colore.

Spera, Vincenzo M. (1979). Il carnevale in Puglia y Basilicata. *La scena territoriale*, 5-6, 72-86.

Spera, Vincenzo M. (1980a). La rappresentazione dei mesi e delle stagioni nel Carnevale di Cirigliano. Studi e ricerche. *Quaderni dell'Istituto di Cattedre Varie*, II, 289-330.

Spera, Vincenzo M. (1980b). La "Canzone di Zeza" a Pomarico, a S. Mauro Forte e a Peschici. *Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera*, I(1), 31-54.

Spera, Vincenzo M. (1982a). *Il "romita", l'orso e la vedova bianca nel Carnevale di Satriano di Lucania*. La scena territoriale.

Spera, Vincenzo M. (1982b). Inizio del Carnevale a Tricarico. *Quaderni dell'Istituto di Scienze Storico-Politiche*, II: 317-343.

Spera, Vincenzo M. (1982c). Le maschere cornute e la "frase": Carnevale ad Aliano. *Bolettino della Biblioteca Provinciale di Matera. Rivista di Cultura Lucana*, III, 4: 73-89.

Spera, Vincenzo M. (1984). *Licenzia vo', signora. Materiali per lo studio del Carnevale in Basilicata*. Centro Studi "Nonopiano"-Istituto di Scienze Storico-Politiche della Facoltà di Magistero. Università di Bari.

Spera, Vincenzo M. (2010). La mascherata del Cervo a Castelnuovo al Volturno. En Pietro Sisto e Pietro Totaro (eds.), *Il Carnevale e il Mediterraneo* (pp. 124-183). Progedit.

Spera, Vincenzo M. (2014). The masquerade of cows and bulls in Tricarico. *Orma. Revista de studii etnologice și istorico-religioase*, 22, 192-277.

Spera, Vincenzo M. (2015a). Le Maschere di una mascherata lucana: i Pulcinella mostruosi di Aliano (Aliano 1936, 1982 - Nicola Toce 1982-2014). En Francesca Romana Uccella (ed.), *I figli di Lamisco. Le maschere di Nicola Toce* (pp. 46-88). Rubbettino.

Spera, Vincenzo M. (2015b). L'ambigua e seducente inventio dell'origine arcaica delle feste popolari. Il caso del "Maggio di Accettura". *Appennino. Semestrale di letteratura e arte*, I, 15:79-93.

Spera, Vincenzo M. (2016). I diversi linguaggi della maschera: funzione rituale-presentativa, reinvenzione identitario-rappresentativa. En Pietro Sisto e Pietro Totaro (eds.), *Maschera e linguaggi* (pp. 40-71). Progedit.

Spera, Vincenzo M. (2017). La maschera nel mare della globalizzazione: da simulacro dell'alterità a rappresentazione identitaria e patrimoniale. En Pietro Sisto e Pietro Totaro (eds.), *Maschera e alterità* (pp. 150-178). Progedit.

Raposo, Paulo (2023). Viva Portugal, somos Caretos! Das festas de rapazes aos emblemas da nação. Itinerários patrimoniais mediáticos e nas redes sociais. En M.^a Pilar Panero García y António Pinelo Tiza (eds.), *Máscaras y Patrimonio. Etnografía del Carnaval en el siglo XXI* (pp. 65-91). Fundación Joaquín Díaz.

Usunáriz Garayoa, Jesús M. (2022). Un ritual milenario, un carnaval centenario: el caso de los "guardianos" o salteadores de Lanz (1818) y la invención de la tradición. *Cuadernos de Etnología y Etnografía Navarra*, 95, 55-86. <https://doi.org/10.35462/CEEN95.2>

Velasco Maíllo, Honorio Manuel (1990). El folklore y sus paradojas. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 49, 123-144. <https://doi.org/10.2307/40183432>

Wolf, Eric R. [1966] (1971). *Los campesinos*. Labor.