



Danza de las filandoras durante la performance *Hilando filando*.  
Foto de Mariam Álvarez Montesiños.

# HILANDO FILANDO: ARTES ESCÉNICAS, REPRESENTACIÓN SOCIAL Y MEMORIA COLECTIVA DE UNA MASCARADA DE INVIERNO\*

*M.<sup>a</sup> Pilar Panero García*

**ABSTRACT.** In 2009, the theatre company Alkimia 130 (1995-2011) directed by Mercedes Herrero, committed to the idea that the performing arts are useful in the investigation of community rites, made a second residency and a second performance around the winter masquerade Los Carochos. If in 2007 the guide of their action, *La tenazada*, was the most emblematic character, the Devil or Carochos, on this occasion, *Hilando filando*, the chosen one is the Gitana-Filandorra, a mysterious and ambiguous figure that they rethink in the key of the 21st century. The double and feminine character, traditionally played by young men, is interpreted in a local key, but with a universal social commitment. On this occasion, the elements of ritual are also included and its values are present in a symbolic and reflexive way. The performance is a tool for thinking about the tradition we inherited and bequeathed.

**PAROLE CHIAVE:** Los Carochos (Riofrío de Aliste), masquerade, street theatre, Alkimia 130, tradition and gender.

*El alma vestirá del recio lino  
que la historia hubo hilado con su rueca.*

«El ideal», Ramón Pérez de Ayala

## 1. BREVE DESCRIPCIÓN DE LA MASCARADA LOS CAROCHOS



a mascarada invernal Los Carochos se celebra el 1 de enero a lo largo de todo el día en Riofrío de Aliste. Es una de las diecinueve que todavía se conservan en la pro-

vincia de Zamora, a pesar de algunas interrupciones y recuperaciones marcadas por factores sociales, económicos e históricos. Los Carochos son un ejemplo de mascarada que se perdió, en este caso en el año 1960 para ser recuperada en el año 1972 por un grupo de estudiantes. Las causas, y esto es asumido en Riofrío, no solo se deben a se produjo un éxodo masivo de emigrantes campesinos siendo este un factor determinante, sino por la pérdida de los valores vernáculos en favor de los que trajo el desarrollismo (Blanco González 2021: 19). Esta mascarada forma parte del Carnaval tradicional, según el brillante estudio etnohistórico que hizo don Julio Caro Baroja en un momento en el que su celebración estaba en retroceso (2006:161).

Las mascaradas zamoranas se dividen en cuatro grandes tipos que admiten otras subclasificaciones basadas en el número de personajes, en la acción o en el protagonismo de los enmascarados (Rodríguez Pascual 2009: 25-26; Calvo Brioso 2012: 34-37). Simplificando la clasificación tenemos zangarrones, vacas y toros, carnavales y obisparras<sup>1</sup>. Todas ellas se celebran en un periodo que comprende desde el «Ciclo de los Doce Días» —desde la Navidad hasta la Epifanía— y el Carnaval, siendo mucho más numerosas las primeras. En los últimos años debido a la despoblación del medio rural algunas se celebran de forma extemporánea en agosto (Panero García 2020: 33, nota 5). Además, estas mascaradas hay que entenderlas en un contexto cultural más amplio en el que

hay una frontera político-administrativa con Portugal, pero no vivencial. Las mascaradas zamoranas y las treinta y una portuguesas de los concejos trasmontanos de Bragança, Miranda do Douro, Vimioso y Vinhais se encuadran en una de las zonas más densas de Europa en la celebración de mascaradas solsticiales y comparten, además de formas externas y fechas de celebración, su idiosincrasia (Tiza 2013; Díaz Lorenzo 2020).

La fiesta, con reservas, tiene un paralelismo con la fiesta romana *Kalendae Iannuarie* en honor al dios bifronte de las entradas y las salidas, *Ianus*. Sin embargo, es preciso considerar que, si bien hay una aceptación del calendario romano, la romanización en la zona fue tardía manteniendo un sustrato prerromano y la Iglesia ha intentado a lo largo de los siglos controlarlas, especialmente con cofradías dedicadas a algún santo (Caro Baroja 1978: 334).

Los Carochos de Ríofrío de Aliste es una obisparra<sup>2</sup>, entendida esta como una mojiganga<sup>3</sup> o preteatralización, en la que intervienen diversos personajes en diversos cuadros escénicos cuyo protagonismo recae en un enmascarado. André Schaeffner entiende (pre)teatro como «prácticas espectaculares en todos los contextos culturales, especialmente en las sociedades (antano) llamadas primitivas» (cit. Pavis 2008: 355), aunque actualmente se decanta por *cultural performances*. Para él es precisa una mirada relativa, la del etnólogo, para comprender estas prácticas culturales y/o espectaculares.

\* Agradezco a Mercedes Herrero, actualmente directora de la compañía Pez Luna Teatro, el tiempo que me ha dedicado desde que el 13 de septiembre de 2019 la entrevisté durante varias horas en su casa. Después han sido numerosas las comunicaciones por teléfono y por e-mail en las que me ha resuelto dudas acerca de *La Tenazada* (2007) e *Hilando filando* (2009). En todas ha respondido con paciencia y generosidad. En todas ha mantenido intacta la emoción que le produce implicarse en espectáculos con pequeñas comunidades rurales. También agradezco a Isaac Macho Blanco todo lo que me ha enseñado sobre Los Carochos.

1 Estas mascaradas asociadas al antruejo tradicional conviven en el periodo invernal con otros ritos de inversión de papeles y con otros ritos propiciatorios en los que no hay enmascarados como son los obispillos, las Candelas, santa Águeda, san Antón en las que intervienen grupos —generalmente de jóvenes o mujeres— que se rebelan simbólicamente contra la autoridad establecida.

2 Las otras obisparras zamoranas que se celebran en las comarcas de Aliste y Sanabria son: El Pajarico y el Caballico de Villarino tras la Sierra (26 de diciembre), La Filandorra de Ferreras de Arriba (26 de diciembre), Los Diablos de Sarracín de Aliste (1 de enero), Los Cencerrones de Abejera (1 de enero), La Obisparra de Pobladura de Aliste (15 de agosto, pero antiguamente el 26 de diciembre), La Bisparra de Triufé (31 o 1 de enero) y El Atenizador de San Vicente de la Cabeza (11 de agosto y antiguamente el 29 de junio probablemente desplazada).

3 En la tercera acepción del *Diccionario de la Real Academia*: «Fiesta popular en la que se utilizaban disfraces estrafalarios, especialmente de diablos o animales». En estas fiestas los personajes grotescos que llevaban vejigas hinchadas, «bojigangas». En la mascarada antigua Los Carochos el personaje que llevaba estas vejigas de cerdo hinchadas, como todavía llevan en otras mascaradas de la zona, es El Gitano (Blanco González 2004: 144-145).



**FIG. 1.** MAPA DE MASCARADAS DE LOS CONCEJOS DE BRAGANÇA, MIRANDA DO DOURO, VIMIOSO Y VINHAIS EN LA PROVINCIA DE TRÁS-OS-MONTES (PORTUGAL) Y DE LA PROVINCIA DE ZAMORA (ESPAÑA). EN LA IMAGEN LOS DOS CAROCHOS DE RIOFRÍO. ELABORACIÓN DANIEL HERRERO LUQUE.

Aunque los personajes y las acciones del rito han sido descritas de forma íntegra en una monografía (Blanco González 2004) y en otras publicaciones por diversos autores (Blanco González 2009; Rodríguez Pascual 2009: 122-143; Calvo Brioso 2012: 487-498; Panero García 2020: 34-49 y 2021: 100-110) explicamos brevemente al lector de este artículo esta compleja mascarada.

La mascarada la ejecutan once personajes, doce si consideramos como tal a un muñeco que representa al hijo de La Madama, aunque hay otro personaje comunitario, permeable y dinámico que es todo el pueblo que participa del rito como grupo homogéneo que despide al año viejo y recibe al nuevo. El carácter colectivo propicia que, a lo largo de la historia, se hayan producido cambios sustanciales y superfluos auspiciados por la capacidad de los grupos para el cambio y la reinención más allá de posibles liderazgos individuales<sup>4</sup>. Es evidente que en esta mo jiganga hay cierta nostalgia inherente a la idea de tradición,

pero esta anima al cambio y la regeneración con los cambios contemporáneos.

Todos los personajes son interpretados por varones jóvenes pues el colectivo de mozos, que en tiempos pasados lo formaban los muchachos que entraban en quintas, desapareció incluso antes que el servicio militar obligatorio. Los personajes actúan en tres grupos, excepto uno, El del Lino, que lo hace en solitario y desde hace unos años va enmascarado, encarna al pobre local. Los tres grupos son:

El grupo de los diablos o los carochos está compuesto por el Diablo Grande, que es el enmascarado principal y porta unas llamativas tijeras articuladas, y el Diablo Chiquito, que no lleva máscara, pero al que no se le ve el rostro con la melena. Son demonios benéficos o démones.

El grupo de los gitanos o filandorros y los ciegos compuesto por El Gitano (o El Filandorro cuando se transforma), La Gitana (o La Filandorra cuando se transforma), El Ciego, también llamado El Ciego de Atrás, y El Molacillo, también llamado

<sup>4</sup> La comunidad mantiene la memoria de su rito de forma nítida desde la recuperación en 1972 y de una forma menos clara antes de la fractura y pérdida en un periodo de doce años. Son interesantes al respecto dos artículos recientes con motivo del cincuentavo aniversario de la recuperación en 2022 (Blanco 2021 y Macho 2022). Desde 2013 la asociación cultural Amanecer de Aliste edita anualmente la revista comunitaria *Los Carochos*, para recoger y reflexionar acerca de los acontecimientos más notables relacionados en el año con la mascarada en clave local y universal.

El Ciego de «Adelante». Encarnan a una familia de pobres o marginales forasteros unidos por el interés.

El grupo de los guapos compuesto por El Galán, La Madama con El Niño, El del Cerrón y El del Tamboril. Encarnan al pueblo y van vestidos como este con la indumentaria tradicional tocando unas castañuelas y un tamboril.

La mañana del día 1 de enero comienza vistiendo a los once personajes que saldrán todos juntos desde un céntrico local por la calle Fonda en un orden establecido. Primero, salen los diablos corriendo. Después, salen los guapos tocando sus instrumentos y, a continuación, y detrás de ellos El del Lino. Finalmente, sale el grupo de los gitanos-filandorros y los ciegos. El Gitano va de avanzadilla en su burro y subidos a un carro tirado por otros dos burros van La Gitana-Filandorra y El Ciego guiados por El Molacillo.

Después de la salida cada grupo se dedica a las acciones que le son propias. Cada conjunto actúa de forma independiente aun cruzándose en los mismos espacios, las calles y plazoletas del pueblo, excepto los diablos y los gitanos y ciegos que continuamente tienen peleas cuando el Grande ataca al Ciego y su familia lo defiende. Después de la primera pelea en el «Sagrao» con El Ciego malherido, hay otras luchas cada vez que se encuentran. Cada grupo pide el aguinaldo y da los parabienes del Año Nuevo en una ronda en la que irán a todas las casas donde serán agasajados por los vecinos.

Los diablos corren y saltan haciendo sonar los cencerros que llevan atados a su cuerpo. En dos momentos, al comienzo y después del bautizo, el Grande destapa en la salida y en otro momento sendos botes de humo provocando el caos, el Chiquito tizna las caras con una corcha quemada y al final de la mañana cruzarán el río Frío. Los guapos se lucen, bautizan de pega al Niño por un sacerdote real y tiran caramelos. El del Lino molesta con su cayada a cuantos puede, especialmente a las jóvenes. Los gitanos y los ciegos en conversaciones disparatadas dan explicaciones de su presencia y venden mercadería entre las patochadas del Gitano. En un momen-

to los vecinos vuelcan su carro y El Ciego resulta malherido para desaparecer y «resucitar» jocosamente. Tras la resurrección El Ciego toca una rústica zanfona, El Molacillo canta coplas satíricas y El Gitano con La Gitana ya convertida en La Filandorra danzan alocadamente. Antes esta última ya se ha dedicado a esparcir cernada a todos los incautos y, sobre todo, a las mujeres jóvenes. Después del baile El Ciego aparece transformado en El Filandorro.

## **2. EL LINO EN LA SOCIEDAD CAMPESINA ALISTANA**

El lino domesticado ha sido una de las materias textiles utilizadas desde la antigüedad. Ha sido una fibra muy valorada, que ha convivido con otras de origen animal como la lana, por su elasticidad y por su suavidad, que lo ha hecho apto para elaborar tejidos especialmente prendas finas interiores o del ajuar —sábanas, manteles, etc.— e hilaturas —cosido, cordelería, etc.—. Su laboreo ha sido una de las tareas habituales en la vida del campesinado. En muchas comunidades como las de Aliste eran las mujeres las que se dedicaban al penoso trabajo de convertir los tallos leñosos en hilo, aunque los varones colaboraban en algunas fases del proceso. Su importancia se hace presente frecuentemente en poemas que tienen de trasfondo temático la sociedad rural autárquica, como este de Antonio Machado que lo sitúa desde el nacimiento hasta que se usa la mortaja: «Que el mismo albo lino / que te vista sea / tu traje de duelo, / tu traje de fiesta» (1990: 144).

En Aliste la planta se sembraba en primavera, entre marzo y abril, dependiendo del tempero en un terreno fértil, bien abonado y esponjoso que no tuviese terrones y que estuviera bien nivelado, la semilla se esparcía y se cubría. La planta necesitaba riego, ser escardada cuando había crecido y mover la capa dura de tierra que salía al crecer. Cuando subía lo suficiente —se ponía amarilla, se granaban las semillas y la hoja se desprendía del tallo— se arrancaba con raíz, se sacudía la tierra, se formaban manojos que se dejaban en la era asoleándose unos días hasta que se amontonaban en haces y se trasportaban a la casa. Allí se

golpeaba con una maza para desgranarlo, se formaban gavillas y se llevaban al río para que «cociese» (macerase) sumergido en el agua en pequeñas represas que se hacían con lastras. Al fermentar el lino soltaba la corteza, pero había que controlar bien el tiempo para que no se pudriese en el agua. Después se sacaban del agua, se extendían para que se secasen y cuando se habían oreado se hacinaban los haces de fibras. Cuando los tallos estaban secos al final del verano, se le volvía a dar con la maza o mayadera de encina o roble sobre un lastrón para separar la parte leñosa de la fibra. Cuando se habían golpeado lo suficiente se hacían manojitos con las manos y se espadaba para terminar de eliminar los restos leñosos. Los filamentos de las diferentes calidades —tascos, estopas, estopillas y cerros— se separaban rastillando en un tablón con púas de hierro. Después se hilaba con la rueca y el huso<sup>5</sup> y se hacían madejas con la *enaspa*.

Hilar, además de ser un trabajo, era una tarea que propiciaba el encuentro y la sociabilidad vecinal. En septiembre comenzaban los hilanderos que se hacían en la calle hasta que empezaba el mal tiempo, momento en que se trasladaban a los interiores de casas, a una cuadra, etc. Coterá (1999: 515 y ss.) también recoge en los años 90 testimonios de personas ancianas que participaron en su juventud en *hilandares*. Tenemos la narración muy importante y conocida de Santiago Méndez Plaza, registrada cuando la costumbre empezó a perderse en los albores del siglo XX:

*Veladas de mujeres en común: hilandar: calefacción y alumbrado. Censura de costumbres. [...]: introducción de la taberna.* —Luego de terminada la cena, reúnen las mujeres de cada pueblo en tertulia, para hilar juntas, durante los meses de otoño, invierno y primavera. En Septiembre, cuando todavía hace buen tiempo, el «hilandar» se constituye en la plaza ó en una calle bastante espaciosa y céntrica y á él acuden las mujeres del lugar, sean casadas, solteras ó viudas, provistas de su rueca y del copo que se proponen hilar durante la velada. Provee de alumbrado á la reunión la luna. Si la noche está fresca ú

oscura, encienden una hoguera, que calienta y alumbrá, y es alimentada con los hacillos de leña que llevan todas consigo cuando se dirigen al hilandar. Cuando el frío arrecia, en Octubre ó Noviembre, y de igual modo en las noches lluviosas del buen tiempo, la tertulia se celebra en una casa espaciosa, que disponga de cocina amplia, para que alrededor de la lumbre puedan trabajar, de pie ó sentadas en el suelo, las concurrentes.

Prestan materia á la conservación, honesta siempre y bien encaminada, digna de más cultivados entendimientos, las noticias que cada una aporta al común acervo de la noche. Como jurado público, no hay que decir si será inexorable en sus juicios sobre la conducta de las personas de su sexo en el lugar: allí se someten á residencia los actos de las doncellas, el comportamiento de las casadas, las inclinaciones de las viudas si alguna por acaso se descarriá, la pública censura de este tribunal la vuelve al cumplimiento del deber, recriminándola y exhortándola en plena velada del hilandar. Esta sanción moral de «las pares» es de un gran efecto moral.

Desgraciadamente, en algunos pueblos el hilandar se halla en decadencia; siquiera en los más se conserve con toda su antigua importancia (1902: 32).

En la mascarada que se celebra el primer día de año hay un personaje que es una hilandera, es La Gitana después transformada en La Filandorra, y un personaje que porta un cerro de lino que le han ofrecido como limosna por ser pobre, El del Lino. El hecho de que el segundo reciba como dádiva esta fibra en su clase de más calidad, el cerro, representa la importancia que tenía para todos los miembros de la comunidad pues él es un marginado local, alguien pobre que no tiene acceso a la tierra para cultivarlo y depende de la generosidad ajena para obtenerlo.

### 3. EL PERSONAJE DE LA FILANDORRA EN OTRAS MASCARADAS PRÓXIMAS Y LA GITANA-LA FILANDORRA EN LOS CAROCHOS

La Filandorra, personaje interpretado tradicionalmente por varones, encarna a una mujer hilandera que porta huso y rueca y un vellón de lino, es habitual en las mascaradas zamoranas de invierno, concretamente en las obisparras y talanquei-

<sup>5</sup> Gustavo Coterá (1999: 493-512) explica con detalle el proceso del lino desde su siembra hasta que se hila. Puede verse también, aunque la fibra es cáñamo y hay algunas diferencias, el documental de Agustín Ubieta Arteta (1981).

OBISPARRAS ACTUALES CON FILANDORRA (HILANDERA) EN LA PROVINCIA DE ZAMORA				
LOCALIDAD Y NOMBRE DE LA MASCARADA	DENOMINACIÓN DEL PERSONAJE	ATRIBUTOS	DESCRIPCIÓN	ALIANZA
Abejera Los Cencerrones (1 de enero)	La Filandorra	Cencerro en la espalda, huso, rueca, cerro de lino y avantal (mandil) con ceniza.	Mujer vieja con manteo, chambrá, dengue y pañuelo anudado en la cabeza.	Con El Cencerrón (enmascarado). Luchas con El Ciego y El Molacillo.
Ferreras de Arriba La Filandorra (26 de diciembre)	La Filandorra	Cencerros en la espalda, rueca y un corcho quemado para tiznar caras.	Mujer desaliñada que lleva sombrero, saya y chaquetas negras en los que se cosen tiras de trapos de colores. Lleva la cara tiznada de negro.	Con El Diablo (enmascarado). Ataca a los presentes.
Pobladura de Aliste La Obisparra (26 de diciembre, pero trasladada al 15 de agosto)	La Filandorra	Huso y rueca y un muñeco (El Niño).	Mujer casquivana que desatiende a su hijo. Viste traje tradicional de labor: manteo, chambrá y pañuelo merino.	Con El Soldado (marido o amante). Acosa a los hombres.
San Vicente de la Cabeza El Atenazador (11 de agosto)	La Filandorra	Huso y rueca.	Mujer vieja (anda encorvada) y desaliñada que viste un jersey viejo azul, falda gris con mandil. Va tocada con un pañuelo negro anudado en la barbilla y calza botas viejas.	Con los tres atenazadores.
Sarracín de Aliste Los Diablos (1 de enero)	La Filandorra	Un muñeco (El Niño) y un avantal con ceniza*.	Traje de tiras de trapos y papeles de colores, zapatos negros, collar de buyacas y pañuelo negro anudado en la barbilla. Lleva la cara tiznada.	Con los diablos, Diablo Grande y Diablo Chiquito, y su hermano Rullón. Atacan al Ciego y al Molacillo.

\*Esta filandorra carece o ha perdido los atributos de hilandera.

TAB. 1. TABLA 1. ELABORACIÓN DE LA AUTORA.

ras<sup>6</sup> de la provincia de Zamora. En 2019 se mantienen, además de Los Carochos de Riofrío, siete obisparras más de las cuales cinco [Tabla 1] tienen el personaje de La Filandorra estando ausente en dos<sup>7</sup>. Tene-

mos noción de otras tres obisparras perdidas que tenían este personaje<sup>8</sup>.

*Filandorra* es un término despectivo de *hilandera* por el sufijo *-orra*. Rodríguez Pascual tiene la teoría de que en la mas-

6 Las talanqueiras son máscaras vacunas o taúricas, que son mixtas siendo mitad humanas y mitad animales. Se conservan dos en la comarca de Sanabria: La Bisparra (26 de diciembre) en Vigo de Sanabria y La Talanqueira (5 de enero) en San Martín de Castañeda.

La primera conserva el personaje de La Filandorra representada como mujer vieja que viste traje humilde compuesto por falda larga, toquilla, collar y pendientes de quincalla, y pañuelo en la cabeza, que se anuda al modo sanabrés. Sus atributos son un huso y la rueca con un cerro de lino. La rueca está provista de estopa para quemar a los ciegos. Para António Tiza encarna la fertilidad por la abundancia de lino en la comarca sanabresa, pero cuando la introducen en la entrada a los casamientos se advierte que no es un personaje de fiar: «Temedle a la filandorra/ tiene tipo de mujer pero es embaucadora» (2020: 51).

La segunda, recuperada recientemente, pues Bernardo Calvo (2012) no la registra, ha perdido al personaje antiguo de La Filandorra, que no sabemos exactamente como vestía, pero sí que su atributo eran una rueca provista de estopa que se prendía para quemar a los diablos (Rodríguez Pascual, 2009: 215).

7 El Pajarico y el Caballico de Villarino tras la Sierra (26 de diciembre) y, con reservas, La Bisparra de Triufé (31 de diciembre o 1 de enero). Esta última se ha recuperado recientemente perdiendo algunos elementos (Díaz Lorenzo *et alii*. 2020: 71).

8 La Obisparra (mediados de agosto) en La Torre de Aliste en la que La Filandorra tiene atributos de hilandera —rueca y cerro de lino— (Rodríguez Pascual 2009:159; Calvo Brioso 2012: 549-550); y noción del personaje sin conservar estos atributos en Los Diablos (1 de enero) en Cabañas de Aliste (González, 2014: 65) y en Los Carocheros (1 de enero) en Sesnández de Tábara (Rodríguez Pascual, 2009: 165).

carada los mozos ridiculizaban estas reuniones femeninas, aunque Juan Francisco Blanco González la descarta siguiendo a Caro Baroja, pues el personaje de las hilanderas es anterior a la conformación de los hilandares alistanos y ya aparecen en textos que describen mascaradas de los siglos IV y V (2004: 146-147).

El tejido simboliza la creación de formas nuevas y el destino, pues las diosas con ruecas han encarnado el desarrollo de los días y el encadenamiento de los actos. El hilado y el tejido femenino es el equivalente al labrado de la tierra por parte de los varones en la cuenca mediterránea, asociándose ambos en la creación fecunda (Chevalier & Gheerbrant 1986: 570). Representan la continuidad tradicional en una mascarada que marcaba el final y el comienzo del tiempo agrario y cíclico: «Hilanderas y tejedoras abren y cierran indefinidamente los diversos ciclos individuales, históricos y cósmicos» (Chevalier & Gheerbrant 1986: 983). Se trata de una concepción sagrada del tiempo, ajena a la percepción angustiosa del tiempo lineal que se consume. Mientras que el tiempo histórico, progresista y optimista, nos entrega a una muerte sin retorno, el tiempo cíclico permite renacer cada año con la naturaleza al amparo de ritos y mitos (Buttitta 2007: 9).

Las filandorras representan generalmente a viejas, que encarnan lo que ha resistido el paso del tiempo, la conservación, la solidez y la tradición; o, en ocasiones, a una especie prostituta que propicia con su libido confusa la fecundidad. Este último es el caso de La Filandorra de Pobladura de Aliste y de La Torre de Aliste, casos similares a la La Sècia, mujer de mala vida, de la mascarada portuguesa de A festa dos Velhos de Bruçó en Trás-os-Montes (Díaz Lorenzo 2020: 13). Tampoco es clara la paternidad del hijo de La Filandorra en la mascarada de Sarracín de Aliste, pues se dice que es del Diablo Grande, pero no se aclara la relación con su hermano Rullón. Esta libido descontrolada contrasta con la bien orientada de las mujeres en la sociedad tradicional, controlada férreamente por «las pares» con vigilancia y sanciones morales, como leemos en el texto de Méndez Plaza (1902).



**FIG. 2.** EN PRIMER TÉRMINO, LA FILANDORRA DE SARRACÍN EN 2020 CON EL COLLAR DE BUYACAS, PAÑUELO NEGRO Y FLOR EN LA CABEZA Y EN EL EXTREMO DE LA IMAGEN SU HERMANO RULLÓN CON EL NIÑO. EN EL CENTRO, EL MOLACILLO CON ROPAS VIEJAS LLEVA AL CIEGO, TAMBIÉN CON TRAJE DE TIRAS DE TPAPOS. FOTO DE LA AUTORA.



**FIG. 3.** EN LA IMAGEN LA FILANDORRA DE ABEJERA EN 2020 CON SU COMPAÑERO EL DIABLO DETRÁS. AL FONDO LOS CIEGOS CON TRAJES DE TIRAS DE TPAPOS COLORIDOS Y EL GITANO CON SU BURRO. FOTO DE LA AUTORA.

La Filandorra de Riofrío tiene todos los elementos que definen generalmente a otras filandorras vecinas —el huso, la rueca, el cerro de lino y la ceniza—, otros que aparecen en Sarracín como el traje de tiras y el collar de buyacas, y un gran martillo de madera que no portan las otras filandorras. La particularidad de esta filandorra actualmente es que cambia de vestido en el desarrollo de la función, primero con traje de gitana, que se podría asimilar a los

trajes femeninos de las otras filandorras, y después de filandorra propiamente dicha con el traje de papel<sup>9</sup>. A Juan Francisco Blanco González, autor del libro *Los Carochos. Rito y tradición en Aliste* (2004) y uno de los mayores concededores de la mascarada, un informante le contó que hasta el año 1940 los dos filandorros que ahora se cambian de traje salían todo el día con el de papel, aunque se llamaban El Gitano y La Gitana, además de El Filandorro y La Filandorra. El cambio de trajes no cuajó o al menos no se fijó tal y como se produce actualmente. Francisco Rodríguez Pascual (2009: 142) publica una imagen sin fecha, pero posterior a los años 70 en la que el personaje aparece subido en el carro como La Filandorra con los cuatro atributos de hilandera. El cambio como tantos otros en las tradiciones se produjo por la impronta y la creatividad de unos individuos concretos que el grupo asume. Incorporar la caracola para que la toque El Molacillo (Blanco González 2020) o cambiar un tocado de cerrras de lino<sup>10</sup> por una máscara de piel de animal para El del Lino (Panero García 2020: nota 16).

Por lo tanto, La Filandorra tal y como la conocemos hoy es un personaje femenino doble o híbrido físicamente, lo cual le confiere un misterio del que carece el otro personaje femenino de la mascarada, La Madama. Esta última encarna a la mujer del pueblo, adaptada a la comunidad y de moral recta, mientras que La Filandorra es forastera y se desconoce su origen. Como gitana se asocia con lo esotérico, con la magia y con el fatalismo, incluso con la brujería. Rodríguez Pascual asocia a las brujas con el hilado pues se trasladaban a sus reuniones con ruecas y en ellas hilaban (cit. Blanco González 2004: 152). Pertenece a una «familia» de vagabundos sin nada fijo, sin nada adquirido y sin las normas sociales imperantes. Por eso pueden decirlo todo y pueden burlarse. Son

los gitanos los que en la mascarada haciendo gala de su tradición cultural oral cantan coplas satíricas expresándose con impunidad mientras La Filandorra coopera bailando (Panero García 2020: 49-56).

En la función de Los Carochos, La Gitana hace su aparición subida en un carro en el que se transporta sus atributos: una *enaspa*, devanadera para hacer las madejas; porta una rueca y un huso con el que hila un cerro de lino; y lleva una cesta de mimbre repleta de fruslerías como botones o agujas que intentará vender a los presentes. En esta primera aparición La Gitana viste con prendas remendadas —una falda larga de volantes y chambra colorida—, en la cabeza pañuelo merino al modo del país, sobre los hombros lleva llamativo chal de lana y va enjoyada —pendientes, pulseras y un enorme collar de buyacas—. Este collar elaborado con los frutos del roble albar, árbol que simboliza la fuerza, será su principal identificación cuando vista su segundo traje confeccionado con tiras de papel. En el desarrollo de la de la mascarada La Gitana en los primeros cuadros escénicos —salida e interrogatorio de su grupo por parte de los vecinos, venta de la mercadería de la cesta y desaparición tras la muerte del Ciego— viste de gitana. Cuando aparece antes de la «resurrección» del Ciego como La Filandorra, con el traje y tocado de papel, la distinguiremos por el collar y su atributo será una cesta, antiguamente era un caldero, con cernada (ceniza) que, como producto del fuego, simboliza la purificación por medio de este. Esta servirá para trazar un círculo protector alrededor del ciego malherido al que atacan los carochos y para esparcirla entre las mujeres. La Filandorra participará del baile con sus compañeros los ciegos o filandorros —que recordamos que son El Molacillo, El Ciego y El Gitano-El Filandorro— y en las peleas de estos con los carochos o diablos. Tanto cuando

9 Es muy probable que en origen este traje fuera de fibra vegetal, concretamente de paja de centeno, similar al del enmascarado fustigador de Pozuelo de Tábara, El Tafarrón (2005: 150-151).

10 Se conserva una fotografía Don Luis Rodríguez, sacerdote de Riofrío muy estimado, con El del Lino, un 1 de enero en los años 70, probablemente recién recuperada (Panero García 2022: 4). En la imagen el personaje lleva el tocado tradicional y también en otra imagen que parece más reciente y que recogen dos publicaciones (Cotera 1999: 431; Rodríguez Pascual 2009: 129).



aparece como La Gitana, como cuando se transforma en La Filandorra pertenece a la «gitanada», comparsa de mozos disfrazados con asnos que es común en otras mascaradas como en algunas catalanas (Caro Baroja 2006: 275).



**FIG. 4-5.** MASCARADA DE 2020. ESTAMPA DE LA «GITANADA» CON EL MOLACILLO, EL CARRO TIRADO POR DOS BURROS EN EL QUE VIAJAN LA GITANA Y EL CIEGO. DETRÁS EN OTRO ASNO VA EL GITANO. FOTOS DE LA AUTORA.



**FIG. 6-7.** MASCARADA DE 2020. LA GITANA YA CONVERTIDA EN LA FILANDORRA INTERACTÚA CON SUS COMPAÑEROS Y CON EL PÚBLICO. ESPARCE CENIZA A LOS PRESENTES Y HACE UN CÍRCULO CON ELLA ALREDEDOR DEL CIEGO MALHERIDO. BAILA CON EL GITANO MIENTRAS EL CIEGO TOCA EL CORCHO (RÚSTICA ZANFONA) Y EL MOLACILLO CANTA COPLAS SATÍRICAS Y PICANTES. FOTOS DE LA AUTORA.

Si comparamos La Filandorra con otras filandorras próximas observamos que comparte algunos atributos de sus tocayas, pero es distinta en cuanto a su naturaleza y aspecto. No es vieja, no es casquivana y no va desaliñada, aunque lleve remiendos por ser pobre. Es compañera de los marginales, no de un soldado o de los diablos como sucede en la mayoría de los casos. Pelea contra los diablos y no con ellos, razón por la que no lleva cencerros como otras. Fertiliza con la ceniza como las otras filandorras, pero entre sus atributos no está El Niño, que sí tienen otras filandorras<sup>11</sup>.

Todas, excepto la de Sarracín y en parte la de Ferreras de Arriba que lleva cosidas las tiras de tela a su ropa, visten de mujer y no con traje de tiras. Es la única

<sup>11</sup> También en las mascaradas desaparecidas: en La Torre de Aliste y en Cabañas de Aliste tenían niño, hijos de un soldado y de un diablo respectivamente.



**FIG. 8-9.** MASCARADA DE 2020. EL GITANO YA SE HA CONVERTIDO EN EL FILANDORRO Y SE ENFRENTA CON LOS CAROCHOS PARA DEFENDER AL CIEGO DE SUS ATAQUES. AMBOS VISTEN IDÉNTICOS TRAJES DE PAPEL Y SE DISTINGUEN POR SUS ATRIBUTOS, EL LA FILANDORRA EL COLLAR Y EL DEL GITANO LA PELOTA PARA GOLPEAR. FOTOS DE LA AUTORA.

que se cambia el vestido. Cuando lo hace su naturaleza femenina se disuelve del todo pues se iguala a su par masculino, El Filandorro. Tiene cuatro atributos de hilandera —*enaspa*, huso, rueca y cerro de lino—, la cernada, el collar de buyacas que solo tiene la de Sarracín y, además un mallo, martillo de madera con el que llama a las puertas de las casas, que no tienen las otras filandorras. La simbología del mallo es compleja, el martillo tiene dos cabezas por lo que es doble como el personaje que lo porta. Es símbolo de la fuerza bruta y del mal, pero como contrapartida también de la protección.

Es razonable pensar que algunas mascaradas hayan perdido elementos o que hayan incorporado otros a lo largo de la historia gracias a la creatividad de las gentes, como hemos sostenido antes, y a procesos difusionistas. La censura eclesiástica ha existido y existe hoy día, al igual que la Iglesia ha permitido a lo largo de la historia, como sigue haciendo también hoy,

que adherencias no dogmáticas convivan con sus ritos por el hecho de que son admitidas y queridas socialmente. La voz autorizada de don Julio Caro Baroja les atribuye a muchas costumbres folklóricas como las mascaradas un origen antiguo, pero advierte que «las continuidades pueden ser absolutas o relativas» (2006: 331). Parece claro que se pasó del paganismo al cristianismo, pero es una osadía sostener que una costumbre prerromana, clásica, medieval o moderna es igual a las contemporáneas. Entre estas tenemos muchas recuperaciones, Los Carocho sin ir más lejos se salvan en 1972 después de unos años perdidos por la emigración y también por la desafección (Blanco González 2021:19). Que la desidia hacia costumbres percibidas como obsoletas ha sido una de las principales causas de la desaparición de las mismas, más incluso que algunas censuras eclesiásticas, ya lo señaló don Julio en 1965 (2006: 326); y también que «las formas de ritual que poseen un valor estético mínimo tienen grandes garantías de resistir los embates del tiempo» (2006: 331). Si pensamos en las obisparras alistanas sabemos por una circular del *Boletín Eclesiástico del Obispado de Zamora* fechada en 1888 que las que han llegado a nuestros días no se parecen a las que se describen en dicho documento y que tanto ofendían al señor obispo del momento, don Tomás Belestá (Calvo Brioso 2022).

Es harto complicado desentrañar las intenciones profundas primigenias que tienen los personajes de las mascaradas por su origen incierto. Nos centramos ahora en las filandorras, pero nos sucedería con otros personajes que se repiten en estas preteatralizaciones. Son porosos pues tienen una alta densidad cultural fraguada durante siglos. Cuando la costumbre se quiebra o desaparece y se recuperan, aunque descontextualizados en una sociedad como la nuestra, mantienen la estética del simbolismo antiguo de los ritos de iniciación o de paso, de fecundidad y sabiduría, de purificación y purga y de luchas de contrarios. La Filandorra de Riofrío reparte parabienes y recoge aguinaldos como los otros personajes, está en un grupo que hace ostentación de la obscenidad (mo-

rrión del Molacillo, coplas picantes), que purifica por medio de la palabra (coplas) y del fuego (ceniza) y lucha contra los carochos. Sin embargo, a esta, como a las otras filandorras, no la encarna un joven que viva en una sociedad arcaica que se rige por los astros, las cosechas y el ciclo vital de los animales. Amén de que decimos joven en un sentido muy laxo y de que los varones que encarnan a los personajes están aconsejados por una asociación cultural, Amanecer de Aliste en el caso de Riofrío<sup>12</sup>. Como señala el profesor Ferdinando Mirizzi cuanto más se sustancian estos ritos con elementos arcaicos y obsoletos revitalizándolos mayor es el nivel de comunicación como discurso de lo contemporáneo: «refleja sus necesidades de participación y diálogo, puesta en valor de los recursos, experiencias y saberes locales, imaginación de vidas posibles a partir de la propia historia y tradición cultural, encuentro con otros sujetos y otros grupos en los que se puede encontrar el mismo tipo de imaginario»<sup>13</sup> (2016: 45).

Aun así, leemos todos los años en diversos medios que celebramos ritos de paso y de fecundidad y asumimos esta retórica cultural en clave de identidad étnica. El rito de paso no es operativo en una sociedad moderna en la que el individuo tiene adscripciones a diversos grupos. Si su objetivo es anunciar un cambio a otra cualidad o naturaleza o un cambio de estatus en el joven, pero este ya cambia con frecuencia por las múltiples heteroadscripciones. El rito pierde la función de herramienta imprescindible y única para propiciar la transformación. Y sin embargo en la praxis la celebración del rito, que ya no es de paso, perpetúa desde la sociedad móvil y moderna la ilusión de otra sociedad idealizada y vista como ontológicamente mejor, la extinta de los ritos que sacan lo viejo y traen lo nuevo (Bauman 2002: 296).

Las mascaradas han sufrido muchos cambios y estamos dándoles nuevos usos estéticos, ideológicos y, también turístico-comerciales. Estos son compatibles con procesos de emblemización en varios niveles que van de lo local a lo nacional como sucede con algunas máscaras trasmontanas. Incluso el criterio de los consumidores de productos creados con la lógica del turismo «rural» desarrollado desde los años 80 las valida y legitima (Godinho 2010: 212-213). Se produce entonces una retroalimentación entre los diferentes discursos de los diferentes agentes que se ocupan de las mascaradas: estudiosos de las ciencias sociales e históricas, instituciones, promotores privados y, sobre todos ellos, las comunidades que celebran su fiesta en su pueblo y que van a desfiles de máscaras o las muestran fuera del entorno nativo por otros medios.

Recuperamos aquí la reflexión de Victor Turner (1974: 23-24) que siguiendo a Comte destaca la cualidad dinámica de las relaciones sociales distinguiendo «estática social» y «dinámica social» como conceptos engañosos pues, para él como para otros pensadores sociales lo social está en el devenir, nunca en el ser. Este último tan solo tendría cabida en modelos estáticos y atemporales que se atesoran, pero que son construcciones ideales, no reales. Creo que esta reflexión referida a las mascaradas enlaza con una de las principales ideas de Caro Baroja con respecto al Carnaval y su teoría de las supervivencias entendidas al modo de los evolucionistas, no alejados en sus tesis de las diatribas de los padres de la Iglesia: «¿Por qué llamar supervivencias a algo que vive lozano cientos y aun miles de años? ¿Dónde empieza, de hecho, la creencia y el ritual paganos y dónde unas costumbres que, más que religiosas, podríamos considerarlas —y perdón por el barbarismo— como “para-religiosas”?» (2006: 328).

12 Son numerosas las mascaradas zamoranas gestionadas y promovidas por asociaciones culturales que, en los momentos en que se está escribiendo este trabajo, están trabajando para federarse en una asociación de asociaciones para apoyarse mutuamente. El 17 de febrero de 2022 se celebró en Zamora una mesa redonda organizada por el Club *La Opinión*. *El Correo de Zamora* titulada «Iniciación para la creación de una Asociación de Mascaradas de Invierno en Zamora». La iniciativa fue apoyada por la institución con más representación en la provincia, la Diputación Provincial de Zamora.

13 Traducción nuestra.

#### 4. LA PERFORMANCE DE ALKIMIA 130

El 30 de enero de 2007 la compañía de teatro profesional especializada en teatro de calle Alkimia 130 en colaboración con otra compañía, Fabularía Teatro, representan en las calles de Riofrío de Aliste *La tenazada*. Esta *performance* es un homenaje al personaje principal y más emblemático de la mascarada, el Carochó Grande. La *performance* se hace después de una residencia de la compañía en la comunidad para conocer el rito y se elige una fecha próxima a este. Todos los mantenedores de la mascarada pueden participar en la recreación, aunque vivan o trabajen fuera de la localidad, pero distanciado del rito del día 1 de enero, fecha de la mascarada, para no contaminarla. *La tenazada* fue un éxito no solo de público. La comunidad se implicó en su representación. El grupo que estaba próximo a celebrar el rito, entendido este como conducta fija y sancionada por la costumbre que se negocia continuamente, reflexionó sobre el mismo con la libertad para modificar y cambiar que ofrece un espectáculo (Panero García 2021). Después de esta experiencia la compañía que dirige Mercedes Herrero volvió a Riofrío a ofrecer al grupo material gráfico sobre *La tenazada*.

Sobre esta base se plantea una nueva *performance*, *Hilando filando*, que se representará el 30 de enero de 2009. Esta vez la compañía, también con la colaboración de Fabularía Teatro, ofrece un «Taller de teatro contemporáneo a partir de un ritual» para ser ejecutado en dos partes. La primera es teórica y se imparte en Palencia en el espacio de creación de Alkimia 130 durante los días 12 y 13 de diciembre; mientras que la segunda es práctica, se imparte *in situ* del 28 al 30 de diciembre. Esta última se fundamenta en crear a partir de entrevistas, en la búsqueda de espacios, en la confección de parte del *attrezzo* y en la propia representación. El curso estaba dirigi-

do a alumnos «relacionados con el ámbito de la creación»<sup>14</sup> entendida como danza, teatro, música, circo, plástica, vídeo, literatura y otras líneas creativas participando finalmente alumnos de danza y teatro<sup>15</sup>.



FIG. 10-11. LA COMPAÑÍA INVESTIGÓ EN SU NAVE DISTINTAS FORMAS PARA REPRESENTAR LAS FILANDORRAS EN LA PERFORMANCE: TÍTERE GIGANTE, PLANETA O TELA GIGANTE CON PAPEL DE LA QUE NACÍAN FILANDORRAS. FOTOS DE ALKIMIA 130.

La compañía amplió la estancia más tiempo del que duró el curso para entrevistar, preparar los trajes —más de veinte trajes y más de veinte títeres de filandorras— e implicar a los niños y jóvenes que participaron preparando el *attrezzo* y coreografías. También se eligen los espacios en las calles, aunque debido a las intensas lluvias tuvieron que representar en el salón del baile de Riofrío que estuvo atestado de público, tanto que hubo personas en el escenario porque no cabían. Esta circunstancia, si bien no deslució el trabajo escénico, sí cambió parcialmente la estética ideada pues la compañía había

14 Información extraída del díptico informativo facilitado por Mercedes Herrero.

15 Los actores fueron Alejandro Rodríguez, Trinidad Osorio, Patxi Vallés, Raúl Paniagua, Amparo Barba, Pablo Araujo, José Luis Manso, Miguel Ángel Santos, Héctor Delgado, Alicia Torres, Isabel Olivar y la propia directora. Los vecinos de todas las edades se implicaron colaborando en la escena, cantando, cosiendo trajes, compartiendo conocimientos, acompañando, etc. A ellos se sumaron Luis Miguel de Dios, periodista y escritor, y los músicos Carlos Herrero (acordeón, buzuki y pandero cuadrado) y César Tejero (saxofón y flauta travesera).



**FIG. 12-13.** LA COMPAÑÍA VIENDO LOS ESPACIOS DONDE SE IBA A DESARROLLAR LA *PERFORMANCE* Y COSIENDO TRAJES DE FILANDORRAS Y PREPARANDO LOS COLLARES DE BUYACAS, QUE SE SECAN CERCA DEL FUEGO PARA LUEGO ENSARTARLOS CON HILO. LOS VECINOS AYUDAN. FOTOS DE ALKIMIA 130.

empapelado parcialmente algunos espacios de las calles donde se iba a celebrar *Hilando filando*.

Durante el tiempo de estancia indagaron en la parte cómica de *La Filandorra*, pues su misterio abría cualquier posibilidad vital con respecto al personaje. Deciden rodar un corto que Mercedes Herrero define como surrealista. En este se narra la vida cotidiana de *La Filandorra*, que un día que llega al pueblo con su peculiar atuendo y con una maleta procedente de la estación del tren de Palencia, la entrevista el alcalde y encuentra trabajo en una frutería. *La Filandorra* llega, se relaciona con los vecinos y va por Riofrío siempre con su traje de tiras de papel. Este corto lo pudieron ver los vecinos al finalizar *Hilando filando* se inicia con un cuento escrito por Rocío, una niña de Riofrío, que empieza así: «Un día vino al pueblo una señora vestida de rastas de papel...» Rocío está acompañada por una anciana, Inés, durante la narración.

Si *La tenazada* se centraba en el enmascarado, un personaje oscuro que es un

daimón, un personaje intermedio entre los dioses inmortales y los hombres, ahora la elección recae en otro personaje híbrido y misterioso, *La Gitana-La Filandorra*. La diferencia con la *performance* sobre *El Carochito Grande* parte de la percepción que los riofrienses tienen de los dos personajes. Mercedes Herrero no manipula los textos que incorpora en *La tenazada* referidos al personaje principal porque, a pesar de lo misterioso, el grupo verbaliza su esencia con claridad. Las respuestas de la estancia de la compañía se calcan en una ficción, una especie de teatro cómico popular en la que unos «vecinos» comentan desde las ventanas qué son los carochos (Panero García 2020: 122-123). Sin embargo, esta verdad ficcionalizada no funciona cuando en la estancia se pregunta por *La Filandorra*. Los actores habían entrevistado a varones que la habían representado y a otras personas de la comunidad. A diferencia de la pregunta acerca del *Carochito*, con *La Filandorra* todo se concreta, especialmente en lo relativo a los quehaceres del personaje durante la mascarada, pero más allá de lo que atañe a sus acciones las respuestas son confusas. La concreción no resuelve lo relativo a su identidad. Como ser marginal, es gitana y mujer forastera, conoce verdades ocultas. De las respuestas de los participantes en la mascarada extraen como fundamento para la *performance* el lado lúdico del personaje, su recuerdo a los orígenes de simios e infantiles de los seres humanos:

Realmente la *Filandorra* es un bufón, es un jugador, es un bromista por mucho que hablen de la cernada y la fertilidad. Realmente en acción es el que mejor se lo pasa el día de Los Carochos, tiene mucho poder, es muy divertido, sigue a las chicas, está todo el día rodando, su cuerpo gira, salta, es como un niño grande. Tiene la libertad de la infancia, el pueblo le da el poder para manchar, se divierte y luego tiene toda esa historia debajo de ese papel que no sabes lo que es, si monstruo, si persona, ¿no? Bueno... nosotros realmente trabajábamos desde un punto... esta ambigüedad de no saber y de bromear constantemente (Entrevista a Mercedes Herrero, 13 de septiembre de 2019).

Las respuestas de las entrevistas están en los textos elaborados *ex profeso* para la *performance*, pero mucho más manipula-

dos que en *La ternazada*. La Filandorra como personaje bufonesco ofrece la otra cara de la realidad, reclama la atención con un discurso rápido y vivaracho en los que los actores filandorras, y también gitanas, interactúan con el público. El personaje se trabajó teatralmente como un bufón del siglo XXI. Alkimia 130 reescribe el personaje en la primera parte y en la tercera desde la estética de la comicidad, pero despojado de la moralidad de la sátira. La *performance*, especialmente en la primera parte, es rápida, a veces frenética, con una escenografía que incorpora coreografías, músicas y textos que reflejan el movimiento y el transformismo del personaje en la mascarada. En este que llamamos «Interrogaciones» [Tabla 2]<sup>16</sup> hay algo absurdo y, sin embargo, se refleja realísticamente la dualidad del personaje. La palabra se refuerza con una mímica de *lazzi* de los actores que es de gran apoyo visual a la cuantiosa comicidad:

- Bufón 1: La Filandorra, ¿es hombre o mujer?
- Bufón 2: ¿Se ducha o se baña?
- Bufón 3: ¿Sale de día o de noche?
- Bufón 4: ¿Quién es el estilista de La Filandorra?
- Bufón 5: ¿Le gusta *Fama, ja bailar!*?
- Bufón 6: La Filandorra es una filandrusca.
- Bufón 7: He visto a La Filandorra borracha.
- Bufón 8: El otro día la vi en El corte inglés.
- Bufón 9: ¿Lleva bragas o calzoncillos?
- Bufón 10: ¿Se depila o se afeita?
- Bufón 11: ¿Tiene novio? Y si nos echa cernada, ¿nos quedamos embarazadas?

Se produce un comportamiento restaurado cuando se transforman en teatro diferentes procesos sociales, religiosos, estéticos, médicos y educativos que atañen al Hombre. Al representar se repite el comportamiento, pero para restaurarlo es preciso tener en cuenta los símbolos y reflexionar sobre el mismo. El comportamiento restaurado no es nunca una repetición mecánica e irreflexiva, sino que implica «tomar decisiones». Hay un *continuum* desde la mínima capacidad de elección o decisión en los rituales y la máxima en un teatro estético, aunque los ensayos del propio teatro son un «ritual por contrato» (Schechner 1988: 187). *La tenazada*



FIG. 14-15. LAS ENTREVISTAS A PERSONAS DE DIFERENTES EDADES Y SEXO FUERON LA BASE PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA *PERFORMANCE* SOBRE LA FILANDORRA. FOTOS DE ALKIMIA 130.

e *Hilando filando* son un comportamiento restaurado, como lo fue la recuperación de Los Carochos en 1972 y con el tiempo se ha consolidado como «tradición». Sin ser tan osados como para predecir el futuro, apuntamos que en este proceso están muchas mascaradas restauradas y reinventadas en los últimos años, pudiendo consolidarse o no en el futuro.

El comportamiento restaurado se asimilar a la teoría literaria de Gerard Genette (1989) del hipotexto y el hipertexto, pudiendo asimilar el texto con el rito. Si en *La tenazada* Los Carochos como acción hiporritual son invocados continuamente por medio del Diablo Grande en una acción hiperritual, la *performance*; en *Hilando filando* será La Gitana-La Filandorra la que exhorta a toda la mascarada. En ambos casos el hiperrito tiene sentido si se conoce el hiporrito, y esta relación es eficaz tanto en los registros serios como en los cómicos (Panero García 2021: 129). Realmente nos encontramos con un preteatro dentro del teatro en un juego de *mise en abyme* que relativiza, y aproxima y

<sup>16</sup> Transcrito de una grabación en vídeo de *Hilando filando*.

aleja según convenga el discurso y los signos del hiporrito. La eficacia depende del valor simbólico de la kinésica, la palabra, la voz y los objetos empleados.

El hiperrrito es obligado a establecer un vínculo y aproximaciones temáticas que amplíen el horizonte de lectura, dícese interpretación, del hiporrito. En esta ocasión, Mercedes, que se define como «creadora a la que interesa contar historias sobre la vida real» (Entrevista a Mercedes Herrero, 13 de septiembre de 2019), ideó la *performance* con una perspectiva de género que no estaba en *La tenazada*, aunque en 2007 apareció en la creación colectiva en una suerte de lo que para ella fue un acto de justicia poética (Panero García 2021: 136). En el segundo espectáculo se incluye intencionadamente: «En 2009 el canal estaba abierto y la compañía consciente de lo que se encontraría. Entonces fuimos al tema de La Filandorra, porque nos interesaba por el tema del hilado y por el tema de la mujer. Era una buena ocasión para que ellas pudieran estar en escena y también tomar la palabra» (Entrevista a Mercedes Herrero, 13 de septiembre de 2019).

No estamos ya ante un rito de paso del colectivo de los mozos, sino que utilizamos la estética del antiguo rito para generar identidad y vinculación con el lugar de nacimiento o del nacimiento de los padres o abuelos. Las mujeres continúan participando en el espacio que les dio la tradición —preparativos, relato y memoria— y en los que ofrece la modernidad por medio del comportamiento restaurado. La prerrogativa antigua de la exclusiva participación de los varones en las mascaradas ha cambiado en la mayoría de las de la misma área cultural, especialmente en las obisparras en las que los personajes son muchos. Incluso sostenemos que muchas han sido salvadas por las mujeres<sup>17</sup>.

La frontera social que confiere que las diferencias entre hombres y mujeres deben ser consideradas como «obviamente naturales» porque son universales y

panhistóricas se están desplazando en la praxis. La abertura se produce debido a la pérdida de la confianza inquebrantable en todos los hábitos sociales hasta no hace mucho. Los individuos y grupos se revelan y las costumbres son retadas. En consecuencia, en la práctica de la cultura no se ha perdido la frontera de la diferencia hombre-mujer/masculino-femenino y los signos de esta siguen estando operativos, pero la frontera se desplaza, oscila sin que se produzca rechazo, «viscosidad» que diría Zygmunt Bauman (2002: 303-304). El folklore está sujeto a los hechos coyunturales y a las retóricas narrativas imperantes como procesos socioculturales y no es ajeno a los cambios.

En Riofrío, sin embargo, solo la interpretan varones, aunque se asume que la mujer, que siempre ha estado como narradora y guardiana de la memoria, se terminará incorporando. El debate está abierto y en el último número de la revista anual se le pregunta retóricamente desde Riofrío a Mercedes Herrero en una entrevista «¿Qué pasaría si una chica filandorra persiguiera a los chicos echándoles ceniza?» (Gago 2021: 26). En lo que atañe a las máscaras de esta área geográfica no existe una vulneración del derecho de la mujer a ejercer la ciudadanía como sucede en otros «tristes espectáculos» relacionados con *performances* tradicionales (Bullen & Egido 2003). En Riofrío no se amplían los criterios de participación de las mujeres, pero la posible participación no se ve como una transgresión de las normas por parte de ellas. Tampoco se aprecia que la participación sea una mera concesión a no iguales hecha por varones, lo cual sería una actitud punible por paternalista. En las conversaciones que mantengo con personas vinculadas a la mascarada desde el año 2016 se asume que la comunidad entera tiene derecho a su patrimonio etnológico.

Es cierto que con la atonía demográfica no hay muchas opciones para sobrevivir

17 Recientemente así se reconoció y valoró positivamente y de forma unánime en la mesa redonda antes mencionada y en la que participaron agentes muy comprometidos con las mascaradas. El caso de Sarracín, por ejemplo, es evidente.

sin cambios<sup>18</sup>. Además, al ser una comunidad en la que las celebraciones están desvinculadas de los intereses socioeconómicos relevantes, se descartan las relaciones complejas en torno al patrimonio como pilar de las narrativas hegemónicas; y, por el contrario, se propician las narrativas alternativas (Pereiro & Prado Conde 2021: 141). Estos hechos facilitan que no haya confrontación y que la exclusiva representación de los varones sea una cuestión de inercia susceptible de quebrarse en cualquier momento.

El papel de la mujer en la tradición es una línea de indagación y experimentación que la directora ha mantenido en diversos proyectos sostenidos en el tiempo con un objetivo de la antropología teatral: intervenir en el medio social tanto con el trabajo intelectual como con los espectáculos teatrales (Barba 2005: 180). Se disponen los cuerpos y los espacios para representar la vida colectiva de lo cual se extrae una estética y una política según el paradigma archiético. Este opone la mimesis teatral al principio espiritual interno de la *performance*, que se obtiene con la danza y el canto (Raciniere 2010: 57-58). Entonces lo performativo se adecúa a una vida que se estima más justa, pero que no se ve y debe ser mostrada:

Creo que las nuevas creadoras aportamos luz a años de oscuridad. Luz, fuerte y directa en cuanto a contenido reflexionado, y ligera en cuanto a contar, sin miedo y con apoyo de algunos públicos deseosos de escuchar otros discursos, otros puntos de vista diferentes sostenidos sobre un relato castrado y encorsetado a la hora de contarnos el papel del género femenino en la historia. Muchas creadoras actuales necesitamos dignificar el pasado para crear un nuevo presente.

Por ejemplo *Saber que se sabe*, es un espectáculo para agradecer a una generación de mujeres invisibles del siglo XX a las que les dijeron que no sabían y se lo creyeron. Sobre esta generación nos sostenemos gran parte de las creado-

ras del siglo XXI. Por eso con este proyecto intento poner en escena ese pasado alzándolo a la vista con orgullo positivo. Heredé invisibilidad y no huyo de esta evidencia, lo visibilizo, le pongo nombre, le doy valor, y recojo el testigo vital para cambiar esa situación. Como creadora quiero contar desde dónde vengo para saber adónde voy, qué camino de transformación personal y social persigo (Delgado Pascual 2017: 7).

Señala Richard Schechner que la quinta función del *training*, entrenamiento de los actores o *performers*, es la formación (1988: 221)<sup>19</sup>. En el caso de *La tenazada*, primero, y de *Hilando filando*, después, podemos observarla en sus dos vertientes. Como espectáculo en el marco de una cultura individualista europea, se organiza a contracorriente del teatro mayoritario; mientras que en la cultura local de larga tradición de colectivismo<sup>20</sup> como la alistanana, la *performance* de una mascarada, preteatralización colectiva, es el marco principal.

La primera vertiente se relaciona con la tercera función del *training*, la transmisión de secretos entendidos como visibilización. Pensamos que lo que se expone en las dos ocasiones, más allá de si nos centramos en el personaje del Diablo Grande o de La Filandorra, es el colectivismo como herramienta de supervivencia en una pequeña comunidad y lo que queda de ella. Lógicamente se precisa de una mirada etnológica sobre una cultura parcialmente perdida pero muy presente en el inconsciente colectivo y, por lo tanto, recuperable si se desea. En *Hilando filando* también se destaca la importancia de las mujeres en la vida campesina, el valor de su trabajo y la sabiduría atesorada e implementada con la experiencia de las sucesivas generaciones. El lino es un ejemplo de trabajo colectivo con una participación mayoritariamente femenina en el largo y duro proceso. Este no termina con el hilado, sino que continúa en los telares y en

18 Los datos del padrón municipal, correspondientes al año 2020, actualizados a la versión más reciente publicada por el INE en enero de 2021 dan una población de 635 habitantes en cuatro núcleos —Abejera, Sarracín y Cabañas de Aliste y Riofrío de Aliste— con una densidad de población de 5,69 habitantes por km<sup>2</sup>. Véase: <https://epa.com.es/padron/municipios-de-zamora/>

19 Las otras son: interpretación de un texto dramático, transmisión de un texto performativo, transmisión de secretos y autoexpresión (Schechner 1988: 221).

20 Aprovechamiento de tierras comunes, rozadas comunes, trabajos colectivos, trabajos por turnos, guardería de ganados por turno, seguros pecuarios mutuos, molinos comunes, etc. (Méndez Plaza 1902).



la confección de indumentaria y ajuares. Hoy mantienen simbólicamente algunas de las antiguas redes vecinales y su fiesta comunitaria más emblemática, la mascarada. Al respecto son elocuentes dos respuestas que la directora de la compañía ofrece reflexionando en perspectiva de los dos espectáculos:

Alkimia 130 no era precisamente una compañía de teatro documental sino que trabajaba en la investigación de lo real a partir del contacto con las personas de los lugares. El teatro documental más bien desvela un secreto, algo que está escondido, invisibilizado en la sociedad, y se desvela. [...] En aquel momento de nuestra trayectoria los festivales de calle nos venían desilusionando, echábamos de menos en ellos una mayor valoración del silencio y la escucha de los espacios. Es cierto que amábamos la calle y en especial el rito comunitario, de modo que llegar a Riofrío nos acercaba a nuestra búsqueda de manera más esencial. Siempre he llevado la investigación sobre lo real dentro, de modo que los dos proyectos de Riofrío fueron una investigación y un aprendizaje potentes (Gago 2021: 27).

Con respecto a la segunda vertiente, la participación en teatralizaciones colectivas, la comunidad de Riofrío participa con los actores profesionales en calidad de grupo biológico y social que habitualmente extiende su rito más allá de la celebración del día 1 de enero<sup>21</sup>. Alkimia 130 puede educar a los extraños con un teatro alternativo y a los propios que reflexionan sobre su rito y lo remueven pues en este juego son fieles, pero pueden ser muy flexibles y, de hecho, lo son.

Lo que tiene de privativo la *performance* es que, al margen de que sea una actividad

abierta a personas ajenas a Riofrío, es íntima y está pensada a escala local. La fábula es descifrable por cualquiera, pero solo se va a representar una sola vez en Riofrío. Esta es la razón por la cual se torna compleja, pues los espectadores en su mayoría también son participantes capacitados para impeler los resortes de la memoria y su experiencia previa. Es decir, la mascarada se emblemata, pero, a diferencia de lo que ocurre cuando estas se propagan a través de los medios de comunicación de masas y redes sociales o de su exportación fuera del lugar de celebración como sucede en los desfiles asociados al ocio urbano y al turismo<sup>22</sup>, no se reduce y simplifica.

La representación se organizó en tres partes o actos bien diferenciados. En todas se mezclan y reinterpretan las acciones y las características del personaje de La Filandorra en la mascarada con acciones de intercambio entre la mascarada y la *performance*, a veces evidentes y otras evocadas. En la las partes primera y tercera los símbolos del ritual original, la mascarada, se desarrollan de forma creativa. En la segunda, además de aprovechar el potencial del símbolo de forma imaginativa, desarrollan aspectos del pasado en el presente de forma reivindicativa. Al respecto debemos ser conscientes de que como advierte Erika Fischer-Lichte (2011: 388) en el siglo XXI estamos en un tiempo de «estetización rampante del entorno vital» pues el ocio y el entretenimiento son parte de lo cotidiano y hacen falta estrategias de choque en la representación para «reen-cantar» el mundo. En las *performances* de Alkimia 130 el objetivo se logra convirtien-

21 En 2016 la comunidad protagonizó una *performance* sobre Los Carochos en la X Bienal de restauración y Gestión del Patrimonio (ARPA) que se celebró en Valladolid (Hidalgo Blanco *et alii*, 2017). Esta actividad también fue una conducta restaurada. En 2015 se inauguró el museo Casa de Los Carochos y desde 2018 existe la Web desde la que se difunden las actividades y la historia. Véase: <http://loscarochos.es/>. La web aloja una revista de frecuencia anual que hace balance del año, recuerda a los deudos y expresa las aspiraciones futuras. Apoya continuamente iniciativas como una ópera, un corto, un documental o exposiciones. La última se ha visto en 2021 en Museo Etnográfico de Castilla y León con el título de «Máscaras en acción. Los Carochos, 50 años» y ha estado acompañada de un nutrido calendario de actividades relacionadas con la mascarada.

22 En el año 2013 Los Carochos participaron en cuatro concentraciones y desfiles en Bragança, Lisboa, Alija del Infantado y Zamora; en 2014 en Tolmezzo; en 2015 en León, Zamora y Bragança; y en 2017 en Zamora (Panero García 2020: 38). Aun reconociendo algunas de las ventajas que tienen estos desfiles como la representatividad momentánea que adquieren pequeñas comunidades o el contacto con otros grupos interesados en la cultura de la máscara, existe entre las personas consultadas en Riofrío cierto hastío con respecto a estas iniciativas por la simplificación y homogeneización de las mascaradas. Sobre las paradojas, «aporías», que provocan los procesos de mercantilización y de espectacularización a modo de sociedad rural imaginada previa al capitalismo en el que ahora están las mascaradas es muy útil y sugerente el ensayo de la profesora Paula Godinho (2010: *passim*).

do el rito en teatro, pero también la teatralización del rito en una nueva ritualidad comunitaria.

En este siglo ni el pasado ni el futuro son objetos de fe para la esperanza como lo fueron en otras épocas no lejanas. Sin embargo, como dice Marc Augé (2004: 94 y ss.), aunque no vivimos a diario pensando en el destino de la humanidad o de nuestras sociedades, sí jalonamos nuestra vida con acontecimientos a los que, a pesar de las continuidades y rupturas, deseamos darles sentido. En esa ritualidad no hay necesariamente un sentido trascendente o metafísico, pero sí la conciencia compartida y recíproca de un vínculo con el otro, un «sentido».

Veamos que recursos teatrales se emplearon en *Hilando filando*, realización escénica fugaz y efímera, entendiendo la teatralidad como conjunto de signos: textos articulados, cuerpos en movimiento, voces, espacios, imágenes, objetos, sonidos, músicas y, en general, cualquier forma de comunicar. Explicaremos el tono y el sentido de algunos recursos para exponer el desarrollo de la acción y su vínculo con los fundamentos de la mascarada, los orígenes de la *performance*, mediante tablas de cada parte. Previamente, intentaremos explicar los nodos teóricos y escénicos que conforman cada parte: las presencias de la comunidad y de los actores, la atmósfera que crean entre la liminalidad y la *communitas* estos sujetos (Turner, 1988), la corporalidad, algunos objetos materiales importantes, la música, la danza, las vivencias y el significado.

#### 4.1. PRIMERA PARTE: DE BUFONES A GITANAS

Esta parte [Tabla 2] se inicia exhibiendo la ambigüedad futura, la que tiene La Gitana y que está mucho más marcada cuando esta se transforma misteriosamente en La Filandorra. Aparecen en escena los once bufones —siete actores y cuatro actrices— con traje de chaqueta y pantalón negros, camisa y corbata coloridas, unos con zapatos de tacón y otros en plano. El aspecto es estrafalario y se acentúa con el maquillaje. Además, en las transiciones marcadas por el cambio de disfraces interviene la directora vestida de bufón y sin el collar, pista

para saber que ella no será ni una de las gitanas ni una de las filandorras. Esta será su indumentaria en las tres partes de la *performance*.

Cada uno de los once bufones lleva un paraguas de un tono vibrante para desarrollar coreografías, pero el elemento llamativo y que todos los presentes conocen e identifican con La Gitana-La Filandorra es el enorme collar de buyacas tintado en color plata. El collar nos avisa de que estamos ante un enmascaramiento que es temporal. Sabemos que el personaje está travestido, que no nos desvela su verdadera naturaleza. El disfraz cumple su función, pero existe en este caso la complicidad del público que en el ejercicio de asociación-disociación espera varias transformaciones: sexual, el traje es masculino, por lo que los bufones deben adoptar el de gitanas que es femenino y después el indefinido de filandorra; socio-económico, pues los bufones trajeados representan un estatus regulado y privilegiado que no corresponde a los gitanos de vida errante ni al ser libre y juguetón que será la filandorra.

Los presentes son espectadores emancipados (Raciniere 2010: 23), es decir, no pasivos que pueden iniciar un camino para interpretar los signos en función de sus experiencias previas con la mascarada, lo que sepan de ella, lo que intuyen y lo que imaginan. La coparticipación entre los que están en escena y los que miran produce una retroalimentación solo posible si lo que se escenifica son secuencias que evocan el propio conocimiento (Stambaugh & Toriz Proenza 2015: 30). Algunas ideas son muy específicas, por ejemplo, saber quién utiliza el collar de buyacas; mientras que otras tienen un carácter general, por ejemplo, la asociación de gitana y venta ambulante. Sin embargo, ambas son empleadas con una dimensión poética inherente a la teatralización y, por lo tanto, aptas para el disfrute estético y conmocionar intelectualmente.

La actuación de los once bufones se interrumpe con un momento solemne, la lectura de un pregón en romance por un hombre de respeto [Tabla 4]. Esta dignidad se la da el tono solemne poético-narrativo

y que viste la capa capa de chiva o de capillo, también llamada capa parda y denominada de forma reduccionista capa alistana, que es la prenda de más empaque utilizada por los varones en momentos importantes para la comunidad: ceremonias asociadas a ritos de paso —nacimiento, mocedad, matrimonio y muerte—, reuniones del concejo, reuniones de cofradías, procesiones y algunas misas de especial relevancia (Cotera 1999: 416-421). El pregonero encarna a la comunidad de Riofrío y tiene algunas de las atribuciones de la misma en la mascarada, preguntar por las intenciones de los ciegos o filandorros y permitirles quedarse en el lugar.

El poema, pregona la mascarada como comportamiento restaurado, pues hasta ese momento en la *performance* se intuyen los personajes, pero todavía no se han hecho presentes, y también pregona la obisparra que se va a celebrar dos días después. El romance incorpora la esencia de la mascarada a través de la descripción idílica del lugar, de la mención todos los símbolos que la conforman —tenazas, cernadas, lino, carro, cencerros, pica, etc.—, de la mención de los personajes y sus acciones, del recuerdo de algunos varones que ejecutaron el papel de Diablo Grande con eficiencia y, en todo momento, señalando un imperativo no humano que obliga a cumplir la tradición celebrando la mascarada. El recurso más llamativo en el pregón es la personificación de la Naturaleza que marca la obligatoriedad ritual en un momento dado, Año Nuevo, en una comunidad concreta: «Mientras Riofrío exista/ este rito será eterno».

Después del romance, anticlímax de lo bufonesco y narración que delimita los contornos de la mascarada, se vuelve al desorden, a la ambigüedad. Los bufones todavía con los trajes negros hacen coreografías, interactúan con el público como hace La Gitana en la mascarada: ofrecen mercadería y los paraguas simulan ser las cestas de las gitanas. Estas actuaciones revelan también su naturaleza oculta por la risa y el movimiento. Hacia el final de esta primera parte el bufón sin collar deja un burro vacío y otro con disfraces de gitanas en medio de la escena. Los once

bufones se desprenden de sus paraguas, de sus corbatas de sus trajes negros y sus camisas, pero conservan los collares, elementos que revelan la verdad oculta por los disfraces. Es un acto sobreteatral, pues el cambio de atuendo se hace delante del público. A continuación, se van vistiendo poco a poco de gitanas según la convención estereotipada que se dramatiza en una animada música y coreografía.

Las «Interrogaciones» antes citadas refrendan la ambigüedad que nos han ido mostrando el disfraz y el primer texto bufonesco [Tabla 3] y con la figura de pensamiento de la parresia, decir con audacia y franqueza cosas aparentemente ofensivas, la valoran como buena y deseable. Este texto es el contrapunto cómico al otro que utilizan los once bufones antes del pregón, que, aunque se recita histriónicamente, describe con exactitud la transformación de La Gitana en La Filandorra, las acciones del personaje en los dos estados, sus atributos y características. Se puede decir que el primero, que no se utilizó de forma completa, es un texto poético y mimético con respecto al personaje de la mascarada, pero es recitado en tono cómico.



FIG. 16. DE BUFONES A GITANAS. FOTOS DE ALKIMIA 130



FIG. 17-18. DE BUFONES A GITANAS. FOTOS DE ALKIMIA 130

#### 4.2. SEGUNDA PARTE: EL LINO Y LAS FILANDERAS

Comienza esta parte [Tabla 5] con los bufones ya transformados en gitanas a ambos lados del espacio central, hecho que nos indica que la centralidad no la van tener ellas. El centro simbólico de la fábula en esta parte lo tendrán dos mujeres ancianas de Riofrío: Tomasa gran conocedora del proceso de transformación del lino en hilo y Rafaela, amiga de la primera que complementa en la escena la narración de Tomasa. Si bien las mujeres no han estado nunca en la mascarada como personajes, ellas han participado como comunidad, en algunos preparativos y como guardianas de la memoria local en la que la obisparra ha sido y es un rito importante. Este hecho ya se consideró en *La tenazada*. Las ancianas son auxiliadas en el escenario por una de las gitanas que a su vez es auxiliada por otra que va entregando el utillaje necesario que solicita Tomasa para la elaboración del lino: mayadera, espadilla y restrillo. Tomasa va relatando los trabajos para obtener la hilatura del lino y Rafaela aparece con el huso e hila a su lado. Mientras la primera golpea monótonamente con la

espadilla la fibra, Mercedes Herrero recita con la cadencia lenta y monótona de una letanía el siguiente texto sobre los *hilandares* nocturnos. Este evoca ese tiempo sagrado y circular de antaño, el camino del eterno retorno en el que los astros y las cosechas marcaban la vida campesina y los trabajos se repetían sin cesar:

Mujeres de Aliste  
 años filando,  
 años filando,  
 junto a la lumbre  
 hilando filando  
 en la noche oscura  
 hilaron ayer  
 en la mejor noche,  
 es la mejor noche  
 con la luna llena.  
 Mujeres de Aliste  
 hilando filando,  
 hilando filando  
 las noches de luna  
 son las mejores.

Esta evocación con un poema breve es una omisión, principio básico de la antropología teatral (Barba 1988: 24), porque no se dispensa toda la vitalidad o expresividad que serían necesarias para explicar los hilandares. En la aldea los quehaceres aprietan y el trabajo era duro, pero la vecindad, la solidaridad y la diversión eran parte de las faenas diarias. Esta parte lúdica y positiva del trabajo es transversal a toda la *performance* sobre una comunidad que debía representar ritualmente la solidaridad vecinal, espejo de la cooperación imprescindible para la supervivencia. La manifestación más epidérmica de esa ritualidad solidaria era la mascarada. El recurso teatral es narrar intensamente en poco tiempo expresando mucho.

En esta segunda parte la coreografía, entendida como movimiento de los cuerpos en general, tiene importancia pues no delimita fronteras, como sí hace en las otras dos partes. Lo hablado, el canto, el mimo y la danza son recursos se integran con la acción de las ancianas como meollo de la fábula. Es central aquí la explicación del trabajo del hilado y los recursos dramáticos estilizan la vida cotidiana, un trabajo muy concreto como es obtener lino, que en cambio no se idealiza. La danza,

I. RECURSOS DRAMÁTICOS EN <i>HILANDO FILANDO</i> : DE BUFONES A GITANAS	ACCIONES Y CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES EN LA MASCARADA LOS CAROCHOS	
ACTORES	ACCIONES	
<p>Once bufones (4 mujeres y 7 varones) hombres y mujeres con sexualidad ambigua y vestidos de forma pseudoelegante (traje de americana y pantalón, camisa colorida, corbata y llamativo collar de buyacas) portan paraguas de distintos colores. Dos músicos.</p>	<p>1<sup>a</sup> Coreografía con los paraguas (platea*).</p> <p>2<sup>a</sup> Los once hablan a la vez con el público (desde la platea).</p> <p>3<sup>a</sup> «Texto poético bufonesco» (interpreta de forma libre las acciones y esencia de un personaje ambiguo la Gitana-Filandorra). Los once personajes ambiguos lo recitan alternativamente (desde la platea y desde el escenario).</p> <p>Melodía de música balcánica.</p>	<p>La Gitana aparece en la mascarada con un enorme collar de buyacas (frutos del roble). Cuando se transforma en la Filandorra uno de sus atributos es este collar y por el que se le distingue (junto con el recipiente con la cernada) del Gitano que se ha transformado en El Filandorro.</p>
<p>Los 11 bufones y Mercedes Herrero, la directora que interpreta a un personaje «mediador». Aparece un hombre que viste capa alistana (el periodista y poeta Luis Miguel de Dios).</p>	<p>1<sup>a</sup> El hombre desde la platea dialoga con los bufones que están en el escenario. Les pregunta por sus intenciones y les pide la documentación.</p> <p>2<sup>a</sup> El hombre lee un «Pregón a Los Carochos» en romance desde la platea. El poema condensa el rito y la vivencia comunitaria del mismo.</p> <p>3<sup>a</sup> El hombre da licencia a los bufones que aparecen en el otro extremo de la platea para estar en Riofrío, se despoja de la capa y se va.</p> <p>El espacio sonoro durante su presencia no tiene acción. Los músicos están presentes en silencio.</p>	<p>Un vecino vestido de autoridad retiene el carro y el burro en el que va la familia de los gitanos o filandorros. El Molacillo que guía el carro intenta escabullirse sin éxito, y el Gitano aparece para ayudarlos. El vecino los interroga en una conversación disparatada en la que les pide la documentación. Finalmente les da licencia para estar en el pueblo.</p>
<p>Los once bufones y los dos músicos y personaje «mediador» que auxilia a los demás actores con el atrezo.</p>	<p>1<sup>a</sup> Coreografía con los paraguas.</p> <p>2<sup>a</sup> Interactúan con el público ofreciendo mercancías. Los paraguas hacen de “cestas”.</p> <p>3<sup>a</sup> «Interrogaciones» que refrendan la ambigüedad de la Gitana-Filandorra desde el centro de la platea.</p> <p>4<sup>a</sup> Coreografía con mimo (paraguas cerrados).</p> <p>5<sup>a</sup> La directora deja en la escena, un burro con ropas de gitanas y uno vacío.</p> <p>6<sup>a</sup> Los once bufones dejan primero sus paraguas en el burro vacío y se desvisten dejando el resto de las prendas, excepto los collares.</p> <p>7<sup>a</sup> Los once bufones se visten de gitanas en la platea en una animada coreografía. Cuando terminan se colocan en ambos lados del escenario.</p> <p>Melodía de música balcánica.</p>	<p>Tras el bautizo del niño de La Madama en la plaza del «Sagrao»: El Molacillo intenta vender lotería, calendarios..., cualquier cosa; y El Gitano el burro, la collera, la albarda; y La Filandorra vender fruslerías, agujas, hilos...</p> <p>La Filandorra aparece en la mascarada vestida de gitana con una falda larga de volantes, chambra colorida o camisa, pañuelo merino en la cabeza, chal de lana de un color llamativo, y enjoyada destacando el collar de buyacas.</p>
<p>*Debido a que la <i>performance</i> programada como teatro de calle tuvo que desarrollarse en un espacio cerrado, un salón de baile convertido en teatro, llamamos platea, aunque sea inexacto, al espacio central próximo al escenario del salón que ocuparían unas hipotéticas butacas.</p>		

TAB. 2. ELABORACIÓN DE LA AUTORA.

TEXTO POÉTICO BUFONESCO EN VERSOS DE ARTE MENOR		
<p>Filan de día, Dorra de noche, Dorra de día, Filan de noche.</p> <p>Gita de día, Na de noche, de Na, de Na, de Na, de noche.</p> <p>La Gita, la Na, la Filan, la Dorra, las cuatro, a las dos del día a la noche.</p> <p>En carro la Gita, hilando la Na, hilando lino, no lana, viene la GitaNa.</p> <p>La rueda, la rueca, la rueca, la rueda del carro a tu puerta llama la GitaNa.</p> <p>La rueca, la rueda gira la Gita, vende la Na, vende agujas, vende hilo, dedales, hilando, filando, rodando, rodando la rueca, la rueda.</p> <p>Gira la Gita, vende la Na, que no vende lana, que vende linó, y agujas, botones, vende la Gita, vende la Na que no vende lana, que no vende ná, que vende, que vende lo que tú quieres comprar.</p> <p>Del carro a tu puerta, a tu corro el carro se llega a parar. Y te ofrece la Gita y la Na todo por ná, por lo que tú quieras dar.</p>	<p>La Gita, la Na de día se cuele en tu puerta, La Gita y la Na, ya no salen ya.</p> <p>Filan de día, filando va, Dorra corriendo de la puerta está.</p> <p>La Filan, la Dorra, la Gita, la Na, papel su vestido, corriendo, saltando la Filan, la Dorra, las dos que son una, a tus pies están.</p> <p>La Filan, papel, la Dorra, papel, salta y papel, corre y papel, rueda y papel, baila y papel, la rueca, la piel.</p> <p>Se queda desnuda, la Gita, la Na, la piel de papel.</p> <p>La Filan, la Dorra, los pelos de punta, eriza suave las púas que acarician su piel.</p> <p>La Gita, la Na, se quita la falda, se queda el collar, de perlas de roble, del tiempo de atrás.</p> <p>Se quita el pañuelo, se peina de fiesta la Gita, la Na, la Filan la Dorra, menea la melena, las perlas de roble, del tiempo fugaz.</p> <p>La Filan, la Dorra la cesta en el brazo, cernada de lumbre reparte saltando, la Filan, la Dorra, cernada a tus pies, ¡corriendo, mujer!</p>	<p>Cernada de invierno, abona tu vientre, la Filan, la Dorra, conjura a la tierra que seas fecunda, ¡saltando, mujer!</p> <p>La Filan, la Dorra, que es hombre, que es madre, cernada siembra en la calle, bailando la cesta, rodando la rueca, si fuera GitaNa.</p> <p>La Filan, la Dorra en círculo gira, en círculo rueda, en círculo espanta, demonios de corcho. Protege la vida, pariendo cernada.</p> <p>La Filan, la Dorra, la mujer, la madre, la Gita, la Na, el hombre bufón, ovillo gigante, tela de papel.</p> <p>La Gita, la Na, la magia, el hechizo, la oruga de seda, revistas y prensa, de un tiempo pasado, escama de bruja, de hoguera y cernada.</p> <p>La Filan, la Dorra, la Gita, la Na, las cuatro son dos, las cuatro son una.</p> <p>La Filan, la Dorra la Gita, la Na, el hombre soñando, mujer quiere ser. La Filan, la Dorra, la Gita, la Na.</p>

**TAB. 3.** CREADO POR MERCEDES HERRERO. EN LA PERFORMANCE SE REDUJO DE FORMA CONSIDERABLE. LOS ACTORES LO RECITARON DE FORMA RÁPIDA Y EN UNOS CASOS REPARTEN LAS ESTROFAS Y EN OTROS NO. POR EJEMPLO, LA PRIMERA ESTROFA LA DICEN DOS ACTORES ALTERNADO LOS VERSOS, LA 16 Y LA 17 UNO SOLO.

«PREGÓN A LOS CAROCHOS»		
<p>Cómo bien sabéis aquí es costumbre y tradición al comenzar un pregón tener que empezarlo así [el pregonero saca un cuerno y lo toca].</p> <p>*****</p> <p>Ya se estremece la sierra con la presencia de enero. Ya baja el río soñando entre fulgores de hielo. Ya el roble, desnudo, lanza suspiros de ansia a los cielos. Entre las pizarras cantan borbotones de deseo. El musgo abraza la piedra con la esperanza de un beso. La luna busca en el aire huellas de vida y misterio sembrando de plata el monte desde el filo de sus cuernos y hasta parece que el lobo aúlla en los ventisqueros para saludar, solemne, la entrada del Año Nuevo. ¿Qué pasa?, ¿qué está pasando en Riofrío, ese pueblo que vive sus tradiciones con fuerza de mandamiento? ¿Qué se esconde en La Mayada?, ¿qué enigma en Los Cabeceros?, ¿por qué en la Forcada Grande se oye sonreír al viento?, ¿qué nace en La Fontanina?, ¿qué nace, que está naciendo que en La Veiga las estrellas lloran perlas de contento?</p>	<p>La respuesta está grabada en la noche de los tiempos. Es que llegan Los Carochos como quien vuelve de un sueño. Sueño de piel y tenazas, de cernadas y cencerros, de lino, carros y corchas, de picaresca y de versos, de máscaras y carreras, de humo, zurrón y obsequios... ya brinca el diablo pequeño, ya El Molacillo les reta con su pica a duro duelo; La Filandorra hace el cambio del mimetismo perfecto, muerte que engendra la vida, fecundidad, luz, deseo; los gitanos cierran tratos con su peculiar acento; el del lino mea, insulta sin el mínimo respeto y los guapos se pasean por las viviendas pidiendo el aguinaldo bendito que reclama el año nuevo. Riofrío se transforma en un escenario abierto, abiertas puertas y casas, los corazones inmensos abiertos para abrazar el rito de sus ancestros. Rito de magia que brota del alma de todo un pueblo, raza recia de pastores, de artesanos, de guerreros, unidos siempre a su tierra con espíritu labriego curtidos en el dolor, el trabajo y el esfuerzo.</p>	<p>Gente que vive esta fiesta como dioses de un secreto con la mirada interior puesta en los padres y abuelos, en esos antepasados que esto mismo aquí sintieron. Flor de nostalgia y memoria, inundación de recuerdos, gestas de Francisco Pérez, diablo grande de los buenos, hazañas de Francisquín, en resistencia el primero, Francisco, Daniel, Abilio, enormes diablos pequeños, la destreza de Ricardo que consigue con su mérito que los dos diablos parezcan salidos del mismo infierno. Tanta y tanta la nostalgia, tanto y tanto el sentimiento, tanto fervor en la sangre con Los Carochos tan dentro que por el río y la sierra se escucha entonar al viento un mensaje que los astros llevan ya grabado a fuego: «Mientras Riofrío exista este rito será eterno».</p>

TAB. 4. ROMANCE ESCRITO Y RECITADO POR LUIS MIGUEL DE DIOS.

el canto y el recitado dirigen la mirada de los espectadores hacia la narración de Tomasa y la refrendan. Las gitanas que también son hilanderas bailan para todos, pero especialmente para las ancianas. La estilización la produce la danza, no la representación del trabajo de las mujeres que, si bien es eso, se plantea de forma realista. Tomasa utiliza guantes de trabajo para evitar lacerarse las manos mayando, espadando y rastrillando, labores que requieren fuerza y muchas horas.

La primera danza es rápida y es ejecutada por todas mientras un grupo de mujeres del pueblo ataviadas con indumentaria tradicional entonan con melodía de charro la «Canción 1» [Tabla 6]. La segunda danza

es lenta como la «Canción 2» [Tabla 6] con una melodía más pausada y es ejecutada por dos gitanas bailarinas. En la primera, las gitanas reconocen y reafirman a las ancianas y por extensión a las vecinas remarcando el colectivismo de nuevo. En la segunda, además, les ofrecen un don fruto de su trabajo, sus chales, acreditándolas como conocedoras de un saber solo visible para las que son como ellas. Hay una tercera danza también colectiva con percusión y sin canto. Este es sustituido por los golpes secos de los *batacchio*<sup>23</sup> que recuerdan y se asimilan a los golpes secos de la mayadera y la espadilla sobre las fibras de lino. La metáfora enfatiza y organiza rasgos de las relaciones sociales (Turner 1974: 30). La idea es

23 El *batacchio* es un garrote compuesto por dos listones de madera utilizados en la *commedia dell'arte* con la que los *zanni*, graciosos, simulan golpizas. El *bataccio* produce un sonido de golpe seco.

que todas las gitanas son hilanderas, como lo eran todas las mujeres de Aliste desde que tenían provecho en la niñez hasta que dejaban de tenerlo por la vejez.

Las tres partes de *Hilando filando* están en un plano simbólico que pasa de un ritual festivo, entendido este como drama social, a una *performance* sobre este ritual festivo en un tiempo de ocio. Si bien, como hemos apuntado antes, es en esta parte intermedia es donde tiene el clímax reivindicativo de un pasado proyectado en el presente. En la mutación de ritual (pre-teatralización necesariamente performativa) a *performance* (teatro de calle) se representa el drama social que surge cuando hay un problema o conflicto que se hace visible y se resuelve en cuatro fases: quiebra, crisis, acción de desagravio y reintegración (Turner 1974: 38-42). Estas fases se desarrollan en la parte central de forma armónica reinterpretando el sistema de género presente en la estructura social tradicional. Desde el drama social dejan fuera de sí el juego de roles acostumbrado en la vida social del grupo. Con la ruptura toma conciencia de su propio comportamiento a la luz de sus valores, que se cuestionan muchas veces, es decir, los dramas estimulan procesos reflexivos en los que el grupo puede explorar e iniciar caminos antes impensables, pero deseables en el presente y futuro (Turner 1982: 91).

La quiebra se produce en las aldeas con la emigración y el desarrollismo industrial que descapitaliza demográficamente el campo y después culturalmente. La mascarada como tantas actividades y saberes se pierde. La sociedad no es la misma, pues las relaciones regulares han cambiado y lo siguen haciendo en un proceso complejo: el colectivo de los mozos desaparece, los jóvenes no viven en el pueblo y tampoco muchos adultos que están en la diáspora, las mujeres han ampliado los criterios de representación y participación social, etc.

Durante el periodo de crisis el grupo se adapta a las reglas sociales del nuevo escenario social y se recuperan Los Carochos como fiesta emblemática de la comunidad. Las formas de vida aprendidas e interiorizadas por esta siguen influyendo a pesar de no residir en Riofrío. Es necesario hacer ajustes para poder celebrarla con el ideal de

la antigua, pues no se puede continuar en el lugar exacto en que se dejó porque la vigorosa vida urbana se impone a las formas de vida pretéritas.

Durante la posterior fase de desagravio se establecen mecanismos para salvar la quiebra y la crisis legitimando la «tradición» de la mascarada como ritual público que representa e identifica al grupo. Tradición la entendemos como conducta restaurada que vincula las formas de presentar al «yo» con las formas de presentar al «otro» (Schechner 2011: 38). Esta fase no desembaraza del todo de las negociaciones e innovaciones de la anterior en la que todavía perduran relaciones sociales de un mundo rural compacto y relativamente estable, aunque nunca ha sido homogéneo. La mascarada enmienda, aunque sea de forma estetizada y temporalmente, la profunda fractura que trajo la pérdida de la solidaridad vecinal.

La reintegración supone, una vez afianzada la mascarada en un grupo desruralizado en el que lo agropecuario se industrializa, explorar otras vías para recuperan el ideal comunitario del pasado repensando la estructura social. La *performance*, por ejemplo, ofrece el marco para crear valores y definir qué es masculino y qué es femenino, qué representan los modelos de hombres y de mujeres que han construido la historia de Aliste y del campo en general. Sutilmente se pueden cuestionar los mecanismos del poder integrando a la mujer en la escena que narra, hila, canta y danza. La *performance* basada en el ritual ofrece más amplitud, un efecto teatral para contemplarse, pero no en una fotografía fija pues los mantenedores de la mascarada siempre pueden cambiar reglas y normas en un proceso social e histórico cambiante.



FIG. 19. TOMASA MAYANDO LAS FIBRAS. FOTO DE ALKIMIA 130.





**FIG. 20.** LAS GITANAS LE OFRECEN LOS CHALES A RAFAELA Y A TOMASA. FOTO DE ALKIMIA 130.



**FIG. 21.** CANCIÓN DEL LINO. FOTO DE ALKIMIA 130.

II. RECURSOS DRAMÁTICOS EN <i>HILANDO FILANDO</i> : EL LINO Y LAS HILANDERAS		ACCIONES Y CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES EN LA MASCARADA LOS CAROCHOS
ACTORES	ACCIONES	
Llega al escenario una mujer anciana de Riofrío llamada Tomasa y después otra llamada Rafaela. Los dos músicos y la voz de Mercedes Herrero.	<p>1<sup>a</sup> Tomasa sube al escenario, después lo hace un bufón transformado en gitana que le va entregando los utensilios para la conversión del lino en hilo (mayadera, espadilla y rastrillo). Tomasa explica el proceso para obtener hilo de esta fibra vegetal.</p> <p>2<sup>a</sup> Se incorpora Rafaela con un huso y una madeja dispuesta para ser hilada.</p> <p>3<sup>a</sup> Mercedes Herrero recita un texto poético sobre los hilanderes nocturnos.</p> <p>Música de saxofón.</p>	<p>El lino es un elemento esencial en la mascarada. Lo lleva La Gitana antes de transformarse en La Filandorra. Cuando va en el carro con un aspa (naspá o enaspá), que es una devanadera para hacer madejas de lino, porta una rueca y un huso y un cerro (vellón). Además, otro personaje que representa a un pobre local, se llama El del Lino. Este arrastra un cerrón de lino que es el atributo que por metonimia se define.</p>
Un coro de mujeres vestidas a la manera tradicional de Aliste acompañadas por músico (pandero) se incorporan al escenario donde están Tomasa y Rafaela.	<p>1<sup>a</sup> Las mujeres entonan una canción sobre el lino (Canción 1<sup>a</sup>). Una de ellas acompaña con la pandereta y Carlos Herrero con el pandero.</p> <p>2<sup>a</sup> Mientras tanto Tomasa y Rafaela continúan trabajando con la fibra del lino y el hilo respectivamente.</p> <p>3<sup>a</sup> Las gitanas bailan en la platea y al final se despiden del coro y las ancianas con un «¡Adiós vecinas! ¡Adiós vecinas!» El músico se despide con el pandero.</p>	
Las dos ancianas, dos los músicos y las gitanas.	<p>1<sup>a</sup> Las ancianas continúan explicando el hilado en el escenario.</p> <p>2<sup>a</sup> Carlos Herrero canta una canción sobre el lino (Canción 2<sup>a</sup>) acompañado por César Tejero. Mientras dos gitanas ofrecen una danza lenta y finalmente sus chales a las ancianas.</p> <p>3<sup>a</sup> Todas las gitanas terminan postradas delante de las ancianas y cada una toma un bataccio o batachio y las gitanas ejecutan una danza con percusión.</p> <p>4<sup>a</sup> Primero Rafaela y después Tomasa abandonan el escenario y continúa la danza con percusión de las gitanas. Finalmente, las gitanas salen de la escena.</p>	

**TAB. 5.** ROMANCE ESCRITO Y RECITADO POR LUIS MIGUEL DE DIOS.

## CANCIONES TRADICIONALES ADAPTADAS PARA *HILANDO FILANDO*

### CANCIÓN 1\*

El lunes para sembrar,  
el martes para arrancar.

Estrillo  
Cuándo será vecina,  
cuándo será,  
cuándo será vecina  
día de hilar,  
día de hilar vecina,  
día de hilar.

El miércoles para atar,  
el jueves para secar.

Estrillo.

El viernes pa refundir,  
el sábado pa cocer.

Estrillo.

Y el domingo pa elaborar,  
y por la tarde a bailar.

Estrillo.

### CANCIÓN 2

Cuece el lino como el trigo,  
en manojos se recoge,  
se ata en haces pequeñitos,  
y se apila en los montones, ole ya.

Dentro del río se cuece,  
se pone color cernada,  
así queda bien curtido,  
las mujeres ya lo espadan, morena

Para separar la estopa  
se carda con mucho tiento,  
después el huso y la rueca  
dan al lino movimiento, ole ya.

Lo cocemos con cernada  
y lo dejamos secar,  
ya tenemos lino hecho  
listo para trabajar, morena.

Santas y muy buenas noches\*\*  
mocitas de este hilar,  
ya podéis soltar la rueca  
para salir a bailar, morena.

Para salir a bailar, morena,  
cuece el trigo, ay morena,  
ya podéis salir a bailar,  
ya podéis soltar la rueca, ay morena.  
Ay morena, a salir a bailar,  
ya podéis soltar la rueca, morena.

Santas y muy buenas noches  
mocitas de este hilar,  
ya podéis soltar la rueca  
para salir a bailar,  
para salir a bailar,  
para salir a bailar.

\* Melodía de charro. Es una adaptación de la canción «Los días de la semana»: el texto original decía «cuando será marido día de hilar...», cambiando «marido» por «vecina».

\*\*Estrofa de «Las hilanderas», en Temas profanos (2003). Interpretada por La Musgña y Joaquín Díaz. Carlos Herrero adapta el texto con la información que les dio Tomasa sobre el proceso del hilado. El género más cercano a la canción podría ser una especie de romance, por narrar un proceso de un hecho.

**TAB. 6.** LA PRIMERA ES UNA CANCIÓN DE TRABAJO INTERPRETADA POR MUJERES DE RIOFRÍO Y CARLOS HERRERO QUE TOCA EL PANDERO. ACOMPAÑAN A LAS ANCIANAS EN SU TRABAJO DE ELABORAR FIBRA DE LINO E HILARLO. LA SEGUNDA LA INTERPRETA CARLOS HERRERO ACOMPAÑADO POR CÉSAR TEJERO DURANTE LA OFRENDA DE LOS CHALES A LAS ANCIANAS QUE SIGUEN TRABAJANDO. ARREGLOS Y ADAPTACIÓN DE CARLOS HERRERO.

### 4.3. TERCERA PARTE: DE GITANAS A FILANDORRAS

Esta parte [Tabla 7] se centra en la transformación de las gitanas en filandorras y, al igual que sucede en la mascarada, este hecho es misterioso. Nacen de una masa de tela y papel gigante que está en el escenario y desde este ruedan a la platea donde se van «despertando» como filandorras. Mercedes Herrero se inspiró en un espec-

táculo del pintor, titiritero y director teatral barcelonés Joan Francesc Baixas Arias en el que el papel tenía mucho protagonismo (Entrevista, 13 de septiembre de 2019).

Los once bufones se siguen identificando por sus collares que los siguen enmascarando solo provisionalmente y, como en Los Carochos donde las filandorras no hablan, en la *performance* la palabra es la mayor parte del tiempo escasa y anecdóti-

ca. Este es un cambio notable con respecto a la primera transformación, de bufones a gitanas, en la que el diálogo era fluido y pródigo o en la segunda en la que había narración y canto. Las filandorras solo articulan tímidos saludos, escuetas consultas sobre la identidad de las pequeñas filandorras (niños y niñas del pueblo vestidos con trajes de tiras papel) y filandorras-gitanas (niños y niñas vestidos mitad gitanas y mitad filandorras) y sonidos ininteligibles. El disfraz no va acompañado de un cambio de registro y de estilo con respecto al comportamiento en la mascarada. La participación de los pequeños es una prolongación de la estancia de la compañía, pues los niños habían participado en los talleres confeccionando los títeres-filandorras con los que interactúan.

La danza lenta y los saltitos divertidos ya no estilizan la vida cotidiana, sino la aparición «misteriosa» de los personajes de la mascarada repletos de veladuras en las calles del pueblo cada 1 de enero. La Filandorra los representa a todos. Los títeres expresan sin máscara lo que otros no osan decir y guardan secretos y enigmas. También se representa el carácter burlesco, divertido y travieso de La Filandorra, y las que están en la escena alternan el convertirse en masa de papel con saltar, girar y rodar. El final de la *performance* es un baile *agarrao* como el del *Sagrao*, primero entre las filandorras adultas con las filandorras niños y después todos con todos.



FIG. 22. LOS NIÑOS TAMBIÉN TUVIERON SU PAPEL EN LA PERFORMANCE. FOTO DE ALKIMIA 130.

En Los Carochos los dos filandorros al correr emiten un sonido característico con sus trajes de papel que el etnomusicólogo Alberto Jambrina Leal denomina «hechos sonoros contextuales»:

Si estuviéramos en Riofrío de Aliste en la fiesta del día grande (el 1 de enero), deberíamos de realizar una escucha participante: existen hechos sonoros concretos (el tambor, las castañuelas, la caracola, el cuerno de vaca) y hechos sonoros contextuales (el bullicio, las cencerros, el carro de los filandorros, los gritos del diablo chiquito, y aún de la propia gente increpando a los personajes, etc.). En parte de la fiesta existe un «Nomadismo de los sonidos», el cortejo viene de lejos y se va<sup>24</sup>.

En la *performance* este sonido que se amplifica con los once bufones-gitanas-filandorras, los niños y los títeres que también tiras de papel que unos y otros mueven. La energía sonora no es artificial pues la producen los *performers* activando temporalmente la memoria que establece un paralelismo con la mascarada. En este caso, es peculiar y con respecto a las filandorras de mascaradas vecinas exclusivo de Riofrío. La música ambiental y atmosférica del acordeón y el saxofón del «nacimiento» de las filandorras cesa y deja el protagonismo al papel que suena con el movimiento.

La directora incorpora un recurso ya utilizado en *La tenazada* que hace partícipe a la comunidad íntegramente. Hacia el final, una mujer lee los nombres de todos los jóvenes que han encarnado a La Filandorra desde el año de la recuperación en 1972 hasta el momento de la dramatización en 2009. Este hecho tiene un recorrido cruzado pues en una comunidad tan pequeña todos tienen un familiar o amigo en esa lista. Además, la lectura concluye incorporando a «todas las manos que han cosido estos trajes» y, si bien es una tarea no exclusiva de las mujeres, estas han sido las principales costureras de los trajes de papel. La recreación del rito en un contexto lúdico-festivo, recordamos que apenas quedan dos días para la mascarada y muchos emigrados están en el pueblo de va-

24 Extraído de in texto explicativo de la exposición temporal «Máscaras en acción. Los Carochos: 50 años», Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora, 3 de marzo-29 de mayo de 2022.

caciones, permite incorporar símbolos de forma alegórica.

El hecho de que una mujer vuelva a estar en el centro para reconocer a sus vecinos varones como representantes de la solidaridad vecinal es un símbolo. Que la mujer lo haga ataviada con una capa alistanana, la prenda más representativa de los varones de la comarca, también es una divisa de la tesis de la directora que cuando concluye *Hilando filando* y se despidе pronuncia estas palabras: «homenaje que parecía subterráneo a las mujeres de Aliste, pero que es muy claro. En representación Tomasa y Rafaela»<sup>25</sup>. El uso de la capa por una mujer que en Aliste, que tenía y tiene otros sobretodos de factura tradicional, es una trasgresión que no desintegra a los usuarios consagrados de la misma. Hay un extrañamiento en este uso y un reconocimiento a nivel local y comarcal por ser un objeto identitario de primerísimo orden. Es una prenda varonil, pero la mujer momentáneamente la utiliza como elemento patrimonial marcador de etnicidad. Como recurso escénico, establece un paralelismo con la presencia del pregonero en la primera parte. Este, que también vestía la capa, canta y anticipa el acontecimiento que está por llegar de forma inminente en clave sincrónica; mientras que ella lo sintetiza en clave diacrónica e incorpora a los presentes y a los deudos, pues los últimos son corresponsables en la historia común. La tercera parte incorpora a los niños y niñas, las ancianas y las mujeres jóvenes ya habían estado en la escena, y a los varones jóvenes y ancianos en el baile final.



**FIG. 23.** LA PERFORMANCE REFLEJO LA AMBIGÜEDAD DE LA FILANDORRA Y SU CARÁCTER TRAVIESO Y SU HIPERACTIVIDAD. FOTOS DE MARIAM ÁLVAREZ MONTESINOS.



**FIG. 23.** LA PERFORMANCE REFLEJO LA AMBIGÜEDAD DE LA FILANDORRA Y SU CARÁCTER TRAVIESO Y SU HIPERACTIVIDAD. FOTOS DE MARIAM ÁLVAREZ MONTESINOS.

## 5. BREVE RECAPITULACIÓN SOBRE UN EXTRAÑAMIENTO Y RECONOCIMIENTO

*Hilando filando* es un ejercicio de comportamiento restaurado en el que participan emocional, intelectual y físicamente una pequeña comunidad rural y unos actores, bailarines y músicos profesionales. Los *performers*, expertos y aficionados, y el grupo local en general aceptan nuevamente la manipulación del folklore y del rito para integrar lo que hemos heredado del pasado y en lo que la historia (etnohistoria) nos ha convertido. Ambos acatan de nuevo un juego en el que esa tradición se desmarca del estereotipo de la pureza primigenia para asimilar nuevas estéticas y nuevos discursos. Estética y discurso se entrelazan para acceder mediante la *performance* a la realidad sociocultural del siglo XXI.

Sin embargo, la idea de arcaicidad asociada a cualquier expresión del Carnaval tradicional siempre asoma a la hora de construir una forma específica de vivir la contemporaneidad de estas manifestaciones. Aparecen procesos inconscientes por los cuales los sujetos incorporan actitudes, ideas, creencias, etc., de un individuo o grupo de individuos, previa identificación con ellos. Esto sucede en otras muchas mascaradas, por ejemplo, en las de La Basilicata (Mirizzi 2016: 44). En Riofrío se asume el canon establecido en 1972 por un grupo de jóvenes recuperadores de la obisparra como base del relato etnográfico, una gramática de la festividad asociada a una imagen de autenticidad por consi-

25 Transcripción literal del audiovisual.

III. RECURSOS DRAMÁTICOS EN HILANDO FILANDO: DE GITANAS A FILANDORRAS	ACCIONES Y CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES EN LA MASCARADA LOS CAROCHOS	
ACTORES	ACCIONES	
Once filandorras con sus característicos trajes de tiras de papel de revistas y periódicos y su collar de boyacas y los dos músicos.	<p>1<sup>a</sup> En una masa se papel adherida a una tela gigante que hay en el escenario van entrando y saliendo las once filandorras que ruedan desde el escenario hasta la platea formando una gran masa de papel. Las filandorras «nacen» del papel.</p> <p>2<sup>a</sup> Las once filandorras van «despertándose» de una en una lentamente para moverse todas en una danza rápida en la que saltan y giran.</p> <p>Música ambiental de saxo y acordeón que adapta a la acción.</p>	<p>La Gitana transformada en La Filandorra es un personaje de la mascarada bromista y jugueteón. Persigue a las chicas con la cernada para mancharlas en un rito de fertilidad. En la mascarada corre, gira y rueda. Estas acciones ya se han destacado en las intervenciones habladas y recitadas previas. Con si compañero, El Filandorro, emiten un sonido característico por el papel en movimiento.</p> <p>Tras la «resurrección» de El Ciego, El Filandorro y la Filandorra bailan agarrao en la plaza del «Sagrao». La mascarada concluye con un baile comunitario.</p>
Mercedes Herrero y las once filandorras.	<p>1<sup>a</sup> Mercedes Herrero va dejando bajo el escenario monigotes de cartón con tiras de papel que simulan filandorras.</p> <p>2<sup>a</sup> Cada filandorra toma un monigote y comienza emitir sonidos ininteligibles, primero lentamente y después de forma muy rápida. Se comunican con Mercedes.</p>	
Las once filandorras y ocho niños y niñas vestidos como gitanas-filandorras. Los niños parecen filandorras por el atuendo de tiras de papel, pero llevan una falda de gitana y pañuelo en la cabeza.	<p>1<sup>a</sup> Los pequeños gitanas-filandorras toman los monigotes pequeños y saltan e interactúan moviéndose cada vez más rápido primero ante una de la filandorras y después ante todas. Los pequeños abandonan la platea donde han danzado.</p> <p>2<sup>a</sup> Todos los títeres y las once filandorras vuelven a ser una masa de papel en el centro.</p>	
Las once filandorras, una mujer con capa alistana, los dos músicos y todos los presentes.	<p>1<sup>a</sup> La mujer lee los nombres de todos los jóvenes que han sido La Filandorra desde 1972, año de la recuperación de la mascarada, hasta 2009, año de Hilando filando, e incluye a «Todas las manos que han cosido estos trajes». Cuando la mujer lee los nombres las filandorras de la masa aleatoriamente saltan al oírlos. Sin música.</p> <p>2<sup>a</sup> La filandorras saltan, giran y ruedan. Música ambiental de saxo y acordeón que adapta a la acción.</p> <p>3<sup>a</sup> Baile agarrao, primero las filandorras adultas sacan a las infantiles y después todos con todos. Música de vals*.</p>	
*El vals es una composición de Carlos Herrero y César Tejero. Es una pieza que tocan con suavidad y que produce un extrañamiento pues el personaje es dinámico y fuerte y la música lo torna más delicado. Las filandorras como en el vals bailan con movimiento giratorio y de traslación y, además, ruedan, pero en este caso el aire es menos vivo.		

derarse «la de siempre», «la antigua», «la que les contaron los mayores que se hacía antes de la quiebra de doce años». Este canon a su vez alumbró nuevas producciones impensadas en el relato canónico y local, pero que se codifican con naturalidad como en *La tenazada* o *Hilando filando*.

Esta última es un ejercicio para reconocer mediante una perspectiva de género el trabajo de la mujer en la sociedad campesina y su importancia en la tradición. La modernidad necesariamente no menoscaba el folklore, sino que lo enriquece cuando este se decanta y se refuerza como espacio cultural concreto capaz de representar a un grupo que, habitualmente ya está colonizado-globalizado culturalmente por discursos unificadores mayoritarios y antiplurales.

La *performance* no tiene sentido si no canaliza la experiencia humana y subvierte comportamientos, por lo cual aún crea creación estética y las teorías sociales llevadas a la práctica. *Hilando filando* no hace una valoración negativa de la participación exclusiva de los varones en la mascarada en el pasado cuando era un rito de paso de varones. Tampoco valora negativamente la decisión de la comunidad actual que la sigue manteniendo solo con varones representando a los once personajes. Pero, antes y ahora participa toda la comunidad, que no es espectadora, sino receptora-transmisora de una herencia que se va consensuando. El grupo participa porque mantiene el paso por todas y cada una de las casas del pueblo de los enmascarados. El día 1 de enero esto convive con la presencia de espectadores-turistas mezclados con el grupo que participan de la mascarada en su nivel performativo, aunque al ser una pre-teatralización viva como ritualidad se abre la puerta a transferencias que vayan más allá de lo estético y lúdico. Sin embargo, lo que sí hace *Hilando filando* es visibilizar la función de las hilanderas como sinécdoque —todas las mujeres en la sociedad tradicional— y como metonimia —la tarea de hilar representaba a la mujer pues lo hacían desde las niñas hasta las ancianas— y las pone en el centro de la escena sin desplazar a los varones.

En la *performace*, teatro asociado a la fiesta y al ocio, es el ambiente en el que la comunidad dispersa se congrega en un lugar concreto. Las personas y algunos productos importantes para el grupo emergen en un marco estético y representan. Entonces se produce el hechizo, el re-encantamiento tal y como se puede producir en el siglo XXI:

El reencantamiento del mundo que se lleva a cabo en esta imbricación de arte y vida, que es objeto de estudio de una estética de lo performativo, no ha de ser confundido con una vuelta a la cosmovisión religiosa del siglo diecisiete ni tampoco con la conciencia mágica de aquellos lejanos tiempos en los que desear aun servía de algo. [...] En su lugar, ha surgido durante la segunda mitad del siglo veinte un nuevo hechizo que, por muy sorprendente que pueda sonar, ha de ser entendido como un descendiente «directo», aunque lejano, de la Ilustración. Pues no son sino las ciencias modernas y el desarrollo cultural, tecnológico y social que éstas han hecho posible los que lo han liberado (Fischer-Lichte 2011: 408).

Estamos plenamente de acuerdo con la reflexión de arriba pues la sociedad moderna en general, se ha liberado poco a poco de la idea de tradición incuestionable-inmutable, aunque antes hemos aludido a «tristes espectáculos» (Bullen & Egido 2003) que se desmarcan de la tendencia democrática, igualitaria y deseable. Esto no quiere decir que las personas se desprendan de la idea de continuidad, que se refuerza con la memoria, el bagaje personal y sentimental de los individuos que conforman el imaginario colectivo del grupo. Sin embargo, en el presente los ritos de los antepasados son inoperativos, aunque su estética es útil para mantener la cohesión de la comunidad. La *performance* no folkloriza la cultura que se pierde, sino que a partir de un producto cultural del ámbito etnográfico se proyecta en los valores queridos y anhelados en el presente. *Hilando filando* refresca la tradición apelando a esa memoria y a la nostalgia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. 2004, *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*, Gedisa, Barcelona.
- Barba, E. 1988, Antropología teatral, en *Diccionario de antropología teatral*, E. Barba & N. Savarese (eds.), Grupo Editorial Gaceta, México: 14-33.

- Barba, E. 2005, *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*, Catálogos, Buenos Aires [1996].
- Bauman, Z. 2002, *La cultura como praxis*, Paidós, Barcelona.
- Blanco González, J. F. 2004, *Los Carochos. Rito y tradición en Aliste*, Semuret, Zamora.
- Blanco González, J. F. 2009, *Tiempo de máscaras: Los Carochos de Riofrío de Aliste (Zamora)*, «Argutorio», 12, 22: 59-65.
- Blanco González, J. F. 2020, *El cuerno y la magia del viento*, «Los Carochos», 8: 7.
- Blanco González, J. F. 2021, *50 años, cuán largo me lo fiáis*, «Los Carochos», 10: 19-21.
- Bullen, M. & J. A. Egidio 2003, *Tristes espectáculos: las mujeres y los Alardes de Irun y Hondarribia*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Buttitta, A. 2007, *L'utopia del Carnevale*, in A. Buttitta & A. Pasqualino, *Il Mastro di Campo a Mezzojuso*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta.
- Calvo Brioso, B., 2012, *Mascaradas de Castilla y León. Tiempo de fiesta*, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Disponible en: <http://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/mascaradas/fichas/mascaradas.pdf>
- Calvo Brioso, B. 2021, *Un nuevo documento sobre mascaradas de invierno en la provincia de Zamora. Reflexiones sobre el mismo*, «Revista de folklore», 479: 76-107. <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/479.pdf>
- Caro Baroja, J. 2006, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Alianza Editorial, Madrid [1965].
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant 1986, *Hilo y Tejeduría*, en *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona: 569-570 y 982-983 [1969].
- Cotera, G. 1999, *La indumentaria tradicional en Aliste*, Instituto de Estudios Zamoranos «Florán de Ocampo», Zamora.
- Delgado Pascual, J. J. 2017, *Entrevista. Mercedes Herrero*, «Revista informativa de CAS», 4: 4-7. <https://docplayer.es/89749602-Entre-todocas-mercedes-herrero-perez-soy-mujer-y-si-quiero-vivir-en-el-pueblo.html>
- Díaz Lorenzo, M.<sup>a</sup> (coord.) et alii. 2020, *Mascaradas de invierno da Raia Ibérica no antigo território Zoela /Mascaradas de invierno de la Raya Ibérica en el antiguo territorio Zoela. Inventário do território ZASNET/ Inventario del Territorio ZASNET* [Informe científico-técnico], Bragança, ZASNET. Asociación Europea de Cooperación (AECT). <http://www.zasnet-aect.eu/pt-pt/mascaradas-de-inverno-da-raia-iberica-no-antigo-territorio-zoela-o>
- Fischer-Lichte, E. 2011, *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid.
- Gago, R. 2022, *Entrevista a Mercedes Herrero*, «Los Carochos. Friofrío de Aliste (Zamora)», 10: 26-28.
- Genette, G. 1989, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Godinho, P. 2010, *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal. Património, mercantilização, e aporías da «cultura popular»*, 100Luz, Castro Verde-Alentejo.
- González Fernández, Ó. J. 2014, *Mascaradas de la Península Ibérica*, Autoedición, Oviedo.
- Hidalgo Blanco, L., Chimeno González, B. & J. M. Canas Morán 2017, *Todos somos carochos*, «Los Carochos. Friofrío de Aliste (Zamora)», 5: 4-6.
- Machado, A. 2009, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, G. Ribbans (ed.), Cátedra, Madrid [1907].
- Macho, I. 2021, *En primera persona*, «Los Carochos», 10: 22.
- Méndez Plaza, S. 1902, *Cooperación agrícola en tierra de Aliste*, en *Derecho consuetudinario y Economía popular de España* (Tomo 2º. Cap. III. Zamora), Manuel Soler Editor, Barcelona: 23-34. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013252&page=1>
- Mirizzi, F. 2016, *I Carnevali contemporanei e il rapporto con la tradizione*, «Archivio di etnografia», anno XI, 1-2: 35-46.
- Panero García, M.<sup>a</sup> P. 2020, «Que de hoy en un año». La oralidad en una mascarada: Los Carochos de Friofrío de Aliste, «Boletín de Literatura Oral. Antropología, cultura popular y oralidad en los medios digitales», vol. extraordinario 3: 28-58. DOI: 10.17561/blvextra3.5252
- Panero García, M.<sup>a</sup> P. 2021, *Teatro de calle y mascarada de invierno. La tenazada: una recreación del rito de Los Carochos*, «Sociología Histórica», 11 (1): 97-141. DOI: <https://doi.org/10.6018/sh.488531>
- Panero García, M.<sup>a</sup> P. 2022, *Textos y contextos de antiguas versificaciones rurales en Castilla y León*, «Gazeta de Antropología. Monográfico Improvisación poética y performance: aspectos antropológicos, literarios y musicales», nº 38 (1), artículo 04, 18 pp. DOI: 10.30827/Digibug.72375
- Pavis, P. 2008, *Diccionario de teatro*, Paidós Ibérica, Barcelona [1996].
- Pereiro, X. & S. Prado Conde 2021, *Patrimonio etnológico: visiones antropológicas*, Síntesis, Madrid.
- Prieto Stambaugh, A. & M. Toriz Proenza 2015, *Performance: entre el teatro y la antropología*, «Diario de Campo», 6-7: 22-31.
- Racinière, J. 2010, *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- Rodríguez Pascual, F. 2009, *Mascaradas de invierno en la provincia de Zamora*, Semuret, Zamora.
- Schechner, R. 1988, *Restauración del comportamiento y Training: perspectiva intercultural*, en *Diccionario de antropología teatral*, E. Barba & N. Savarese (eds.), Grupo Editorial Gaceta, México: 186-194 y 220-221.

- Schechner, R. 2011, *Restauración de la Conducta*, en *Estudios avanzados de performance*, D. Taylor & M. Fuentes (eds.), Fondo de Cultura Económica, México: 31-49.
- Tiza, A. A. Pinelo, 2013, *Mascaradas e Pauliteiros. Etnografía e educação*, Eranos, Lisboa.
- Tiza, A. A. Pinelo, 2020, *Vigo de Sanábria-A Visparra, ritual de fertilidade*, «Anuario Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”» vol. 35: 35-58.
- Turner, V. W. 1988, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid [1969].
- Turner, V. W. 1974, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca.
- Turner, V. W. 1982, *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, PAJ Publications, New York.
- Ubieto Arteta, Agustín (dir.), 1981, *El cáñamo y el lino*, en *Comprender Aragón*, Instituto de Ciencias de la Educación (ICE) de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza [documental cinematográfico].