

Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de Los disfrazados, Todo el año es carnaval y Domingo de carnaval

MARTÍNEZ, Camila / IIT-GIEP-CONICET - camilamartinez1993@yahoo.com.ar

Eje: Teatralidades Liminales / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: carnaval – teatro popular – modernización

Resumen

Este trabajo se enmarca en la investigación de tesis doctoral que aborda *Las representaciones del carnaval en el sistema misceláneo de representación popular porteño (1920-1960): tango, teatro y cine*. Se trata de realizar una “descripción densa” (Clifford Geertz) de los distintos modos de representación del carnaval, considerándolos como “elementos de una práctica continua y cambiante” que configuran “estructuras del sentir” (Raymond Williams, 2000, 70) y son configurados por ella. Sostenemos la hipótesis de que estas representaciones son parte activa del proceso de modernización en el que se configuran al tiempo que proporcionan claves para leer las transformaciones urbanas y sociales haciendo uso activo y selectivo de la tradición. Dentro de la vasta constelación lexical que se articula en ellas, se destacan dos términos –carnaval y disfraz– asociados a tres grandes tópicos que operan como modos de asimilar el cambio: “el carnaval como pura fiesta”, “el carnaval como lugar añorado” y “el carnaval como lugar de engaño”. En esta oportunidad realizaremos una primer aproximación a cómo se configuran los tópicos en *Los disfrazados* (1906, Carlos M. Pacheco) y yuxtapondremos en el análisis dos textos dramáticos que presentan similitudes con la mencionada obra; *Todo el año es carnaval*, (1924, Alberto Vacarezza) y *Domingo de carnaval* (1932, Mario Folco & Juan F. Mazzaroni).

Para poner en tensión estas representaciones, se analizarán las obras considerando distintas aproximaciones teóricas al carnaval que permitirán entender algunos de sus modos de representación: se entenderá en términos de Mijail Bajtín quien considera que su principio es la risa, general y ambivalente. Es la segunda vida del pueblo y durante el carnaval se penetra en la libertad, la abundancia, la igualdad y la universalidad; se establece, en la plaza pública, un tipo particular de comunicación, relacionado con el “tiempo cíclico”, definido por Jesús Martín Barbero como un “tiempo denso” (119) que renueva el sentido de pertenencia a la comunidad. En contraposición a esta mirada se retomaran los

“prerrequisitos para un buen carnaval” que señala Umberto Eco: “la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación” y “el momento de la carnavalización debe ser muy breve” (16).

Presentación

Partiremos por caracterizar los tópicos anteriormente mencionados. Cuando referimos a “el carnaval como pura fiesta”, retomamos la clasificación de Osvaldo Pellettieri (2002) para designar aquellas obras donde el carnaval se configura jocundo; utilizando “lo sentimental como principio constructivo” (207-208) modulado, no “por lo cómico”, sino por lo efímero, propio del tiempo festivo limitado y que además da cuenta de esa Buenos Aires “cosmopolita desde el punto de su población” (Sarlo, 17) añadiendo el componente de la fugacidad a los festejos. En los corsos reinan las bromas y risas, vuelan las serpentinas y las mascaritas pizpiretas, cautivan para posteriormente perderse en la multitud.¹

En “el carnaval como lugar añorado” la fiesta se transforma, como en *Vals del carnaval* (1961, Troilo & Castillo), en “un después/sin después/que hace mal”. Trae el recuerdo de los festejos pasados, generando una “nostalgia irracional” y una desarmonía en el presente (Pellettieri, 2008, 340). Pasado y presente se entreveran y se presentan como “una simple yuxtaposición prácticamente simultánea” (Bajtín, 22). El mundo adquiere un carácter ambivalente y se pone “una careta de bondad” como en el tango *Serpentinas de esperanza* (1935, Canet & Gatti). Encontramos viejos carnavales asociados al sentimiento de “la vuelta al barrio”, festejos que van a culminar inexorablemente –como en el tango recién citado, en el que el personaje tira papel picado para que ese adiós “se haga menos triste”– pero también amores pasados que no volverán –como en *Después de carnaval* (1941) de Amuchástegui Keen en el que las serpentinas “en llamas de fuego se ven quemar”–. La pérdida de los amores pasados también se ve en *Pobre Colombina* (1927, Carmona & Falero): la que “antes fue reina de la alegría” está triste porque Pierrot se fue “detrás de otras Colombinas”, aunque en este caso encuentra redención en el “después volverá arrepentido/y al ver solo el nido tendrá que llorar” que cierra el tango.²

¹ El tono de este tópico puede ser evocativo como en *Cascabelito* (1924, Bohr & Caruso), o referir al presente inmediato como en *Siga el corso* (1926, Aieta & García Jiménez) donde lo que se busca es lo único distinguible: los ojos. En ambos casos se asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 1987, 8) ya que, como se dice en la película *Arrabalera* (1950) de Tulio Demicheli, “abajo de una careta se pueden decir tantas cosas”.

² Otro caso donde puede verse representado el tópico es la película *Carnaval de antaño* (1940, Manuel Romero). En la escena del baile final se lee en un cartel “aquí se aprende a olvidar”. El festejo simula asociarse al olvido, pero en realidad representa para Pedro (Charlo) un lugar añorado. El carnaval le trae el recuerdo de los festejos iniciales donde conoció a Mágina (Sabina Olmos) y esto le genera desarmonía en el presente. En la actuación de Charlo vemos una “nostalgia irracional” (Pellettieri, 2008, 340). Ejemplo de esa nostalgia es el diálogo que

“El carnaval como lugar de engaño” consignará a las representaciones donde “lo tragicómico desplaza a lo festivo” (Pellettieri, 2001, 209). Las visiones del carnaval se vuelven plenamente ambivalentes y el mundo se presenta como ese “escenario/de un gran cine continuado/que nos hace consumir” al que se refiere el tango *Siempre es carnaval* (1937, Osvaldo & Emilio Fresedo). En algunos casos, se vincula a la honra social (Pellettieri, 2001, 2008) que genera respuestas a veces violentas frente engaños amorosos –como el narrador de *La enmascarada* (1923, Bernardo & García Jiménez), que se disfraza de enamorado para vengarse de “la impía”–. En otros, estará ligado a la inmoralidad (Pellettieri, 2001, 2008) que es denunciada o aceptada como único orden posible del mundo, a veces con resignación – como en *Las cuarenta* (1937, Gorrindo & Grela) en el que “si la murga se ríe, uno se debe reír”– a veces cínicamente –por más que el personaje cante *Yo me quiero divertir* (1929), termina denunciando como “el canalla usa careta de inocente”–. “La careta” también puede funcionar como insulto como en *Qué careta* (1940, Donato, Flores & Fontaina) en el que el personaje le dice a un tu imaginario “sos uno de tantos giles/que pasan los carnavales/haciendo el oso sin divertir”. Pero también se asocia al autoengaño (Pellettieri, 2008, 140), presentándose como un lugar de ocultamiento frente a los demás e incluso frente a uno mismo, como en *Ríe payaso* (1929, Carmona & Falero) en el que el payaso tras “su cara almidonada/nos oculta una verdad”.³

Realizadas estas consideraciones comenzaremos por realizar una “descripción densa” (Geertz) de los distintos modos en los que se representa al carnaval en las distintas obras. Partiremos por *Los disfrazados*, obra que consideramos fundacional dentro de la prolífica producción artística sobre el carnaval, dado que el mencionado “sainete tragicómico reflexivo” (Pellettieri, 2008) se configura sobre una serie de “palabras clave” (Williams, 2003) asociadas al carnaval y cuyas funciones varían a lo largo de la obra, dando cuenta de aquello que Williams (2000, 51) señala sobre cómo el lenguaje es “una presencia dinámica y articulada dentro del mundo”.

Recogeremos algunas menciones sueltas sobre el carnaval en los textos dramáticos. En la obra de Pacheco, la didascalía inicial consigna como la acción transcurre en “Buenos Aires. Una tarde de carnaval”. Sobre el patio de inquilinato el autor nos dice que:

mantiene con una muchacha donde Pedro evoca que la historia de su amor puede ser contada por el carnaval. Describe a Mágina con “alma de Colombina” y pierde la vista para evocarla en aquellos carnavales lejanos donde la conoció.

³ Es pertinente mencionar que el autoengaño también puede ser denunciado, como en Callejera (1929, Frontera & Cadícamo) en donde la sentencia será: “notarás arrepentida/que has vivido un carnaval”.

hay en el ambiente cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es pues el conventillo propiamente. Son unos cuantos tipos que en la tarde carnavalesca mueven, ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno.

El carnaval les mueve el cascabel interno a todos los personajes, pero es a Don Pietro, el inmigrante, a quien se le cae la máscara y rasga el tejido social con su venganza “moreirista”, provocando “la pérdida de la felicidad y el equilibrio” (Pellettieri, 2008, 140). Don Pietro es un “tigre disfrazado” y su figura coincide con la peligrosidad del “nuevo bárbaro” a la que Maristella Svampa hace referencia.

En *Todo el año es carnaval* y *Domingo de carnaval* el equilibrio tampoco se recuperará. En la primera, Segundo Velazco –criollo– asesinará a Marcela –su ex pareja luego de volver al barrio de Villa Crespo y ver que está comenzando una relación con Angelito⁴, en la segunda obra Ramón asesinará a Yacaré –amante de su esposa–.⁵ Asimismo será particularizado el clima que invade en la ciudad. Vacarezza describe en el cuadro primero cómo en el ambiente “hay una especie de inquietud en las almas infantiles que se desborda en constantes exclamaciones de admiración”, indica también que hay socios, máscaras, músicos y en el foro hay un baratillo de disfraces y artículos carnavalescos. Señala cómo los muchachos miran deslumbrados las vidrieras, descripta “rebozante de caretas y oropeles”. Folco y Mazzaroni enmarcarán la acción un “domingo de carnaval” al caer las últimas luces de la tarde, comenzará la obra con una murga que asoma por el forillo –más adelante describirán el ambiente café donde se desarrollarán los festejos con gran animación y alegría “propia del momento”–.

Retomando el patio de inquilinato de *Los disfrazados* se articulan, como hemos dicho, distintos sentidos al carnaval que operan movilizándolo la acción. El primero se vincula a la relevancia de los festejos; historizada por Enrique Puccia, mencionada por Adolfo Prieto y testimoniada en crónicas de revistas como *Caras y Caretas*, entre otras. En la obra la temporalidad también se denota “cargada de vida colectiva” (Barbero). La ciudad “sitiada” por los festejos, penetra en el patio. Algunos personajes son fastidiados por este estadio del mundo y refieren a cómo “no se puede andar por ninguna parte” –incluso Andrés; el intelectual venido a menos (Pellettieri, 2008); se queja sobre cómo, “no hay en el diario una sola línea que no sea mascaradas”–; otros lo asumen ya que “para eso es carnaval”; y otros, como Pelagatti, tienen la intención de disfrutarlo intensamente.

⁴ Un hecho determinante para que Segundo pueda cometer su crimen sucederá apenas vuelve al barrio. En el cuadro primero llega al café donde se celebrará el baile de carnaval, será convidado con un “Deguar” y comenzará a emborracharse, hacia el final del cuadro y luego de ver a Marcela con Angelito –y su amigo portugués Guimaraens–, desenfundará un revolver y el Cabo intercederá en el conflicto, pero no lo llevará detenido como pide Guimaraens ya que “usted es criollo como yo y no puedo llevarlo por un delito que no ha cometido”.

⁵ En el caso de *Domingo de carnaval* la tensión será entre “gauchos” y “gauchos de cartón”. Ramón trabajará en un frigorífico y su esposa le reprochará que traerle achuras “no basta para hacer feliz a una mujer”. Yacaré –caracterizado por Ramón como “falso gaucho”– será el que a su esposa le dé “música y poesía”.

Será denominado como “el carnaval propiamente dicho”, las diversas formas de festejo de principio de siglo que desfilan por *Los disfrazados*, algunas desde un nivel enunciativo y otras representadas⁶, que dan cuenta del amplio abanico de actitudes compartidas: corsos masivos en las calles –Andrés refiere a cómo “toda la ciudad es un infierno”–, comparsas –como *La società corale e musicale L'unione italo-argentina de San Crestófole* donde sale Pelagatti– y bailes –como “Casa Suiza”, “el Orfeón” y “El Marconi”–. Dentro de este “carnaval propiamente dicho” implicaremos también aquellas “juegos de carnaval”; –con agua pero también “las grescas” desencadenadas, como señala Puccia, por los “compadritos” y los “pasados de alcohol”–; éstas responderían a aceptar esa fugaz condición del mundo donde, como dice Bajtin, “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (8). En *Domingo de carnaval*, por ejemplo, la fiesta es presentada como un espacio propicio para para “largar el bagual, así galopa a su antojo” y durante el cuadro segundo, veremos como Don Francisco (inmigrante italiano y verdulero), pretenderá engañar a su esposa con La Morocha, pero en realidad mientras se desarrolla la escena de transición cómica veremos como lo embroma “la barra del pibe”. La patota constantemente le tirará serpentinas y lo golpearán con pelotas de acerrín. Finalmente, en complicidad con La Morocha, se nos dará a entender que le roban hasta el reloj.

Esta significación del carnaval propiamente dicho se articula con el disfraz –práctica ampliamente narrada y fotografiada, por ejemplo en la *Revista Caras y Caretas* (23/02/1901, 30-33) donde entre otros se describen disfraces de: elefantes, rinocerontes, payasos y diablos–. En *Los disfrazados* éste se presenta en un sentido denotativo –el nene de “payaso” llora por ir con el típico disfraz de Moreira, el Vasco tendrá una “larga nariz postiza”, Pelagatti “de conde”, entre otros–, pero además circula por el patio articulado a otros significados tales como: “indicador de posición social” –Machín mostrará como tiene “moneda pa’ todo” y prometerá ostentadamente a Elisa regalarle un “dominó de seda”–; también funcionará como “anticipatorio” –frente a una “mascarita de esqueleto” que entra al patio persiguiendo a un “diablito pavoroso”, Rosalía se persignará anunciando “¡la muerte en casa!”–; como “insulto” –Malatesta, frente a que Hilario trabaja para el tranvía, sentencia como éste se ha disfrazado ya que “has rumbiao pa 'l lao de la gringada”–; y “la máscara social” que no solo es un medio para ocultar, sino que es necesaria para la convivencia (Pellettieri, 2008, 134), en el patio de inquilinato descrito por Pacheco como “no complicado”, pero también necesaria en esa emergente sociedad cosmopolita.

La “máscara social”, denominada en diversas representaciones del carnaval como *careta*, se articula con el segundo sentido en el que funciona el carnaval dentro de *Los disfrazados* y este será designado como

⁶ Por el patio del inquilinato, por ejemplo –y al igual que en *Domingo de carnaval*– desfilarán centros de gauchos realizando payadas. En el caso del texto dramático de Folco y Mazzaroni incluso se plantearán escenas alternativas por si no se cuenta con “la chata” para que aparezca el centro de gauchos.

“el carnaval como lugar de engaño”. Éste se origina en la visión de mundo de Andrés, el personaje reflexivo (Pellettieri, 2008): el mundo es el carnaval donde “todos están disfrazados” y usan caretas; “los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios” –a lo largo de la obra varios de los personajes, entre quienes se destacan Hilario, Malatesta y Doña Pepa, comienzan a replicar este discurso, que en un primer momento resulta descabellado–.

En un segundo nivel de lectura, estas múltiples significaciones del carnaval en *Los disfrazados* son captadas en aquella Argentina, que examina Svampa, conformada por “diversos polos conflictivos”, entre ellos “la cuestión inmigrante” (79). Esa “identidad social” (Roger Chartier) es representada principalmente en dos personajes: a saber Pelagatti y Don Pietro. El primero es representado como un inmigrante verborágico y en sus líneas se lee aquel “exótico universo lingüístico y cultural” (Svampa, 79). A su vez, el personaje da cuenta del señalamiento que Prieto realiza –a través del estudio de folletines, diarios y revistas– sobre cómo para inmigrantes “en materia de apropiaciones el carnaval, se ofrecía como circunstancia única” (152).⁷ Pelagatti vive con entusiasmo el carnaval, se disfraza y sale en la comparsa pero por su verbosidad y por creerse conde, con capa y espada, en ese “lugar de engaño”, vuelve del corso con “la cabeza vendada y un ojo en compota”, siendo esto resultante de despotricar contra “los compadritos” a quienes caracteriza como “Moreira re cartone”. Esta idea, como mencionábamos anteriormente, volverá en *Domingo de carnaval*. Ramón, enojado con Yacaré (amante de la esposa de Ramón), le comentará a Zoilo como “ahora” hay solo gauchos de cartón, “¡gauchos de carnaval!”. Zoilo, mencionará que sin embargo son gauchos. Yacaré responderá que él no es gaucho pero:

yo no he podido sustraerme al recuerdo de éstos a los que usted se refiere, por eso los que no hemos tenido la suerte de nacer en su época lo sentimos porque lo seguimos queriendo a través del recuerdo, no sé si por costumbre o por herencia, y al recordar la tradición aprovechamos estos días para revivirlo porque algo llevamos adentro de aquella raza generosa.

En la obra de Pacheco, el segundo “tipo de inmigrante” que se configura es Don Pietro; a quien por su silencio frente al engaño de Elisa con Machín; los vecinos ven como un, azonzado, infeliz y desgraciado. A Don Pietro, quién es llamado de forma despectiva por “los secuaces” de Machín como “el grévano”, se le cae la máscara cuando Machín le regala el prometido “dominó de seda” a Elisa e intenta llevarla

⁷ Detalla dos formas de apropiación, por un lado algunos conformaban conjuntos y comparsas. Por otro, “los más audaces” se disfrazaban de Juan Moreira o Cocoliche conformando los disfraces “según los rasgos popularizados” en representaciones circenses o folletines (Pietro, 152). En *Domingo de carnaval*, el hijo de Don Francisco se disfrazará de cocoliche y parodiará a su padre. También es pertinente mencionar el tango *Cocoliche* (1933, Cosenza, Nobile & Lamela) donde luego de relatar la descripción de su disfraz un coro burlón le recuerda que “vos sos cocoliche/aunque no usés disfraz”.

adelante de todos los vecinos al baile de carnaval. Esa acción, cargada de una fuerte significación social, por la humillación que representa, combinada con los excesos del alcohol –propios del tiempo festivo– harán que Pietro desate “la tormenta” que lleva dentro y sea “movido a la acción por la vergüenza que conlleva su condición de cornudo” (Pellettieri, 2002, 210). La figura del Moreira atraviesa toda la obra y la caracterización sobre “los moreiras de cartón” de Pelagatti se resignifica cuando se representa en la venganza criminal de aquel inmigrante que “tenía escondido el cuchillo” y resultó ser “un tigre disfrazado”. La venganza moreirista podrá verse también en *Domingo de carnaval* y en *Todo el año es carnaval*. En la primer obra mencionada Ramón, al ver que Yacaré llega a la puerta de Zulema, desenfundando el cuchillo, lo invitará a pelear, sin embargo, el tildado de “falso gaicho” tendrá un noble gesto de redención, no decir quién lo ha herido y sentenciar que “no es nada...sigan, sigan la farsa”. En la segunda obra, Segundo –usando una máscara– sacará a bailar un tango a Marcela y mientras transcurre el baile la ahorcará, descubriendo su identidad luego de cometer el crimen.

Las distintas significaciones que adquieren las representaciones del carnaval en la obra de Pacheco dan cuenta de aquel “universo en conflicto” mencionado por Pellettieri (2002). En *Los disfrazados* principalmente –y en menor medida en las otras obras– se observa como “el carnaval propiamente dicho” es representado como una perturbación externa intensa que irrumpe en el patio y atraviesa a todos los personajes. Lejos de permitir sostener las máscaras, facilita su caída. En cuanto al otro sentido, designado “el carnaval como lugar de engaño”; donde el curso se desarrolla en el mundo; a quien se le cae la máscara, es al inmigrante. Quien rasga el tejido social, es el inmigrante. Pietro es quien provoca “la pérdida de la felicidad y el equilibrio” (Pellettieri, 2008: 140) y en él se representa esa identidad social que “amenaza con deformar la fisonomía nacional” (Svampa, 1994). En Don Pietro se configura uno de aquellos “valores vívidos” (Williams, 2000): el riesgo potencial del “nuevo bárbaro” (Svampa) –representación que mutará en *Domingo de carnaval* y en *Todo el año es carnaval* pero seguirá presente–.

Hasta acá intentamos aproximarnos a realizar una «descripción densa» de las múltiples formas y funciones que adquiere el carnaval en *Los disfrazados*, *Domingo de carnaval* y *Todo el año es carnaval*.

Bibliografía

- Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, 1988.
- Barbero, J. M. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Benjamin, W. *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia, 2012.
- Chartier, R. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, 2005.
- Eco, U., Ivanov, V. V., Rector, M. *¡Carnaval!*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, 2003.
- Pellettieri, O. *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*. Galerna, 2008.
- . *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna, 2002.
- Prieto, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo veintiuno editores, 2006.
- Puccia, E. *Breve historia del carnaval porteño*. Soldini y Cía, 1974.
- Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Nueva Visión, 1988.
- Svampa, M. *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. El cielo por asalto, 1994.
- Williams, R. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión, 2003.
- . *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 2000.