



Tema central

CARNAVAL

✦ CORO DE MASCARAS ✦

Las máscaras lograron una popularidad inimaginable, no conocen fronteras, culturas y formas, tiempo ni espacio, y fueron realizadas en todo tipo de material. Es uno de los rasgos culturales de gran difusión en América, Europa, Asia, África, Oceanía. Inquieta su universalidad, llena de misterio.

Participa de lo sagrado y lo profano con un criterio funcional, subordinado al objeto, mágico o religioso. La humanidad ha confeccionado máscaras a lo largo de su existencia. Bajo su protección, se ahuyentaban enfermedades, inclemencias de la naturaleza, espíritus, almas difuntas, animales, poderes. El que la usa se siente transformado e irrecognocible ante demonios o reuniones secretas.

Etimológicamente tiene su origen en la palabra árabe *Masrah*, "objeto de risa", figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales.

Utilizada desde el paleolítico superior hasta el presente, miles de años acreditan su patrimonio universal. Desde las culturas primitivas, como la imagen del hechicero con máscara de cuervo en la caverna en Arriège



(Francia), al refinado carnaval veneciano o los registros gráficos de enmascarados del cronista Guamán Poma en el siglo XVII. Vestigios de aquella tradición pueden observarse en el norte argentino actual, las máscaras africanas influenciando las vanguardias artísticas europeas de principio del 1900, o las máscaras urbanas de actualidad mezcladas en los reclamos sociales y políticos.

El vocablo *persona*, en latín, equivale a "máscara". Cicerón empleó la palabra "persona" con el significado de la forma en que uno aparece ante los demás y, también, como el papel que alguien desempeña en la vida, comparable a los roles que se actúan en el teatro.

Y es de la ceremonia ritual de donde hemos her-

gado el empleo de la máscara, ante la necesidad de representar a los dioses en escena. El rostro de las máscaras teatrales creadas por los griegos, que intentaban representar los caracteres humanos dentro de una variedad notable. Se dice que fue Esquilo su creador, aunque el origen hay que buscarlo en las celebraciones religiosas (y evidentemente orgiásticas) en honor de Dionisio, el dios del vino. Primero embadurnándose el rostro con la borra, después con máscaras metálicas, de cuero, o tela con cera.

Hay un aspecto por demás importante que considerar, y es que, en última instancia, la máscara ha prolongado hasta nuestros días las fiestas de carnaval, hermanando en el tiempo al hombre moderno con sus lejanos antecedentes. Paul Westheim sintetiza con notable precisión: "La persona detrás de la máscara, en el traje de fantasía con que se disfraza, está desprendida de su personalidad de todos los días y con ella de sus inhibiciones normales; se identifica con el ser que representa y por unos breves minutos se pone a vivir frenética y desesperadamente la vida de éste".

En este número aniversario desfilarán máscaras de carnaval, del juego, teatrales, expresivas, rituales, ceremoniales, revolucionarias, del lucha, de fiesta.



Editorial



TODO MÁSCARAS

Señoras y señores, este mes festejamos los diez años de *El Conito*. El primer aniversario lo celebramos en el Parque Rivadavia. Fue un encuentro propuesto y organizado por los librereros. Acepté realizar la fiesta en el parque, pues la feria me había permitido armar el archivo de carnaval que busqué pacientemente durante años. Festejar allí era una buena excusa para compartir lo que había encontrado en el río de papel impreso y que volvía otra vez a circular en la comunidad con otra máscara. Así fue como entre libros viejos y usados y el sol de mediodía dominical se paseaban naturalmente entre las murgas del Rojás las máscaras venecianas y del diablo.

Han pasado nueve carnavales desde aquel 1996, y desfilaron desde entonces por las hojas del periódico protagonistas que demostraron lo suyo en este coro de papel, los disfrazados, comparsas, artesanos, músicos, historiadores, antropólogos, amigos, ensayistas, novelistas, cuenteros, poetas, devotos de Momo, dibujantes, humoristas, marquetos, bailarines de carnaval, tiradores de bombitas de agua, fabricantes de papel picado. Todos enmascarados.

En honor a ese desfile colorido del pasado y del presente el tema central de este número aniversario es la máscara.

Cuando era chico me disfrazaron de sapo con una capa de papel crepé y una máscara de cartón verde, y actuamos en el cine 25 de Mayo de Villa Urquiza. Es la primera máscara que recuerdo, pero inmediatamente aparece en el horizonte montado sobre un caballo blanco el Llanero solitario con antifaz, y toda la fauna de superhéroes con máscara desde las páginas de revistas mexicanas. No eran las máscaras de los rituales aztecas, ni de las danzas-dramas, ni de Super-barrio, eran los superhéroes.

Fantomas también tenía máscara-antifaz negro. La barba de Fidel era como una máscara. Años después, en la visita que realicé al oriente de la isla de Cuba, me enteré de que él había hecho el ataque a la Moncada un día de carnaval. La inolvidable galería de enmascarados con Karadajian a la cabeza. Las melenas largas de los



(continúa en la pág. 3)

Alegrías Salteñas



VIGENCIA DEL CARNAVAL CHANE Y SUS MASCARAS



por Ricardo Luis Arenal

Abricadas con madera y decoradas con calados, guardas y adornos de plumas, las máscaras distinguen a este carnaval que se caracteriza por comenzar cuando lo deciden las distintas comunidades que habitan el llamado "chaco salteño", Orán, Tartagal, Campo Durán y Vespucio son algunas de las poblaciones donde la fiesta resplandece.

El inicio no necesariamente coincide con las fechas que en algún tiempo se marcaban con rojo en el almanaque. Puede durar entre diez a quince días y termina por decisión de sus dueños.

El salteño Alejandro Arzo, director de cine, ha realizado un muy buen documental que muestra minuciosamente el trabajo de don Hermógenes Castillo, artesano de Campo Durán que es considerado el número uno de los actuales mascareros chane.

Don Hermógenes, dando muestra de verdadera modestia dice: "todos por aquí saben hacer máscaras, todos son artesanos".

Antes de transcribir parte de lo conversado con este creador, deseo subrayar un detalle de esta fiesta que muestra cómo la diversión, por supuesto "licenciosa", afirma una identidad que viene de antes de que llegara por allí el "europeo" Rey Momo. El momento culminante de la farra ocurre cuando el tigre (jaguar o

yaguarete) y el toro pelean entre sí. Recordemos la importancia fundamental del felino en las culturas ancestrales de América. Y recordemos también de dónde vino el toro. Desde luego, siempre triunfa el hombre con máscara de tigre.

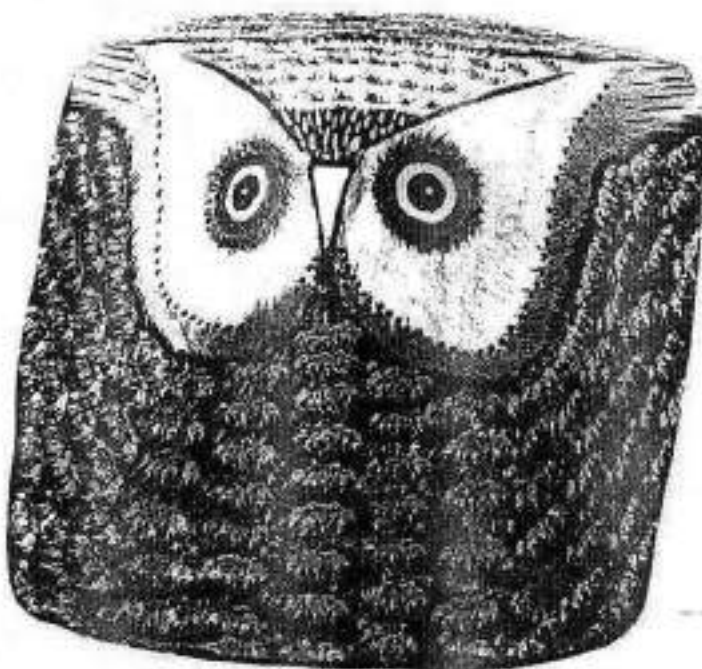
Si usted le pregunta a algún chane por qué siempre gana el jaguar seguramente le responderá que es así porque el tigre es más ágil, porque salta con elasticidad, etc., etc., lo cual es indiscutible. Pero la pregunta que seguramente quedará sin respuesta es ¿por qué los antiguos habrán elegido que el toro sea el que pelea con el tigre?

DON HERMÓGENES

El hombre aparenta una edad de sesenta años. En los alrededores de su casa de adobe se ven algunos caños gruesos que transportan petróleo, changos travesando, gallinas cluecas con su nube de pollitos alrededor...

En el patio de tierra y con el fondo musical de pájaros, chicos y gallos cantores, haciendo una pausa en la decoración de las máscaras, nos comenta: "Para hacer estas máscaras se usa madera de yuchán (palo borracho) que cada vez escasea más. Hay que buscarla en el monte, bien adentro, lejos. Una hora por lo menos le echamos para encontrar yuchán.

Hace muchos años que venimos haciéndolas.



Les damos forma de cabezas de distintos animalitos, la gente pide según su gusto."

-¿Qué significan las máscaras?

-El carnaval. Un gran baile que nosotros hacemos durar varios días. Y para cuando "el entierro" (es decir, el final del carnaval), se rompen las máscaras y se tiran al río para que se las lleve junto con todas las penas. Para el "entierro" salen el toro y el tigre a pelear. En la pelea se van revolcando hasta el río. Gana el tigre y entonces las máscaras del tigre y el toro y todas las otras máscaras que se usaron, junto con cajas y bombos se rompen y se tiran al río. El río se lleva los espíritus de los que celebraron, todos los espíri-

tus. El carnaval se va con todos los espíritus.

No se guarda ninguna máscara para el año que viene. Se hacen para cada carnaval nomás.

El año que viene se harán otras máscaras.

-¿Quién le enseñó a usted a hacerlas?

-El hacer máscaras viene del tiempo de nuestros abuelos, sobre todo los adonios de plumas.

-¿Cómo es eso de que se llora en el final de cada carnaval?

-Hay una lágrima inmensa, sobre todo de los jóvenes que se han enamorado durante el carnaval. Algunos al terminar dejan de andar con su pareja. Alguna chica piensa que quizá no vaya a encontrar el otro año otro amor y por eso llora. Pero a esas lágrimas también se las lleva el río junto con el carnaval.

-¿En la actualidad sigue siendo así?

-Sí. Tiene que venir a verlo. Es bien divertido. Yo no se cuándo es carnaval. Los changos, que tienen más estudio, vienen y me avisan. Entonces me pongo a hacer las máscaras. Me dicen "ya es carnaval, papá". "Bueno -les digo- ¡vamo'! a divertirse! Ustedes que son jóvenes ¡a bailar!".





El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss en su trabajo sobre las máscaras afirma que

→ “UNA MASCARA...” ←

... no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir, lo que ha elegido no representar. Igual que un rito, una máscara niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice, sino de lo que excluye (...). La originalidad de cada estilo no excluye así los préstamos: se explica más bien por un deseo consciente o inconsciente de afirmarse diferente, de escoger entre todas las posibilidades alguna que el arte de los pueblos vecinos ha rechazado. Esto es verdad también de los estilos que se suceden. El estilo Luis XV, el estilo Luis XVI; pero al mismo tiempo cada uno recusa al otro. De un modo que quiere hacer suyo, dice lo

que decía en su lenguaje el lenguaje anterior, y dice también otra cosa que éste no decía y que, mudamente, le invitaba a esunciar (...).

(...) “Ciertas máscaras, todas del mismo tipo, me turbaban por su factura. Su estilo y forma eran extraños: su justificación plástica se me escapaba (...) ¿Por qué esa forma inhabitual y tan mal adaptada a su función? (...) ¿Por qué esa boca tan abierta, esa mandíbula interior colgante, exhibiendo una enorme lengua? ¿Por qué esos ojos protuberantes que constituyen el rasgo invariable de todos los tipos? ¿Por qué, en fin, ese estilo casi demoníaco al que nada se asemeja en las culturas veci-

nas y ni siquiera en aquellas que él creó?”

No conseguí responder a estos interrogantes sin antes comprender ni más ni menos que los mitos, por que las máscaras no se pueden interpretar en sí mismas y por sí mismas, como objetos separados. Considerado desde el punto de vista semántico, un mito no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones; igualmente, un tipo de máscara, considerado desde el punto de vista plástico, replica a otros tipos, transformando sus énfasis y colores, asumiendo su individualidad.

Claude Lévi-Strauss *La vía de las Máscaras* (1981)



→ LA NARIZ ROJA DEL PAYASO ←

Esta es la última máscara investigada en la escuela de Lecoq. Su elección va en la dirección de la “búsqueda de lo irriorio en el hombre”, más que en hacer revivir el circo. La intención de Lecoq es buscar al payaso que ha crecido en cada uno y que la sociedad no permite que se exprese. Esta experiencia de gran libertad, al mismo tiempo, es “la experiencia de la soledad”, y por contraposición introduce el concepto de “coro”. Concepto tan difícil de expresar en una época que carece de héroes. Este

trabajo permite al alumno adquirir experiencia de las dinámicas colectivas en escena: entre un héroe (individuo) y el coro (grupo) o entre dos grupos. Para el primer caso contraponen el peso de una sola persona al peso del grupo. En el otro caso, en cambio, se colocan frente a frente dos coros cuyas acciones son opuestas: funeral/matrimonio, club/iglesia, operación quirúrgica/comida, guerra/fiesta pastelería/oficina, etc.

La *Comedia dell'Arte* y el coro de la tragedia griega, han sido y quedan, co-

mo los polos extremos, los “retros límite”, de las referencias arquetípicas aplicadas en la pedagogía de Lecoq, a pesar de la introducción de otros ejemplos teatrales en una secuencia que ha venido cambiando continuamente, pero que en los últimos años se ha venido delineando en el siguiente orden: pantomima, melodrama, tragedia, bufones, *clowns* y *Comedia dell'Arte*.

Máscaras teatrales Margherita Pavia. Editorial Gaceta.



Editorial



TODAS MASCARAS



(continuación de la pág. 1)

Brañes –igual que las que usaban los viejos directores de morgas en la década del veinte–, el carnaval del Submarino amarillo, que fue más fuerte que el carnaval oficial de la comisión directiva municipal; un enmascaramiento de la juventud, el color que rompió ese mundo de ropa oscura cotidiana. Trajes azules y verdes. Todos desfilaron en aquel Corso invisible.

El observar sin ser observado da poder, la ventaja del anonimato desata fuerzas interiores, benignas o malignas. El pañuelo tapando el rostro de los ladrones románticos y justicieros, o el Ku-Klux-Klan apaleando negros con capuchas iguales a la de los verdugos de todas las épocas, el que preparaba la guillotina o el que ponía la soga, los margueros con galeras con decoración *à visé* como las escenografías de Jorge Polaco, con lucecitas a pila, o mañequitas de plástico articuladas, con espejitos, cintas, lentejuelas, una máscara-altar en la cabeza y sus trajes llenos de fantasías, que según la poeta Diana Bellessi era “el cuerpo entero una máscara”.

Aquel dominó amarillo de Mujica Láinez, o las máscaras del carnaval de Juaco Laguna, Firulete, Arcojito, las calaveras de José Guadalupe Posada o el Comandante Marcos siguiendo la tradición inmemorial. Hasta el asalto a un banco por ladrones enmascarados con los rostros de políticos, o los robos a mano armada a la confianza, la esperanza, la ilusión. Todos enmascarados.

A veces la máscara da un poder que no es tal, pero sin embargo parece y perrece, y vuelve cíclicamente de otra forma.

Algunas más rituales que otras, a veces usándolas sin saberlo, conscientes o inconscientes, pero máscaras al fin. La máscara tiene poder, todas las culturas idealizaron este objeto mágico y ancestral, artístico y de energía sobrenatural, con vida propia.

En las grandes urbes durante las últimas décadas, la máscara volvió y se apropiaron de ella de mil maneras. Las luchas sociales portan sus máscaras, las procesiones ecologistas, anti-bélicas o marchas por los derechos humanos y civiles. Hoy más que nunca la máscara muta y cambia con más facilidad. Los rostros sin rostro y detrás otros rostros. La máscara sale a la superficie social y comunitaria, poniendo un eslabón más a su milenaria historia.

Hace unos meses fui a cantar con el coro “La Matraca”, y como parte de mi disfraz me pinté unos gruesos mostachos negros. Frente al impacto de mi máscara ante propios y ajenos decidí que a partir de esa noche comenzaría a dejarme crecer los bigotes. Con esta nueva máscara festejaré ante todos los presentes el cumpleaños número diez de *El Corvín*.

Coco Romero



Caretas de Buenos Aires

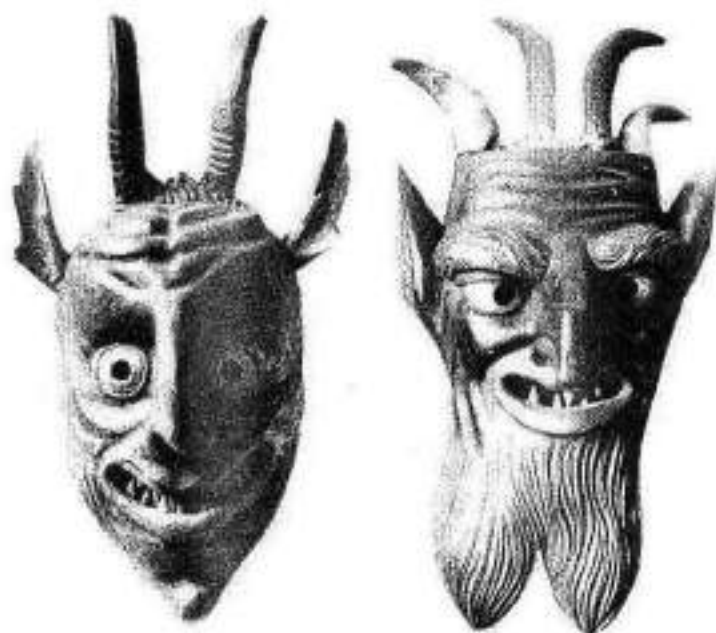
MASCARAS Y USOS ESTETICOS

por Luis Esteban Araya Rocha*

Cero que en estos tiempos de la primer década del siglo XXI la portefinidad está caracterizada por viajes polisémicos, ricos, e híbridos a diversas identidades sociales y culturales.

Signos y símbolos de una Latinoamérica fastuosa en su diversidad cultural, vivificando la dinámica de nuestro pasado prehispánico, gente de tradición eurocéntrica que entroniza los aportes culturales bajados de los barcos europeos, y las novedades tecnológicas y creativas de la cultura norteamericana. Junto a ellos resisten culturalmente tejidos ocultos y manifiestos de africanos y asiáticos.

Llama la atención el uso particular, distinguidamente nuestro, de carnavalizar el mundo cotidiano, en los malos y en los buenos momentos, de llevar de la mejor manera escondida la queja detrás de



alguna de nuestras máscaras estratégicas.

La risa y la alegría, las sátiras y un definido uso político de la estética definen en el contexto

de las prácticas y celebraciones urbanas de los porteños una especial trama de significados coloridos según quienes sean los

que nos interpretan. Usamos distintas máscaras para un turismo global, que nos quiere ver a veces racionales, otras esotéricas. Somos

muy buenos en crear estrategias para mostrar, volvernos visibles en la tensión entre lo popular y lo oficial, entre la estética y la comunicación, entre el orden cotidiano y la transgresión. Particularmente expertos en la universidad de la calle, podemos tomar la forma de resistencia al poder desde una organización popular, crear una murga barrial en un laboratorio urbano, o hacer desaparecer nuestros rostros como bandera de protesta social.

Una de nuestras más hermosas flores porteñas es el humor como resistencia popular. To-

mándole el pelo al pesimismo, con esa condición distinta de la risa y la máscara, no todo está perdido. Nuestros más significativos discursos sobre la portefinidad viajan de una identidad a otra a través de una máscara. Desfiguramos circunstancialmente la realidad, pero no la anulamos. El uso de máscaras nos permite romper con el tiempo monolítico de la cultura occidental, dejando

salir de nosotros un despertar de los sentidos que luego enterramos.

EL HACER SOCIAL
TIENE
SU PROPIA ESTÉTICA

Manifiesto o encubierto, el uso político de la estética atraviesa distintos contextos culturales, procesos históricos y movimientos sociales de la humanidad.

El uso político de la estética crea nuevas estéticas: la carnavalización, la "cumbialización", los rostros enmascarados de la protesta social urbana y

El uso de máscaras nos permite romper con el tiempo monolítico de la cultura occidental, dejando salir de nosotros un despertar de los sentidos que luego enterramos.

rural ejemplifican en el país de nuestros días, espacios de visibilidad de grupos sociales numerosos, masivamente percibidos como "el pueblo".

La performance de los movimientos *hippies* de los 70, las tribus urbanas del Buenos Aires del 2000, la poesía

DE LA PORTEÑIDAD

carnavalesca del siglo veinte, etc. En el uso del lenguaje ejercemos permanentemente funciones estéticas. Para producir nuevos sentidos, para legitimizar, para transformar.

En un momento histórico donde la mitad de los jóvenes han sido dejados fuera del sistema

económico, excluidos desde el punto de vista de no poder desarrollar capacidades para la participación en la vida ciudadana, necesitamos conocer sus imaginarios colectivos para proponer estrategias de inclusión. El conocimiento y los significados que ellos dan a la indumentaria, a los tatuajes, a las identidades híbridas, a los comportamientos asociados a la carnavalesca, a las máscaras sociales, etc.

Qué interesante resulta reflexionar por qué usamos la expresión "careta" para marcar conductas sociales

que desaprobamos, y sin embargo forman parte de nuestras formalidades consensuadas.

Necesitamos conocer la relación permanente de intercambio entre distintos sectores sociales para crear una estética en relación con las condiciones de vida.

... usamos la expresión "careta" para marcar conductas sociales que desaprobamos, y sin embargo forman parte de nuestras formalidades consensuadas.

En otras palabras, estoy diciendo que el hacer social tiene su propia estética.



* Antropólogo social. Investigador del INAPL.

¹ Instituto Nacional de Antropología y Patrimonio Latinoamericano, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Fue creado el 20 de diciembre de 1943 con el nombre Instituto Nacional de la Tradición. Luego, Instituto Nacional de Etnología y Folklore, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Instituto Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología y Patrimonio Latinoamericano (desde 1991).

En el año 1973, el Estado Nacional adquiere su actual sede en el barrio de Belgrano, en la calle 3 de febrero 1378, en la ciudad de Buenos Aires, donde alberga los laboratorios de investigación, la biblioteca y un Museo.

Desde su creación el Instituto produce conocimientos y asesora sobre el patrimonio cultural a nivel nacional sobre estrategias de vidas pasadas y presentes, rescata y fomenta la memoria colectiva, dentro de su diversidad y montaje, y el respeto por el pluralismo cultural y étnico. A través de los años los profesionales y especialistas del Instituto han realizado investigaciones en el campo de la arqueología, la antropología sociocultural, el folklore, la lingüística, recuperando expresiones y momentos de los procesos culturales de la Argentina.



Los sesenta años del INA¹

Deseo compartir con el lector de *El Correo* los festejos por los sesenta años del Instituto Nacional de Antropología. Cuando escribí estos versos pensé en las máscaras que usamos los investigadores de las sociedades y de sus culturas, para entrar y salir del hacer y del decir de los pueblos, para entrar y salir de los rituales de la academia, de las transparencias del conocimiento científico y del arte.

Máscaras, Laberintos, Academia

Errante como un médano indeciso sobre los ojos de la lejanía convoco a nuestros territorios, a nuestra historia, a nuestros laberintos. Allí en algún rincón están de pie las primeras visiones de la gente del INA, los diseños secretos de andar americano la mitad de un siglo al acecho de un molde. Uno pliega las alas para ver que las culturas emplean caminos diferentes y complejos para alcanzar saberes, siempre en suspenso rigores semejantes a Occidente y sus ciencias. Como si empezáramos de nuevo cada día. Tantas veces las diferencias —lo sabemos— se convierten en desigualdades.

Nuestra vida juntos intenta entenderlas y explicarlas hace sesenta años que nos tomamos ese tiempo. Recuenta la memoria peldaños, cajones clausurados, vidas desaparecidas, huellas de puertas sin abrir. Recordar hacia atrás es borrar algunos rastros. Aquí hemos tenido gente manifiesta que no ha pasado día sin traer algo nuevo a su conciencia. A los que partieron, compañeros maestros ya sin ojos seguimos viéndoles lejos como amor de abismo. Vamos tras las posibilidades con la precisión de un relojero como si cada uno nos enamorásemos de nuevo de una joven ciencia, de una imaginada humanidad que ciertamente viene de brazos de una madre un origen que macera alimentos a la vieja usanza. Otras veces vamos ciegos como todo lo que no florece a su debido tiempo. Sesenta años de temor devoto fundamento de la verdadera cultura de la vida.



Aloquines y Polichinelas

LAS MASCARAS Y EL TEATRO

LAS MASCARAS DE LA

(Vive de la paja, 5)

Tan honda seriedad interior trajo ventura
consentimiento alegre, por momentos sereno
de aquellos a los que servimos.
Como si empezáramos de nuevo a los sesenta.
Algunos de los que hemos crecido juntos
algunos de los nuevos de la estirpe
deshojarán palabras mágicas, con el último trazo
que hagan palidecer nuevamente
a los mármoles de esta Casa.
Un heredero de Carrizo, Chertudi, Nardi,
Newbery, Gradin, Rocca, Fernández...
Coridianamente, respiramos aires de
[comprensión diferente
canciones de funerales y flores del desierto
manos leídas de asciana en cualquier mediodía,
el temblor de un beso en la memoria
que eligen para no morir la duración
en su vocación los arqueólogos.
Cada vez que alguien vuelve de campaña
se escucha en los pasillos la voz del agua pura
libre, sana y también alorosa.
Poco a poco la poesía de la hierba y el ciclo
luye por un acaso de alfabetos
a la línea donde la nostalgia cesa.
Queda la razón, los anhelos de las ciudades
los rituales académicos
ese alinear de las palabras de ojos bajos.
Damos fe que hay días en los que andamos
como linyeras festejando en un zaguán abrigo
llenos los ojos de rastros, como cantores apenados.
Será como si empezáramos de nuevo
nuestro divino corazón de fiesta
bebí el agua tranquila con los hijos
con los nietos coma la canción añeja
cantando de alegría.
Será como si empezáramos de nuevo.
Nos unen sueños humanistas, máscaras, laberintos,
a nadie he visto cerrar los brazos en
[horas desencarnadas
sobre los temblores y tristezas humanas,
dejar de decir algo sobre esta sustancia
en busca de salida que somos.
Cuando los paradigmas se cruzan en oleajes
y conspiran entre amuletos y papeles cifrados
sesenta años de trabajo intelectual
tallados en llama viva
están fuera de la fugacidad y la mudanza.

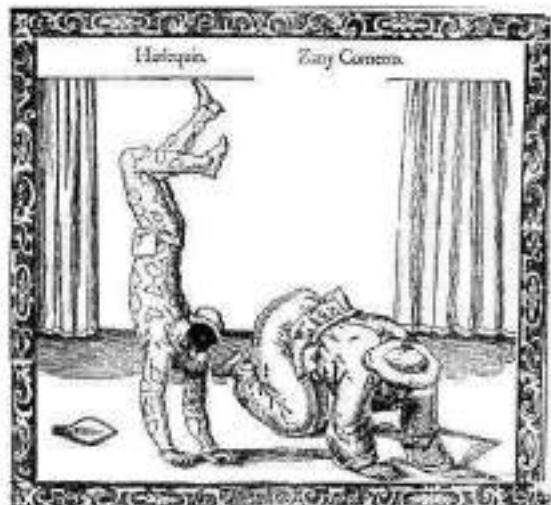


La característica más peculiar de la Commedia dell'Arte, fue, sobre todo, aparte de las indudables habilidades de los actores, la manera de producir las comedias, combinando diferentes maneras elementales fijas. El más importante de estos elementos fueron las máscaras, que pasaban, siempre idénticas, de comedia en comedia y se quedaban en la fantasía del espectador. Transcribimos fragmentos del libro *La Commedia dell'Arte* de María de la Luz Uribe.

LOS ORIGENES

En la primera mitad del siglo XVI se encuentran definitivamente, aunque diseminados, los diversos elementos que forman en esencia la *Commedia dell'Arte*. Compañías de aficionados recitan textos clásicos, abundantes en intrigas. La música y la comedia se inclinan hacia la bufonada, como por ejemplo en las canciones jocosas *villaneria* y *frottola*.

Un grupo de actores, todos con una gran ejercitación técnica, absorbe estos elementos, los aúna, y forma una compañía bien constituida. La llaman *Compagnia dei Gelosi*



(De los Celos). Aprovechan temas de la comedia erudita, improvisan sobre ellos, como los bufones; la dirigen hacia lo cómico, lo ridículo y la parodia, como hacen la "villanesca" y la *frottola*; usando en escena una máscara, se entregan a un carnaval perpetuo y crean a la vez el gesto y el movimiento que la máscara les impone, y con el gesto y el movimiento, la voz y la psicología toda de un personaje.

Pulcinella,
personaje peculiar,
en una comedia amo y en la
otra siervo,
siempre mordaz,
estúpido y
grosero

(...) Los Zanni fueron en un comienzo definidos como tipos individuales. Se llamaban simplemente Zan, o Zani, Zuan o Zanni, nombre, según

algunos, nacido de la deformación dialectal de Gianni (diminutivo de Giovanni, Juan), y según otros derivado del Sannione, siervo bufón de la antigua comedia de las arelanas. Los Zanni son generalmente dos siervos, que dan paso al

contraste lingüístico, formal y teatral de toda la comedia. Al menos uno de ellos provenía de la ciudad de Bergamo, a causa de la máscara de "facchino" (carriero,

cargador) que se acostumbraba ridiculizar en los días de carnaval. Poco a poco los actores comienzan a determinar

COMMEDIA DELL' ARTE



Por Ramón Cotopasi

variedad de Zanni y nacen Zan Ganriassa, Zan Poltron, Zan Francatripa, Zan Panza di Pegora, Zan Buffetto, Zan Capella, Zan Batochio, Zan Capocchio, Zan Triappolino, y otros famosos Zan.

Los cómicos situaron el origen de cada uno de esos personajes en una ciudad o región de Italia, cada uno con las características y el lenguaje de su lugar de procedencia y todos en torno a dos ingenuos enamorados. Pantalone, el viejo mercader, en Venecia; el Dottore, con sus estudios a flor de piel (y lo que es peor, de boca), en la famosa Universidad de Bologna; el Capitano, el español vencedor y vencido, en cualquier ciudad de Italia, haciendo sus "braverías" o bravuconadas; los Zanni en Bérgamo, uno de Bérgamo alto (el malicioso y astuto) y el otro en Bérgamo bajo (el tonto e intrigante); Pulicella, personaje peculiar, en una comedia amo y en la otra siervo, siempre mordaz, estúpido y grosero, en Nápoles.

LA MASCARADA

A través de diversas obras, en diversos autores y en diversas épocas, se encuentran siempre un cierto número o clave de personajes que se

repiten. El autor, en general, no lo reconoce y cambia las situaciones, el planteamiento, la forma, y hasta el rostro y el vestido. Pero los autores de que tratamos, quizás porque eran muchos o quizá porque eran audaces, lo declararon abiertamente, y cada actor-autor se adjudicó un personaje y presentó siempre en escena una misma cara inmóvil y un mismo vestido. Era la forma de solucionar el problema entre actor y autor: cada actor creaba su personaje.

Así la *Commedia dell'Arte* se convirtió en una compaña de máscaras en eterna evolución, un grupo de criaturas nacidas cada una de una fantasía diversa, que se incorporaba y sometía a una fantasía mayor, la del grupo, y que se realizaba bajo órdenes teóricas y técnicas del *Convegno* o director de la compañía.

Los pueblos antiguos y primitivos han creado máscaras atraídas por el misterioso placer de cambiar de rostro y, sobre todo, de ajustar su personalidad a ese nuevo rostro; pero en el teatro, la máscara ha sido el medio para fijar un carácter y eternizarlo, destacando ante el público una personalidad y dándole ocasión de que la reconocan. El origen y uso de

las máscaras en el teatro occidental es también griego y romano. Las que se observan en relieves, decoraciones y grabados tienen en general un carácter monstruoso y horrible, que se deriva del hecho de que en la máscara teatral antigua los rasgos son expresión absoluta, extrema e inmóvil de ciertas características: una representa el mal; otra, la ira o la estupidez, los celos o la venganza.

En la *Commedia dell'Arte* las máscaras, más que grotescas, son estilizadas. La del Dottore tiene una gruesa nariz hinchada y roja por el vino, y una boca que se llena de sí misma y es sin duda pedante, pero el corte de los ojos nos demuestra que, en el fondo, es un buen hombre. Arlequín, cuyos rasgos son simiescos y hasta diabólicos a veces, podría parecernos increíblemente poco inteligentes, pero su gran boca está siempre pronta a reír de sí mismo, de su malicia, de sus amos, de su público, de nosotros. La máscara del



arte fija y determina las características psicológicas de un personaje, pero nunca lo limita, porque sus rasgos son sutiles; da al actor y al público la oportunidad de intuir ante quién está, pero oculta al mismo tiempo una serie de posibilidades e imposibilidades; define la expresión de un tipo y la hace intensa, pero no sólo a través de los gestos del rostro, sino con la voz y la actitud de todo el cuerpo, haciendo de éste un nuevo rostro

de movimiento incesante, estudiado, perfecto; y demuestra así que "los gestos tiene lenguaje, las manos tienen una boca, los dedos tienen una voz", como ya pensó el

poeta griego Nonnus en el siglo V.

Las máscaras estaban confeccionadas en un cuero delgado y liviano que privaba al actor de la

movilidad de expresión, pero le permitía entregarse a un juego curioso: el de "mover la máscara", o sea, mostrarse en diversos ángulos de modo que pudiera verse cómica, y luego pasar a ser inquietante, trágica o monstruosa. Le exigía al mismo tiempo una gran precisión de movimientos y expresión corporal y le daba la posibilidad de cambiar la voz; Pantalone asumió así una voz ahuecada, *Arlecchino* una voz chillona, etc., creando una fantasmagoría de timbres de voz que acentuaba la de las máscaras.

Junto a la máscara y voz, se creó y mantuvo un vestido fijo para cada personaje. Los enamorados llevaban elegantemente la moda del tiempo, pero el rojo veneciano de Pantalone, la severa capa de jurisconsulto del Dottore, el vestido multicolor de Arlecchino, el blanco de Pulicella, el blanco y verde de Brighella, el negro de Scaramuccia, el tono abrigado del Capitano, creaban una armonía de colores que produjo sin duda una sugestión visual a la que el público se entregó con placer.

... el vestido multicolor de Arlecchino, el blanco de Pulicella, el blanco y verde de Brighella, el negro de Scaramuccia, el tono abrigado del Capitano, creaban una armonía de colores



LA MASCARA



Los siguientes fragmentos pertenecen a la traducción de Carlos Heredia, publicada en Sur, en enero/febrero de 1958.

por Roger Callois

El hombre ha conseguido liberarse del recurso de la máscara. Considerable sacrificio, si pensamos que la máscara fue durante mucho tiempo el signo por excelencia de la superioridad. En efecto, en las sociedades primitivas toda la cuestión consistía en usar máscara (y causar miedo) o en no usarla (y tener miedo), y después, en organizaciones más complejas, tener miedo de los unos y causar miedo a los otros, según el grado de iniciación. Pasar a un grado superior era conocer el misterio de una máscara más secreta; saber que una aterradora aparición sobrenatural era sólo un hombre disfrazado para atemorizar a los profanos o a los iniciados de nivel inferior. Existe, sin duda, un problema de la decadencia de la máscara. ¿Cómo y por qué los hombres renunciaron a ella? La cuestión no parece haber preocupado a los etnógrafos. Sin embargo, es de extrema importancia. Aventura la hipótesis siguiente. Esta hipótesis no excluye en modo alguno —antes bien, requiere— la existencia de aproximaciones múltiples, diversas, incompatibles, correspondientes a cada cultura y situación particulares. Pero proponen el resorte común a todas ellas. El sistema de la iniciación y de la máscara solo funciona si hay una coincidencia constante entre la revelación de secreto de la máscara y el derecho de usarla a su vez para tener acceso al trance divinador y poder espantar a los novicios. Conocimiento y empleo están, así, estrechamente unidos. Sólo quien conoce la verdadera naturaleza de la máscara y del enmascarado puede vestir esa formidable apariencia.

Sobre todo, no es posible salir su ascendiente, o al menos sufrirlo en la misma tesitura, con la misma emo-

ción de sagrado pánico, si sabemos que se trata de un simple disfraz. Ahora bien, poéticamente no es posible ignorarlo, o en todo caso ignorarlo durante mucho tiempo. De allí que se produzca una grieta permanente en el sistema, que debe ser preservado de la curiosidad de los profanos por toda una serie de prohibiciones y de castigos, estos últimos de lo más reales. De hecho, la muerte, el único castigo eficaz contra un secreto sorprendido. De allí también se deduce que a pesar de la paciencia de prueba aportada por el éxtasis y la posesión, el mecanicismo continúa frágil. En todo momento hay que defenderlo contra los descubrimientos fortuitos, las preguntas indiscretas, las hipótesis o las explicaciones sacrílegas. Es inevitable que poco a poco la fabricación y el uso de la máscara o del disfraz, sin que pierdan por ello su carácter sagrado, no estén ya protegidos por interdicciones capitales. Entonces, mediante transformaciones insensibles, pasan a ser ornamentos litúrgicos, accesorios de ceremonia, de danza o de teatro. (...)

Quizás el último ensayo de dominación política por la máscara es el de Hákim al Mocanna, el profeta Velado de Jorasán, que en el siglo VIII tuvo en jaque a los ejércitos del Califato. Llevaba sobre el rostro un velo color verde o, según algunas, se había hecho hacer una máscara de oro, que no se quitaba jamás. Se pretendía dios y afirmaba que se cubriría la faz porque nadie podía verlo sin volverse ciego. Pero estas pretensiones, justamente, eran asperamente discutidas por sus adversarios. Los cronistas —todos, es verdad, historiadores de los Califatos— escribían que procedía así porque era ciego, tuerto y de una fealdad repugnante. Sus discípulos lo intimaron a de-

mostrar la verdad de su acento y exigieron verle la cara. Y él les mostró la cara. Unos fueron efectivamente quemados y otros persuadidos. Pues bien, la historia oficial explica el milagro, describe (o inventa) la estratagema. Este es el relato del episodio, tal cual se encuentra en una de las fuentes más antiguas, la descripción topográfica e histórica de Bukhara por Abu-Bak Muhammad ibn Dja'far Narshahí, terminada en 332:

"Cincuenta mil soldados de Mocanna se reunieron en la puerta del castillo, se prosternaron y pidieron verle. Pero no recibieron ninguna respuesta. Insistieron e imploraron, diciendo que no se movieran hasta que no hubieran visto el rostro de su dios. Mocanna tenía un servidor llamado Hadjeb. Dijo: 'Ve a decir a mis crimuras: Moisés me ha pedido que le deje ver mi rostro, pero yo no he aceptado presentarme ante él, porque no había podido soportar mi vista y quien me vea morirá inmediatamente...'

Pero los soldados imploraron aún más. Mocanna les dijo entonces: 'Venid tal día y os mostraré mi rostro'.

Entonces, a las mujeres que estaban con él en el castillo (eran cien y la mayoría hijas de campesinos de Soghd, de Kesh y de Nakhshab), les ordenó que cada una cogiera un espejo y subiera al techo del castillo. Les enseñó a sostener el espejo de modo que las unas oscurieran frente a las otras y los espejos se hicieran frente unos a otros —y eso en el momento en que los rayos del sol horadan más intensamente... Pues bien, los hombres se reunieron. Cuando el sol se reflejó en los espejos, todos los alrededores de ese lugar, por efecto de la reflexión, quedaron sumergidos en luz.

Entonces dijo a su servidor: 'Dí a mis crimuras: Vuestro Dios se presenta a

vosotros. ¡Contemplad! ¡Contemplad! Los hombres vieron el lugar sumergido en luz y se asustaron. Y se prosternaron.'

Si la ocasión se presentaba, Hákim apoyaba su divinidad en otros prestigios: hizo salir todas las noches, durante dos meses, del fondo de un pozo, en Nakhshab, un cuerpo luminoso semejante a la luna y que enviaba su luz hasta una distancia de varias millas. Un texto prueba, incluso, que el cuerpo, después de haber tomado cierta altura, volvía a entrar en el pozo (Tadjarib-us-Salaf, pág. 121). Los relatos antiguos nada dicen acerca del mecanicismo del prodigio y la naturaleza del globo luminoso, quizá un antepasado modesto y lejano de los futuros aerónautas.

Hákim justificaba su naturaleza divina y su superioridad humana por una teología poco sutil: 'Dios se había encarnado muchas veces en forma de profeta y cada profeta era superior al que lo precedió. La encarnación precedente se había efectuado en la forma de Abu-Muslim, que debía pues ser considerado superior a los otros profetas. El mismo, en fin, era la última encarnación de la divinidad'. (Sadighi, pág. 179.) El Califato no tenía más que someterse.

El Califato, sin embargo, incrédulo o impío, enviaba ejércitos contra Hákim. Entre, para reclutar más fieles, completaba su teología con una ética halagadora: 'Acordaba a sus secuaces el permiso de matar a quienes no compartían sus creencias, de reducir sus mujeres y niños a la cautividad, y de considerar sus bienes como si fueran propios. Acordaba libertad absoluta en materia de relaciones sexuales, consideraba lícitos todos los actos declarados ilícitos por la religión musulmana y aconsejaba no tomar en cuenta

ninguna prescripción o prohibición religiosa'. (Ibid., pág. 180.)

La victoria cambió de campo varias veces. Al fin, ganó Bagdad. En el año 163 de la Hégira, Hákim fue embestido en la más fuerte de sus ciudades. El sitiador hizo traer de las Indias dos mil pieles de búfalo, que llenó de tierra para culmar los fosos. Los generales del profeta desertaron. Hákim se vio perdido. Usó de un artificio que debía asegurar su prestigio pénetino, haciendo creer a sus fieles que había subido al cielo. De nuevo doy la palabra a Narshahí, quien ha debido conocer la historia por Muhammad ibn Dja'far:

"Mi abuela era una de las mujeres que Mocanna había reclutado y guardado en el castillo. Ella contaba que un día Mocanna invitó a todas las mujeres a beber a su mesa, como tenía costumbre hacerlo. Pero, ese día, echó veneno en el vino destinado a las mujeres. Había hecho preparar para cada mujer una copa personal. Les dijo: 'Cuando beba mi copa, vosotros debéis haber vaciado la vuestra'. Pues bien, todas las mujeres habían vaciado sus copas, salvo yo, que hice, deslizar el vino por mi cuello. De modo que todas murieron y yo me tendí entre ellas, haciéndome la muerta. Mocanna no lo advirtió. Se puso de pie, miró alrededor, encontró a todas las mujeres muertas'.

— desde hacía tres días había ordenado encender el horno. Se acercó al horno, se desvistió y se echó en él. Del horno salió humo. Me acordé, pero no encontré ningún rastro de Mocanna. Y nadie había en el cuartillo..."

Los cronistas poco difieren en su manera de relatar este fin. Para uno de ellos, Mocanna se arrojó a un foso lleno de cal viva; para otro, a una cuba llena de vi-

triole; para un tercero (Auréli), a una caldera de mercurio; para otros, a un horno donde se fundía coltre, o hea, o azúcar. Según todos, deseaba hacer creer su desaparición sobrenatural. Barthélemy d'Herbelot de Moilainville, en su *Bibliothèque orientale* (edición de 1777, tomo II, página 185), cuenta el episodio de la siguiente manera:

"Viendo, por último, la necesidad a que estaba reducido de perecer o rendirse, decidió envenenar a todos los suyos. Una de sus concubinas, que descubrió este propósito, se escondió en un rincón del castillo para evitar el peligro y vio que Hákim, después de la muerte de todos sus súbditos, tomó los cuerpos y los quemó y que, una vez hecho esto, se arrojó el mismo en una cuba llena de aguafuente que había preparado, y sólo se halló de su cuerpo los cabellos, que flotaban en el agua".

El subterfugio no tuvo por ello menos éxito. Los sectarios del Profeta quedaron persuadidos de que su amo había subido al cielo por un tiempo y que bien pronto bajaría nuevamente a la tierra. El Jorasán no reencontró la paz antes de que pasara mucho tiempo. Lo que no impide que los analistas denuncien unánimemente las supercherías de Hákim. El reinado de la máscara se nos aparece en adelante como el de la impostura y la juglaría. Está vencido ya. Pero continúa actuando sobre las imaginaciones.

Ignoro cómo, cuándo y por quién se conoció en Occidente la historia de Hákim. En 1697, Herbelot la resume en la noticia que consagra al profeta en su enciclopedia, pero es posible que otras orientistas aludieran antes a ella. En 1777 se reedita la obra, con adiciones de Galland. En 1787, en Ajaccio, Napoleón Bonaparte, que tenía entonces dieciséis años, escribe una breve biografía de Hákim. La titula *La máscara profeta*. Es su primer ensayo literario. Estas páginas, publicadas en 1821, parece que fueron tomadas por una obra de imaginación,



De la Cuba Barroca

Homenaje a Alejo Carpentier

(1904-1979)



Alejo Carpentier, cubano (1904-1979), nació en la Habana hijo de un francés y una rusa. Permaneció allí en diferentes etapas de su vida trashumante. Dedambrado por la mitología cubana, publica en 1933 *Ecce-Yambá-O!* Pasó muchos años en Francia, vinculado a los grupos de vanguardia, colaborando como crítico en periódicos y revistas. Escribió cantatas, operas bufas y libretos de ballet.

Entre sus libros podemos citar *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* (1953); *El año* (1956), *Guerra del tiempo* (1958), y *El siglo de las luces* (1962) que fue calificada como una auténtica obra maestra de la literatura contemporánea. En 1964 aparecen ensayos bajo el título: *Tiempos y diferencias*, y posteriormente *Derecho de asilo y otros cuentos*. Aquí transcribimos fragmentos de dos de sus novelas, de 1974: *El recurso del método* y *Concierto barroco*.

EL RECURSO DEL MÉTODO

(...) Y como en carnavales se estaba, en algarabía de comparsas, gayumbas, trompetas y tambores negros, empezó la fiesta de las máscaras, con concursos de disfraces y carrozas de mucho ingenio, como aquella del "Bicentenario veneciano" que obtuvo especial galardón, aunque hubiese sido tremendamente difícil llevarla hasta la última tribuna del Jurado, pues mal avanzaba bajo alambres del tendido telefónico por la altura de su proa habitada por dogaresas cubiertas de lentejuelas. Oportunamente había llegado el jolgorio, pues era, desde siempre, algo tan importante en la vida del país que, entregadas a una carnisería multitudinaria, olvidaban las gentes cualquier adversidad o contingencia. En esos días sin operadoras, sin harina las panaderías, sin teta los niños de pecho. Se bailaba, se cantaba, se desfilaba, entregándose cada cual, olvidado de disciplinas y horarios, de compromisos o promesas, a calmar apatencias durante meses reptimidos. Desnudas andaban muchas mujeres bajo el paño del dominó. Saltábase todos al amparo de la capucha, el antifaz o la careta de baratillo. Se cantaba, se bailaba en los parques, en las azoteas del emparrado, en los cafés tomados por alto; se fornicaba en los altos del Observatorio Nacional,

bajo el arco de los puentes, en los zaguanes ornados de imágenes santas, en las maletas de los suburbios, y hasta en los atrios de las iglesias se instalaban puestos de guarapo fuerte, charanda cocuy y aguardiente. Eran días de anochecer para amanecer y de amanecer para anochecer, en que las cofradías tradicionales remozaban con rufas y plumas de garta, collares de hechiceros, trajes de diablos, tiburones de cartón, serpientes de resorte, hombres gavilanes, hombres caballos, hombres tarascas, de mamarrachos anudados, viejos juegos heredados de África o de tan antiguos rituales, que sus intenciones primeras se perdían en las milenarias noches aborígenes. (p.207)

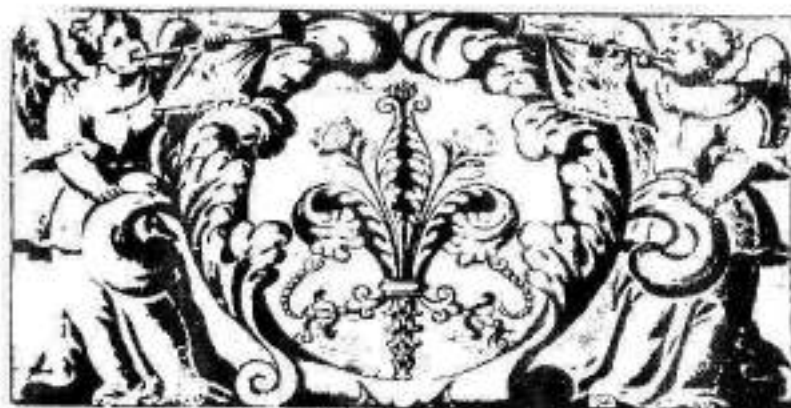




(Véase de la pág. 3)

CONCIERTO BARROCO

(...) En gris de agua y cielos anublados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; bajo la gruesa de nubes matizadas de sepiá cuando se pintaban, abajo, sobre las anchas, blandas, redondeadas undulaciones —emperezadas en sus movimientos sin espuma— que se abrían o se entremezclaban al ser devueltas de una orilla a otra; entre los difuminos de acuarela muy lavada que desdibujaban el contorno de iglesias y palacios, con una humedad que se definía en tonos de alga sobre las escalinatas y los arracaderos, en llovicos reflejos sobre el embaldosado de las plazas, en briosas manchas puestas a lo largo de las paredes lamidas por pequeñas olas silenciosas; entre evanescentes, sordinas, luces oscuras y tristezas de moho a la sombra de los poentes abiertos sobre la quietud de los canales; al pie de los cipreses; entre grises, opalescencias, matices arpuscubres, sanguinas apagadas, humos de un sutil pastel, había estallado el carnaval, el gran carnaval de epifanía, en amarillo naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y en verde zana, en rojo granate, rojos petirrojo, rojo de cajas chinas, trajes ajodrezados en añil y azafrán, moños y escarapelas, listados de caramelo y palo de barbería, bicornios y plumajes, tortasol de sedas metido en turbamulta de rasos y cintajos, turquerías y mamarrachos, con tal estrépito de címbalos y matracas, de tambores, panderos y coe-



neras, que todas las palomas de la ciudad, en un solo vuelo que por segundos ennegreció el firmamento, huyeron hacia orillas lejanas. De pronto, añadiendo su sinfonía a la de banderas y enseñas, se prendieron las linternas y faroles de los buques de guerra, fragatas, galeras, barcasas del comercio, galeas pesqueras, tripulaciones disfrazadas, en tanto que apareció, tal una pérgola flotante, todo remendado de tabloncillos desparejos y duelas de barril, maltrecho pero todavía vistoso y engreído, el último bucentauro de la Serenísima República, sacado de su cobernizo, en tal día de fiesta, para disponer las chie-

pas, coheterías y bengalas de un fuego artificial coronado de girándulas y meteosos... Y todo el mundo, estroncos; cambió de cara. Antifaces de albayalde, todos iguales, petrificaron los rostros de los hombres de conchición, entre el charol de los sombreros y el cuello del tabardo; antifaces de terciopelo oscuro ocultaron el semblante, sólo vivo en labios y dientes, de las embozadas de pie fino. En cuanto al pueblo, la marinería, las gentes de la verdura, el bufuelo y el peccado, del sable y del cintero, del remo y de la vara, fue una transfiguración general que ocultó las pieles versas o arrugadas, la mueca del

engañado, la impaciencia del engañador o las lujurias de sobador, bajo el carrón pintado de las careras de mongol, de muerto, de Rey Ciego, o de aquellas otras que lucían narices borrachas, bigotes a lo berbere, barbas de barbudos, cuernos de cabreros. Mudando la voz, las damas decentes se libraban de usanzas obscenidades y cochinas palabras se habían guardado en el alma durante meses, en tanto que los maricones, vestidos a la mitológica o llevado boquiñas española, aflautaban el tono de proposiciones que no siempre caían en el vacío. Cada cual hablaba, gritaba, cantaba, pregonaba, afrentaba,

ofrecía, requetaba, insultaba, con voz que no era la suya, entre el retablo de cielos, el escenario de los fantasmas, la catedral del astrólogo o el muestrario del vendedor de yerbas de buen querer, elixires para aliviar el dolor de ijada o devolver arrestos a los ancianos. Ahora durante cuarenta días, se quedarían abiertas las tiendas hasta la medianoche, por no hablarse de las muchas que no cercarían sus puertas de día ni de noche; seguirían bailando los erinos del organillo; seguirían menciéndose las cocinas amestradas en sus columpios de filigrana; seguirían cruzando la plaza, sobre un alambic, los equilibristas; seguirían en sus oficios adivinos; las exhortoras de cartas, los limosneros y las putas —únicas mujeres de rostros descubiertos, cabales, apreciables, en tales tiempos, ya que cada cual quería saber, en caso de nado, lo que había de llevarse a las posadas cercanas en medio del universal fingimiento de personalidades, edades, ánimo y figuras—. Bajo las iluminaciones se habían encendido las aguas de la ciudad, en canales grandes y canales pequeños, que ahora parecían mover en sus honduras las luces de cernidos faroles, sumergidos (...)





Ficción y disfraz

MASCARAS LITERARIAS

por Umberto Eco

“**E**scribí una novela porque me dio la gana... tenía el deseo de envenenar a un monje. (...) Decidí narrar en el medioevo y por boca de un cronista de la época. Yo era un narrador novato y hasta entonces a los narradores los había visto desde otro lado de la barrera. Me daba vergüenza contar. Me sentía como un crítico teatral que de repente se expone a las luces de las candilejas y se ve observado por aquellos con los cuales hasta entonces había sido cómplice en la farsa.

¿Se puede decir: “Era una bella mañana de fines de noviembre” sin sentirse un Snoopy?

Lo que necesitaba era una máscara.

Me puse a leer y releer a los cronistas medievales para adquirir su ritmo y cantos. Ellos hablarían por mí y estaría libre de sospechas. Libre de sospechas, pero no de los ecos de la intertextualidad.

Así descubrí lo que los escritores siempre han sabido (y que tantas veces nos han dicho: los libros hablan siempre de otros libros y toda historia cuenta una historia ya contada. Lo sabía Homero, lo sabía Ariosto, por no decir Rabelais o Cervantes) por tanto mi historia no podía empezar más que con un manuscrito reencontrado y también aquella (obviamente) sería una cita.

De esta manera escribí la introducción y puse mi narración en un cuarto nivel de encajonamiento; detrás de otros tres narradores: yo digo lo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dijo... Estaba libre de todo temor. Y en ese punto dejé de escribir por un año.

Lo hice porque descubrí otra cosa que sabía (que todos sabían) pero que entendí mejor al trabajar. Descubrí entonces que una novela no tiene nada que ver en primera instancia con las palabras. Escribir novela es un asunto cosmogónico, como el relato en el Génesis.”

por Graciela Scheines

(...) “El juego es una lucha por algo o una representación de algo”, define Huizinga. El juego como representación incluye un ingrediente inédito: el misterio, acentuado mediante el disfraz o la máscara. El disfrazado juega a ser otro, juega al “como si”. Oculta su identidad cotidiana, o mejor, se desprende de su yo habitual y de esta manera también del mundo corriente y se inserta en lo extraordinario, entregado fervorosamente a su papel. El hombre que juega, como el hechicero disfrazado de animal en la ceremonia tribal, “vive” su juego como real aunque, muy en el fondo, conserve la conciencia de “ser como si”.

Esta ambigüedad del jugar —que Pink define como “mezcla de realidad y fantasía” o intuye como simultaneidad de ser y jugar, o de fe e incredulidad, o de gravedad sagrada y simulación o broma, y que es algo así como ser engañador y engañado al mismo tiempo— radica en la unidad entre el disfraz y el disfrazado. Dicho más claramente, el disfrazado se siente convertido en el personaje que representa: en su danza mágica el salvaje es el canguro; en un juego de niños, el pulo usado como caballo es un caballo; una niña que juega a ser princesa es princesa durante un tiempo en el espacio lúdico. De todo esto es fácil deducir que no es lícito hablar de símbolos en el ámbito lúdico. En sentido lato, el símbolo es definido como una figura que representa a otra cosa, y hace referencia entonces a dos planos. Representa otra cosa, y hace referencia entonces a dos planos diferentes: el de la presencia y el de la ausencia. En el ámbito del juego, en cambio, las cosas simplemente son, se muestran. El símbolo no existe. Y si en el jugar queda cancelada la diferencia entre símbolo y cosa representada (o entre máscara y rostro) queda también suprimida la distancia entre fe y simulación e invalidada la dicotomía seriedad-juego. (...)



Máscaras de América



ZAPATISTAS



Alejandro Moreno, redactor de la revista mexicana *La Gaceta*, compartió con sus compañeros de la revista *Año Blanco* de España, el reportaje que le realizó a Juan Villoro, conocido escritor de novelas, cuentos y ensayos que a través de su obra ganó el respeto de los jóvenes mexicanos. La entrevista fue publicada en abril de 1995, bajo el título "la máscara Zapatista", aquí mantenimos algunos pasajes.

—¿Cuál es la función de la máscara en el discurso zapatista?

—El signo político del zapatismo está asociado con la máscara, forma parte de su identidad. Pensar que se están emboscando es ingenuo ya que están usando un signo que se repite en la cultura mexicana. Enmascarados-vengadores-ecológicos como Superanimal o héroes populares como Superbarrio representan a todo mundo y al mismo tiempo no son nadie. Esta es la función que quiere desempeñar el Ejército Zapatista.

Parte de la cultura mexicana ha tratado de indagar la identidad del mexicano tras la máscara, como si un rostro inmutable nos definiera. Esto ha sido discutido por los filósofos como Samuel Ramos y ensayistas como Octavio Paz. Carlos Fuentes en la revista *Tiempo mexicano* recurre a la leyenda de Quetzalcóatl para señalar que el desafío de la identidad mexicana es que no pueda verse el rostro y recuerda que Tezcatlipoca presentó a Quetzalcóatl un espejo, quien al ver su horrible rostro de serpiente emplumada huyó al no poder aceptar su verdadero rostro. Con esto legó el desafío de aceptar nuestra identidad. Por eso, ver su rostro en el espejo ha sido una tentación muy grande para la cultura mexicana.

Es interesante que en el fin de milenio la gente ya no crea que vaya a tener un rostro definitiva sino una dispersión de rostros. Estos



mos frente a una identidad fragmentaria, pues hay muchas maneras de ser mexicanos. En esta etapa es que la idea de lo mexicano es híbrida, ambigua, contradictoria y múltiple, la función del Quetzalcóatl no sería más buscar la identidad en el espejo. Quetzalcóatl hoy se parece más a los replicantes de la película *Blade Runner* que pueden asumir identidades distintas. En este sentido, la máscara zapatista no apunta a encubrir un rostro único y auténtico.

Simplymente es signo de los que salieron sin rostro al submundo, los vengadores anónimos que no luchan por un beneficio personal y que van a desaparecer hacia la noche de la que salieron, cuando su lucha ya no tenga sentido.

—Retomando la estética y el discurso zapatista en el sentido de que son los hijos de la noche, los que caminan en la oscuridad. ¿No le parece que son como el

Tezcatlipoca que nos coloca el espejo negro para que veamos nuestro verdadero rostro? Marcos decía precisamente que para saber quién es Marcos basta con mirarse a un espejo...

—Efectivamente. Dentro de la imaginaria poética del zapatismo y la eficacia de sus símbolos hay que tomar en cuenta que el *Papal Vuh* menciona la idea de los enmascarados en el inframundo. Hay muchos elementos con los que se está jugando...

—Estos elementos están enraizados en las profundidades de la cultura maya...

—Los zapatistas han logrado un lenguaje fresco y novedoso: contra la desgastada retórica priista han opuesto el humor, una poesía muy cercana al realismo mágico, mitos y leyendas que parecen venir del *Papal Vuh* y de otras tradiciones nales, fundamentalmente mayas, y también con el sentido rebelde de la Biblia. Estos elementos, que son

parte del acervo cultural de México, se han mezclados en la fragmentaria realidad de fin de milenio en el discurso zapatista; de ahí buena parte de su eficacia.

—Volviendo a la máscara, frente al gran baile de disfraces que es la política contemporánea, los zapatistas han sido los primeros en sincerarse de alguna manera al ponerse la máscara. Incorporando lo paradójico en su discurso para interpretar la realidad, Marcos al ponerse la máscara, es un personaje transparente. Todos sabemos que el enmascarado es Marcos... ¿Pero qué pasa con los políticos de cara descubierta como el pianista Diego Fernández de Cevallos—quien lo imitó en varias ocasiones a quitarse la capucha? ¿Quién tiene realmente una máscara? ¿El abogado que detrás de sus virtudes públicas esconde un negro historial, o los zapatistas, que se asumen como enmascarados de identidad X?

—La política mexicana en general ha sido el arte de la hipocresía: cuando un presidente afirma que el peso no se devaluará, lo primero que piensa el ciudadano es lo contrario. Los zapatistas le han devuelto la verdad a las palabras y han desechado el protagonismo personal; por eso juegan hábilmente, incluso con la idea de la jerarquía; Marcos es un subcomandante, hay otros que son comandantes y también está la idea de que el comandante último, el pueblo entero. Por otro lado, Marcos, que tiene seudónimo de evangelista, simplemente trae las buenas, es transmisor de los demás. Le han quitado el signo protagonista, el de buscar el beneficio personal, que es lo que caracteriza a la política mexicana. El PRI, más que un partido, es una bolsa de trabajo que se asienta en un enredo trágico de influencias, en un clientelismo calculado que cambia camaleónicamente de ideología. Frente a esto, el zapatismo dice: "... para nosotros nada, pero que las palabras vuelvan a significar lo que antes".

De ahí que Octavio Paz, que es uno de sus detractores, haya dicho que su triunfo es un triunfo del lenguaje. El EZLN ha renovado la política mexicana desde los discursos, y ha hecho la primera guerra virtual de nuestra historia, hasta el momento sin balazos, exclusivamente con proclamas e ideas.



LA MÁSCARA

LA POLITICA ES LA EXPRESION

El Instituto de la Máscara fue creado hace treinta años, en las tres décadas de vida ha desarrollado una importante tarea en el campo de la investigación sobre el uso de máscaras en áreas como la terapéutica, expresivas, corporales, de juego, de aprendizaje y artísticas. Compartimos con uno de sus directores Mario Buchbinder, médico psicoanalista, psicodramatista, sus pensamientos sobre la máscara y el carnaval.



ómo ves desde tu experiencia con la máscara,

el desarrollo de la misma en los carnavales? ¿A qué te llevan las palabras "máscara" y "carnaval"?

Son dos términos que tienen su identidad, se complementan, porque el carnaval es una fiesta popular. Bajtin trabajó lo carnavalesco y habla de la cultura oficial y popular. El carnaval viene a ser lo opuesto lo que se contraponen a la cultura oficial entonces ahí se recuperan rituales que tienen historia desde las saturnales romanas, las fiestas medievales, la ciudad tiene que ver con la burguesía, un orden determinado y el carnaval como posibilidad de romper ese orden y conectarse como decía Nietzsche con lo Dionisiaco. Poder romper con esas estructuras. Por otro lado Dionisio es un personaje con máscaras.

El carnaval me parece que es un lugar de concentración de identidad, no soy yo, es otro, ese otro tiene la libertad de poder hacer lo que yo no puedo hacer, ¿cuál es el verdadero yo?

Ahí viene un problema: el de la verdad, de producción de verdad, de creación de verdad que tiene que ver con la pro-

blematización del ser, y con la autenticidad. Hay algo de la autenticidad de un sujeto simulado, un sujeto colectivo que expresa otra verdad, ocultando una determinada identidad y permitiendo que aparezca otro. Por ejemplo el subcomandante Marcos es la



verdad campesina, que no podía darse por un fenómeno obvio de represión pero no es solo un tema de represión política, es represión que está muy metida en la cultura, por

ejemplo haces una fiesta, y en la ceremonia están todos con la máscara de la cotidianidad, bueno es una cosa, por otro lado si vos repartís máscaras, y propones determinado clima se genera otro lugar de libertad.

Me parece que la máscara en el carnaval tiene que ver con el posibilitar ser otro y darle valor, otros estudios como el de Kristeva en su análisis cita que se rompe la relación entre el escenario y el público, el público está en el escenario y el escenario está en el público, el vivo está muerto, y el muerto está vivo, y la que es doncella es una puta, la puta es una doncella, el señor es un mendigo y el mendigo es un señor, un poco

lo que decía amargamente Discépolo pero una cosa sería en la situación trágica de la vida y otra cosa es la situación festiva y en la ceremonia del carnaval.

Me parece que esa libertad genera determinados ritmos, musicalidades que tienen que ver con el



cuerpo, con lo orgánico, con las creaciones que hay alrededor.

¿Cuál fue tu primera intuición para generar este camino en torno a la máscara y como un

proyecto con tanto futuro?

Primero estuvo relacionado con la creatividad, tenía que ver con la máscara de los locos, del carnaval, de los muertos, lo teatral, el símbolo del teatro son dos máscaras, la comedia y la tragedia, algo histórico mío, mi papá fabricaba muñecas, yo lo ayudaba cuando era un pibe, además de estos aspectos seguramente estaba relacionado con la represión que ya se veía, en el '75 era la época de la triple A. Después el golpe militar, para decir la verdad había que estar camuflado de alguna manera.

Para poder seguir en el país había que enmascararse, yo me acuerdo que una de las primeras Mascaradas que nosotros realizamos fue en el '78.

En plena dictadura, la Mascarada en una ceremonia carnavalesca, donde trabajamos con un público numeroso. Nos planteábamos y nos preguntábamos en plena época de la dictadura, ¿y si viene alguien de un grupo guerrillero, y se manda una hablada y se viene una represión?, bueno, igual seguimos adelante lo hicimos y parece que ahí la política era la expresión, tener un espacio de expresión era un

¶ *(Ver de la pág. 15)*



modo de resistencia, lo comprobamos después, lo afirmamos.

Otros desde una posición más dogmática, nos decían cómo en un país con tanta represión, hacen una cosa de juego, y sin sentido? y justamente no decían de libertad, sino decían cosa de juego sin sentido.

¿Cómo vas a hacer la holudez de un carnaval, donde el pueblo sufre de esta manera?, pero es una fiesta extraordinaria que tiene una historia, y te da capacidad como para organizar, y si vos podés expresarte de esa manera, quiere decir, que tenés espacio imaginario, espacio de creación, y también podés crear otras cosas.

¿Cómo fue ese paso de la dictadura a la democracia dentro del espacio creativo que tenían con la máscara?

Bueno nosotros, previo a la dictadura, empezamos a trabajar con el mapa fantasmático corporal, lo hacíamos a través de dibujar las siluetas del cuerpo en tamaño natural, y a partir de ahí dibujar la representación del cuerpo, en la época de la

dictadura, dejamos de trabajar con estas siluetas, porque las siluetas vacías, representaban la imagen de los desaparecidos y tuvimos que dejar pasar muchos años para volver a recuperar el trabajo con la silueta vacía, porque siempre se la identificaba, directamente con el tema de los desaparecidos, en este momento podemos decir se lo identifica con el tema de los desaparecidos y pero también se lo identifica con otras cosas, con la posibilidad de creación.

Tal es así que nosotros hicimos una Mascarada, en congresos que organizan Las Madres de la Plaza de Mayo, la primer mascarada le pusimos "El derecho a la expresión" y en la segunda la denominamos "Reconstrucción de imagen", si hay posibilidad de la imagen de des-



trucción del vacío, el vacío de los desaparecidos, o del gatillo fácil, todo ese bajón de imagen que hay, en el país, si podemos construir una imagen.

El trabajo con la máscara fue conectándose con la política en la cultura,

de recuperación, de la confianza, en el propio pueblo en la capacidad de decisión, la posibilidad de construcción de otras imágenes.

¿Cómo ves hoy el tema de la máscara, a propósito de los vaivenes de nuestra realidad?

En los 90 algunos hablaban del país careta, la época del menemismo, era un país especialmente careta, se mostraba la obscenidad del laje, de la corrupción, así directamente, y se justificaba mucho, diciendo "y bueno estamos bien".

Y en eso hubo una gran complicidad de mucha gente, que también llegó al pueblo, el pueblo votó, re-eligió, hasta que empezó a hacer crisis, hacer agua, empezaron las luchas, las asambleas, los cacerolazos, los movimientos piqueteros, y aparece frente a un país careta, máscaras de la verdad, de la lucha, de la organización, máscaras que buscaban el desenmascaramiento, encontrar otras formas. Cómo encontrar sentido.

¿Cómo ves la máscara hacia el futuro?

Nosotros tomamos una frase: "no existe el ser humano sino es con máscaras". Entonces por más desarrollo tecnológico, deshumanización, mientras exista el ser humano existe la máscara, tenemos varias definiciones, una es la máscara típica del carnaval, la careta, incluso el disfraz que es una definición más extendida de la máscara, después tenemos una definición más abstracta, que es, porque tiene que ver con el modo en que se relaciona un maestro, hablando de la educación con los alumnos o un médico con sus pacientes, siempre uno está con máscara, también una institución tiene una máscara determinada, los gobernantes tiene una determinada máscara, el



pueblo tiene una determinada máscara, el lenguaje es un modo de máscara también, entonces decimos que la máscara es el órgano de superficie del conjunto de las relaciones sociales, entonces eso comprende las máscaras



del carnaval, también comprende el lenguaje, también la institución etc.

O sea que si yo tengo una máscara como persona, *persona* (tiene que ver etimológicamente con la máscara) que si yo como persona tengo una máscara, esta no es solo la que yo construí en mi soledad, está atravesada por el conjunto de las relaciones sociales, que son los otros, el modo de trabajo, el modo y la historia del país, esa es la máscara, incluso las máscaras que hay en el cine no es simplemente la invención de un grupo pequeño de exaltados que están haciendo determinada cosa; es expresión de un pueblo, expresión del conjunto de las relaciones sociales. Por eso me parece que es un movimiento cultural sumamente importante.



Diablos y risas

ENMASCARADOS DEL CARNAVAL DOMINICANO

Por Cecilia Casanovi

Durante febrero, los dominicanos se disfrazan mayoritariamente de diablos, adornándose con colores simbólicos ligadas al panteón de sus ancestros africanos. El día 27, en que se conmemora también el día de la independencia, enmascarados de todo el territorio quisqueyano (1), convergen sobre el malecón capitalino para el multitudinario desfile nacional de compañías y carrozas.

Fabricadas con técnicas tan antiguas como la cartapesta o improvisadas con elementos plásticos como bidones, plásticos o rezagos de cartón intervinidos, las caretas dominicanas revisten una amplia variedad que demarca regiones, hábitos e idiosincrasias.

La ciudad de La Vega, en la región central, ha desarrollado la más fuerte tradición de artesanos careteros, quienes proveen a las fastuosas compañías de diablos cojudos de sus elaboradas máscaras. Felipe Abreu, el veterano, es quien conserva más puros los rasgos medievales de Mefistófeles. En las piezas de Bule, en cambio, estas se orientan y apatace coronado por un tocado digno de algún marajá. Cayo, por su parte, les retiene los cuernos para darles dramatismo. El Arniguito, joven que ejerce el oficio desde niño, le incorpora fluorescencias vivaces.

En Santiago de los Caballeros, la segunda ciudad del país, el diablo se transforma en Pepino, de nariz prominente y cuernos lisos, o en Joyero (2) de cuernos enroscados. Aunque ambos sean enemigos irreconciliables, sus con-



flatos se amortiguan con la presencia de los pacíficos habitantes de Pueblo Nuevo quienes, en su afán de aplacar los ánimos caldeados que generan las rivalidades, cubren sus cuernos de puras invertidas que semejan inocuas margaritas.

El escritor Pedro Antonio Valdés (3) nos cuenta que el actual esplendor del carnaval vegano tiene sólo un siglo. Antes, los terratenientes y comerciantes ricos de esa zona agroganadera asistían directamente a los festejos europeos. Las crisis financieras hicieron que se perdiera esa costumbre y que los notables se quedaran en casa, generándose su inserción en un espacio popular que no frecuentaban hasta entonces. De esta circunstancia se desprenden, según su visión, el surgimiento de una expresión carnavalesca onerosa y la consecuente y paulatina automarginación de las capas populares de los festejos, ante la imposibilidad de competir con gala de sin costo inalcanzable.

Como contrapunto, una de las expresiones más originales la construyen los Papelucos de la ciudad de Cotuí. Antiguamente denominados Platanucos, sus trajes, de

sabor rústico y aspecto tetruso, eran confeccionados con hojas de plátano, abundantes en una comunidad rural, cosidas a mamelucos de rafia. La presencia de la mina de oro Rosario Dominicana en la región hizo que, al abandonarse la agricultura, los disfraces se fueran resolviendo, sucesivamente, con tiras de papel madera y de diario (prometo descartado a causa de su fragilidad), hasta llegar al crepé, demasiado caro para los flacos bolsillos populares. Hoy día se opta por reciclar las bolsas plásticas, por su durabilidad y colorido. Las máscaras son el colmo del ingenio: hígueros (4) cubiertos de panal de coque triturado (5), adherido con clara de huevo como aglutinante.

Pero hay un carnaval muy particular que desenvuelve su magia en Montecristi, antiguo puerto que languidece frente a su morro, sobre el Atlántico. Los protagonistas son allí los Toros y los Cívicos, formaciones antagónicas que compiten en un enfrentamiento durante el cual sacan a relucir sus fuecetes de cabuya (6), haciéndolos resallar como ríos sobre el suelo. Ambas facciones portan caretas que los protegen de la

violencia del combate, único en el país, y que a menudo deja heridos graves. La rudeza de esta expresión cultural hace que las máscaras de los montecristeños, trabajadas con la misma técnica de las de otras regiones del país, presenten un considerable grosor. El procedimiento es sencillo: una vez moldeado un molde de arcilla, el artesano lo recubre con entre diez y treinta capas de papel de bolsas de cemento, adheridas una sobre otra con engrudo de mandioca. Ya secas, las pinta de colores fuertes y cubre los orificios de los ojos con tejido de alambre, para protegerlos de los latigazos. Los trajes son rústicos y amplios, acolchados con gruesas láminas de espuma de goma, que amortiguan el castigo.

José Domingo de la Cruz es uno de los últimos artifices careteros que quedan en Montecristi. Venciendo dificultades y la indiferencia oficial ha logrado expandir las posibilidades de su trabajo hacia la escultura de fustas, formas animales y humanas en cartapesta, destinadas a hoteles y a turistas extranjeros. Ninguna gestión se ha puesto en marcha hasta ahora para conservar y transmitir entre

los jóvenes de su comunidad, herederos naturales de sus secretos, una actividad tradicional que tanto enorgullece a de la Cruz.

En 1977 se creó en la capital, Santo Domingo, el INDEFOLK, Instituto Nacional de Folklore. Situado en el barrio de Santa Bárbara, en el inmueble el Museo del Carnaval, que cuenta con una excepcional colección de trajes, máscaras y fotografías. Su eficiente curaduría incluye información testimonial, histórica y geográfica completa, que permite casi una gira virtual por todo el país. Lamentablemente la sala que lo alberga no está acondicionada para la conservación de piezas tan delicadas, mayoritariamente de tela y papel, que requieren un cuidado especial en climas tropicales, donde son presa fácil de plagas silenciosas y fulminantes.



NOTAS:

(1) Habitantes de Quisqueya, nombre aborígen de la isla en donde se asienta Haití y República Dominicana.

(2) habitante de La Vega, barrio de Santiago de los Caballeros.

(3) ensayista, novelista, dramaturgo y poeta vegano, galardonado dos veces con el Premio Nacional de Novela, autor de *Historia del Carnaval Vegano* (1997) y de la novela *Bachata del Asno Caido* (La Negra, 1998) y *Carnaval de Sodoma* (Atigüita, 2008).

(4) árbol arbustivo, ligado a la cosmogonía aborígen, cuyos frutos son calientes de poderes delgados que se aburren para fabricar utensilios y recipientes.

(5) insecto que se caracteriza por roer la madera, el hierro, el cuero y el papel.

(6) látigo hecho de fibras naturales.

Dos aguafuertes de antaño

CARNAVAL

Dos relatos separados por 19 años dedicados a las máscaras de carnaval, ambos publicados en el diario *El Mundo*. Sus autores Roberto Arlt y Nicolás Olivari.

En 1942 se inaugura el festejo de carnaval con muñecos gigantes de veinte metros desfilando por la Avenida de Mayo. Se juega al agua en la Costanera en horarios restringidos y las serpentinas dicen "¡Adiós!". La Comisión Organizadora Municipal anuncia la nueva dirección donde buscar los objetos perdidos en el Corso Oficial. Se prohíbe por decreto el uso de perfumes y se dan a publicidad los edictos policiales que restringen el uso de las máscaras. Durante el carnaval Roberto Arlt, escribe esta aguafuente.

Casi veinte años después, el carnaval se reduce a la fórmula de siete grandes bailes, ya que el de Avenida de Mayo está proscrito. No abundan ni máscaras ni murgas en las calles. De vez en cuando hace su aparición un grupo improvisado de chicos, en comparsa precaria, y algunos vecinos juegan a baldazo limpio a pesar de la prohibición. Nicolás Olivari escribe su "Caras y caretas" el 14 de febrero de 1961.

CARETAS EN SOLEDAD

por Roberto Arlt

En casi todas las metrópolis que vegetan en los barrios oscuros existe un stock de caretas, que de año en año se decoloran en las miserias vidriadas entre algunos desplegados piezas de hornos, moda doctra de medias destañadas y una gruesa de pañales para párvulos.

Estas caretas de coloniches agotados, de jetas torcidas más innobles que la carátula de un borrachín, sirvieron en los carnavales de antaño para ornamentar el desafortunado hocico de esas parbillas descamisadas que con frac de apillera y tamboril de cacho salen a la calle a escandalizar al silencio. Entre ellas eran clásicas la careta de cecolibe, pavonada en todos los tonos del tomate; la de negro en chocolate mayón; y la de rosa con repolludos moñetes en rosa lela.

Este año un edicto policial ha prohibido el uso de la careta en los disfraces, y las caretas, semejantes a trastrocados espejos que durante 365 días permanecieron en el subsuelo astral de la tienda esperando su liberación, han salido inútilmente a la luz para recuperar durante algunas horas su engañosa función grotesca. Pero la avezada observación del vigilante en la esquina las ha paralizado en un calabozo transparente.

Nada más triste en el anochecer de la ciudad, que estas hileras de jetas pintarrajeadas, desprovistas tras un vidrio, polvoriento, esclava la cara de los moñachos y enajenado el tablado de los ojos. Algunas, con granada nariz de berenjena y ojos con triple cerco rojo y negro, lloran beads, lágrimas de resignación; otras, bestiales como las fieras que ridiculizan, muequean mascando el veneno del edicto que las reduce a un muestrario de puñalinas.

Ensayadas en una pinda, como esos tabernarios chorizos que nadie come, preguntan el fracaso de una carnosidad, mientras que el dueño de la cueva, en pantuflas en el mermol de su tienda, las contempla melancólicamente sin saber qué destino darles, porque es desesperante esto de saber que tiene que pasar otro año aguardando a que llegue la oportunidad de deshacerse de esas carotas de cartón,

que en las noches de tormenta conspiran y apedallan en el rincón del subsuelo.

CARAS Y CARETAS

por Nicolás Olivari

En la librería de mi barrio han aparecido las viejas caretas de los carnavales olvidados escapando de su entorno en naftalina. Todos los años, el no menos viejo librero coloca con un prolijo cuidado esas máscaras que perduran en su cera flexible, en su cartón pastado, en sus pliegues donde se esconde una galvanizada mueca. Son caretas que conocemos desde hace muchos años, presentes e invendibles, únicas y permanentes. No cambian ni se transmutan ni tampoco envejecen.

Son ellas, nada más que ellas, en su esencia y en su experiencia, y eso que en ninguna ciudad del mundo puede haberlas iguales, tan serias y tan definitivas, al punto de superar el rictus humano y ganarle de mano a la sonrisa de carne.

Insisto en que las cinceco desde hace lustros y una por una.

Comienzo al negro de colante bello rojo, con az aire de iluminado Al Johnson y como al bebé de mejillas insuladas y su insistido aire bobalación. Y sé del perfil agresivamente isónico de *sumar* el diablo, con su penlla y sus cejas punteadas y su aire de perdonavidas y a la vez de esa otra máscara de un animal de difícil zoología, mezcla de caprípodo y de anfibio que husmea los nostálgicos aires de los coscos a los que nunca fue. Está aún la máscara esperpéntica que hubiera deleitado al muy noble escritor y señor Don Ramón del Valle Inclán y Montenegro y esa otra de la que apartamos la mirada angustiada por extraños presentimientos, la gran máscara del humor nuevo que terrata el esqueleto en una simfonía en blanco y negro esperando al director cinematográfico suco. Y aquella que se erupina, sobre el moñón de las caras cercenadas, toda entera, a la manera de los gigantes y cabezudos, de construcción tan recia que resultó ósea y que ha de vivir mientras Buenos Aires siga siendo Buenos Aires.

Insisto, por experiencia visual de año tras año, en que nadie merece esas admirables caretas antiguas que el librero de mi barrio guarda y custodia en un nivel lecho de naftalina, en el gran cofre mortuario de su trastienda.

Y que en cada carnaval reaparecen, como a tal la cosa, siempre flamantes, siempre jóvenes, siempre en la espera del comprador que no llega.

Cuando era niño, mi ilusión estaba en ellas. Comprar una, colocarla sobre mi cara indecisa y adquirir el valor rotundo de esa expresión demorada cera o machucado papel. Claro que no podía hacerlo. Después... a los muchos años, podría hacerlo pero ya la ilusión voló en la serpiente, en el papel picado y en el viejo perro marca "La Poetisa", que oía benidamente a agua florida.

Por eso me detengo y miro las viejas caras que ya no son caretas, sino caras conocidas en el escaparate de la vieja librería de mi barrio. Miro, y una pequeña punzada de melancolía serpentea en mi viejo coque de poeta vagabundo. Porque pienso en otra máscara, en la tremenda careta que un día me va a encajar el destino sobre mi otra vez indecisa cara de paterño que se mira envejecer.



UNIVERSIDAD DE
BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL
RECTOR
RICARDO ROJAS

Rector

Guillermo Jaime
Echeverry

Director del
C.C.R.R.

Fabián Leborgnik

Coordinador de
Publicaciones

Jorge Fondecbrider

Equipo
de Publicaciones

Esteban Carestia
Matías Puezo

Diseño

Virginia Parodi

Director
de *El Corsito*

Coco Romero

Colaboradores

Ricardo Luis Acebal

Ramón Cotopaxi

Sara Meriles

Graciela B. Restelli

José Ríos

Corrientes 2038

Ciudad Autónoma

de Buenos Aires

Argentina

e-mail: rojas@ccr.uba.ar

UBA R Rojas



Tema Central

PATRIA Y ESPECTACULO

Sarmiento dionisiaco

por Ernesto Romano

La patria debe hacerse desde los ojos y desde los símbolos. A esto apunta el sistema educativo contenido en la "Idea Sarmiento". Escuela, plaza y templo son teatros que montan el espectáculo de un pueblo que nace de verse naciendo. ¿Por



qué debería extrañarnos esta pedagogía his-

triónica en un autodidacta; en un *self-made-man* obligado a alimentarse de su propia actividad? Talante estético e histerismo lo vuelven fatalmente actor y hacen de su país, escenario. En definitiva, el hombre representativo es aquel que encarna el espectáculo universal.

(continúa en la pág. VI)

Editorial



SARMIENTO DIONISIACO

Transplantado a la pampa como antes a Europa, el Dionisio del Zouche (bailarín nietzscheano), con agilidad de humor y de ingenio, bailaba en medio de la tragedia. Ricardo Rojas.

En 1873, el grabador Gamper realizó una medalla fundida en plata, cobre y plomo, cuyo anverso llevaba la cabeza de perfil de Sarmiento y la inscripción "El Emperador de las máscaras- Buenos Aires". En el reverso, una original cara que según se disponga muestra la tragedia o la comedia, con la cita: "Recuerdo del carnaval de 1873". Esta medalla le fue entregada al Señor Presidente Domingo Faustino Sarmiento durante los festejos de carnaval de ese año por los integrantes de la comparsa "Los Habitantes de Carapachay". Queda la duda de si el presente constituía una crítica o un homenaje. De cualquier manera, ambos son las dos caras de una misma moneda.

Quedó impreso en metal para la posteridad el recuerdo de la mirada cómplice de Sarmiento hacia las fiestas de carnaval. Sin molestarse en los más mínimo si le arrojaban agua, aunque llevara puesta la máxima investidura, sostenía que la risa educa y forma el gusto. No es casualidad que en distintos momentos de su vida el sanjuanino haya citado sus vivencias o escrito sobre la fiesta de Momo en la pampa o en otras latitudes. Desde sus años de exilio trasandino añoraba los tres días "en que todo el mustio aparato de la terca etiqueta y gravedad española cedían a impulsos de torrentes de agua que en todas las direcciones se cruzaban. ¡Días de verdadera igualdad y fraternidad!".

(continúa en la pág. II)

Biografía y Política

A PROPÓSITO DEL PROFETA DE LA PAMPA Y LAS ALMAS RÚSTICAS

Raúl Castagnino relata el derrotero de la biografía de Sarmiento escrita por Ricardo Rojas en 1945, épocas marcadas por un profundo cambio en la política nacional.

Aunque *El profeta de la pampa* marcará el retorno de nuevas horas aciagas en la vida del ya sexagenario Ricardo Rojas, provocadas, una vez más, por los celos de mezquinos colegas, por la incompreensión e ignorancia de ciertos políticos y caudillos, *El profeta de la pampa* resultó galardonado, en 1946, con el Premio Nacional de Historia otorgado por un solvente



jurado, en irrevocables y unánime veredicto. Influencias oscuras se movieron en el seno de la Comisión de Cultura y el fallo fue revisado. Rojas fue despojado del merecido premio. En desagravio, la Sociedad Argentina de Escri-

tores creó ese año el Gran Premio de Honor, del cual esta obra será la primera galardonada. El oscurantismo, manejado desde las altas esferas, avanzó e invadió la universidad, poniendo a Ricardo Rojas en la alternativa de tener que alejarse de las cátedras de literatura: "Hay que obtener las cátedras por el saber, pero hay que tener valor de dejarlas por dignidad", les dirá a los mandos de turno, quienes en diciembre de 1946, aceptaron desaprensivamente su dimisión.

Raúl H. Castagnino. *Diario Clarín*. Suplemento Cultura y Nación. 9/12/1982



El Mercurio, 10 de febrero de 1842



EL JUEGO DE CARNAVAL

SEGÚN



Editorial

 (seguir de la pág. 1)

En febrero 1869 se inauguró el primer corso oficial porteño durante los primeros meses de su presidencia. Toda su persona estaba inspirada por el sentido teatral de la vida. Fue decorador y actor en una compañía de aficionados, crítico teatral, y siempre aspiró a dotar al país de un Teatro Nacional. Organizó fiestas y desfiles escolares, concebidos como espectáculos. Durante su mocedad bailó pericones, zamacuecas, polcas. En Alemania descubrió los valses de Strauss, a los que llamó "un invento de los ángeles". Cuando escribe sobre estos temas se lo cree poseído del frenesi dionisiaco.

El investigador Ricardo Rojas fue uno de los primeros en dedicarse a recorrer la totalidad de la obra de Sarmiento. En su biografía *El profeta de la pampa*, Rojas recopila parte de una larga nómina de denuestos que utilizaron sus adversarios: "salvaje, haragán, sargento, caballo, chancleta, ignorante, embustero, plagiaro, mal nacido, mentecato, ególatra, loco, criminal, cobarde, ladrón, mercenario, cínico, dulcamara, difamador, pandillero, hipócrita, villano, mariscal, ratero, pérfido, traficante, patibulario, gallina, desleal, déspota, sanguinario, canalla, miserable, impío, egoísta, malvado, grosero, aleve, protervo, empecinado, ateo, rufián, corrompido, logrero, bribón de la peor especie, traidor a la patria, chancha renga, sanjuanino canalla, 'gaucho malo', 'hombre de cancha', aventurero, mal hijo, borracho, escritor de pega, falto de seso, animal, y aun otros dicerios con que podríamos formar una antología de la infamia". Este número de *El Corsivo* está dedicado a un personaje que (tal como lo despliega el investigador Ernesto Romano en su artículo), por su vitalidad, su arrebaro, impulso e instinto merece el tono de "dionisiaco".

Coco Romero



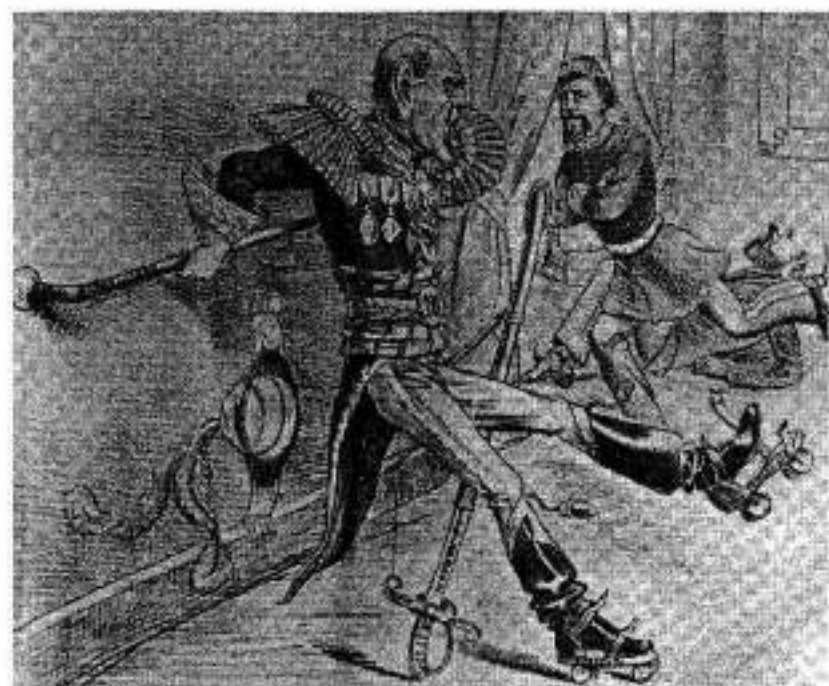
A

nadie se le ocurrirá decir, por cierto, si le atajasen de improviso para preguntarle cuáles son los postreros días decir que son los que preceden a la cuaresma. Los postreros días, parece que fueran el fin del año o de alguna temporada aciaga, según el placer que excita involuntariamente su aproximación en todas las clases del pueblo. Los postreros días ocupan hoy el vacío que en nuestras costumbres ha dejado el Carnaval, a que tan apegados eran los cristianos de antaño, no obstante su origen gentilicio y las prohibiciones de los papas, vacío que en otros países han llenado los bailes de máscaras, que en Venecia, su patria natal, ocupan un tercio del año, y en Roma los disfraces del mismo género que concluyen con las brillantes corri-

das de los *moisés*, o luces encendidas, que agita el pueblo al retirarse. ¿Y qué bienes ha producido esta estéril supresión de un goce que tan picantes y duraderos recuerdos dejaba en todos los corazones para saborearlos en el resto del año?

¿Quién ha olvidado aquella alegría infantil con que hombres y mujeres, haciendo a un lado la máscara que las convenciones sociales nos fuerzan a llevar en todo el largo transcurso de un año mortal, se abandonaban a las inocentes libertades del Carnaval? ¿Quién es aquel que no ha saboreado en aquellos tiempos felices, el exquisito placer de vengarse de una vieja taimada que nos disturbaba en los días ordinarios, el acceso al oído de sus hijas, bautizándola de pies a

DOMINGO F. SARMIENTO



cabeza con un enorme cántaro de agua, y viéndola hacer horribles gestos, y abrir la desmantelada y oscura boca, mientras los torrentes del no siempre cristalino líquido descendían por su cara y se insinuaban por entre los vestidos? ¿Quién no se ha complacido contemplando extasiado las quehidas formas que hasta entonces se sustraían tenaces al examen, viéndolas dibujarse en despecho del impapado ropaje, en relieves y sinuosidades entantadoras?

¿Quién que tenga necesidad de decir dos palabras a su amada, no hecha de menos aquella obstinada persecución con que separándola del grupo de las que hacían la acuática defensa del Carnaval, la seguía por corredores, pasadizos y dormi-

torios, hasta cerrarle salida, y vería al fin escurriendo agua, y con las súplicas más fervientes, pedir merced al mismo con quien antes no la había usado ella, y dejarse arrancar acaso un pequeño favor como precio de la capitulación acordada?

¿Quién es aquel, en fin, a quien no le palpita aún el corazón de gozo y no sienta debilitarse las piernas al sólo recuerdo de aquellas terribles luchas en que sitiadores y sitiadas bregaban apañados, forcejeando en opuestos sentidos, hasta caer en fin como un nudo de ranas en un inmundo pozo en que el barro y el agua ocultaban los atractivos de la belleza, en medio de los alaridos de las niñas y las risotadas de los jóvenes? ¡Oh, felices tiempos de nuestro padre! Tiem-

pos de inocencia y festiva holganza, en que si no era permitido dar el brazo a las señoritas, ni dirigirles

desembozadamente tiernos cumplidos, había tres días al año en que todo el murio aparato de la terca etiqueta y gravedad española cedía a los impulsos de los torrentes de agua que en todas direcciones se cruzaban, y que servían para ablandar los corazones de las esquivas

y desdeñosas beldades, a quienes se era permitido tocar y palpar sin ceremonia, sin omitir tirones, violencias, y el uso irresistible y victorioso de la fuerza varonil. ¡Días de verdadera igualdad y fraternidad universal, en que no había para ninguno

puerta cerrada, ni necesidad de más títulos, introductor ni pasaporte para presentarse en una casa, que la oculta provisión de

agua ligeramente saturada de colonia o lavanda, y en los que se daban la bienvenida con un durrazno o un jarro de agua!

¿Quién ha olvidado aquella alegría infantil con que hombres y mujeres, haciendo a un lado la máscara de las conveniencias sociales se abandonaban a las inocentes libertades del Carnaval?

Bien prosaicos y positivos son los días que a nosotros nos han cabido. En la lastimosa degeneración de nuestras costumbres, el Carnaval ha perdido toda su natural jovialidad y

Continúa en la pág. 11

Lunes 17 de Octubre | 20 hs

sala Sosa Pujato
Entrada gratuita

SARMIENTO DIONISIACO
Conferencia a cargo de **Ernesto Romano**

Para revelar una nueva perspectiva del personaje de Domingo Faustino Sarmiento, el investigador Ernesto Romano recorrerá en esta conferencia las anécdotas y testimonios que lo describen en su faceta esotérica, mitológica y aún alucinatoria, alcanzando de esta forma la esencia misma del Dionisio sanjuanino. Tal como escribía Ricardo Rojas, "el ritmo personal de Sarmiento es dionisiaco y su gesta se desenvuelve en el curso de una pasión fatal".



EL JUEGO DE CARNAVAL

SEGÚN DOMINGO F. SARMIENTO



(continuación de la pág. 111)

franqueza; permitido y aun muy decente se considera enfadarse y prodigar denueros a las hijas de Eva, que en la calle nos roclan con algunas gotas olorosas, y sólo en las provincias se ve todavía tal cual reminiscencia de las pasadas glorias de Carnestolendas (...).

Buenos Aires ha sido más feliz que nosotros en este punto, pues libre de innovaciones y de novedades, gracias al buen sentido de la restauración, y persuadida por el conductor de su ilustre Restaurador, que es el conducto legal y natural por donde se manifiesta la persuasión y la voluntad del pueblo, que el Carnaval es una necesidad imperiosa, una santa y cristiana costumbre, un goce sabroso de que no debe defraudarse a la sociedad, le ha dado fuerza de ley, y se le han impuesto reglamentos y condiciones que lo hacen la cosa más cómoda y agradable al mismo tiempo. A las nueve de la

m i ñ a n a suena un cañonazo en el fuerte, que prolongan los ecos como si se abeieran las puertas del infierno; mil gritos de alegría, resuenan por todas partes, y el pueblo en masa se arroja tumultuariamente a las calles, ostentando la agradable y variada mezcla de negros, mujeres, niños, cargadores y



jóvenes, de todas clases y condiciones, que se aprestan gozosos a los perfidos y refidos combates que les aguardan. Las canastas de huevos, de aguas olorosas o hediondas, según las pida el mar-

chante, proveen a todos de ceteros misiles, y las jeringas y bolsas hacen el papel de cañones y metralla. Desgraciado el paquete, el magistrado, el tirano mismo, si intentasen cruzar las calles con *fracs* a la

parisiense, o con vestidos de gala.

El pueblo soberano, el pueblo degollador, no gusta de estas modas y esos *fracs* que se quieren llevar sobre el pueblo de chaqueta, y el pueblo compadrito. El sentimiento de la igualdad ultrajado se sublevaría a la vista de estos trajes europeos, y haría llover sobre ellos para humillarlos y hacerlos descender a la igual condición del pueblo, millones de huevos que se estrellarían en los hocicos, en los ojos, en la frente, en el pecho, en todas partes en fin, haciendo desilar de la aturdida

persona anchos chocros de agua, de fango, de clara de huevo y de inmundicia. Y cuidado con enojarse, ni manifestar la más ligera señal de disgusto, porque entonces sería declarado canónicamente unitario, asqueroso, inmundo, y nadie respondería de que volviera a ponerse otra vez el provocativo *frac*, ni los ajustados calzones. Principiada la general batahola, cada casa se convierte en una for-

talesa, cada calle en un cerco formidable de sitiadores. De las azoteas llueven, como de otras tantas almenas, furibundas granizadas de huevos y cubos de agua que bañan una circunferencia de cuatro varas de la calle; y no faltan osados que apliquen escalas a las murallas para alcanzar en las ventanitas y sobre las planas techumbres a las atrincheradas bellezas. Si un inglés acierta a pasar en estos momentos de lucha, no puede desecher el recuerdo de otro carnaval en que, en el año 1806, hizo llover más chaya sobre sus cultas personas, que la que era se esperar de un pueblo que, según nos lo asegura Walter Scott, en su historia de Napoleón Bonaparte, usa por todo amoblamiento en sus casas, cabezas de vaca y cueros colgados en lugar de puertas. Los jóvenes aguzan su ingenio en inventar aparatos y máquinas para diluviar los húmedos proyectiles sobre los ya empapados pasantes. De repente un espantoso estruendo viene a estallar sobre sus cabezas, como una granada que revienta; el asustado transeúnte mira desparpavido hacia arriba y descubre entonces en una bolsa que van izando y en la que aún suenan con el movimiento los tarrós, piedras y

El Carnaval
es una necesidad imperiosa,
una santa y cristiana costumbre,
un goce sabroso de que no debe
defraudarse a la sociedad.

Los jóvenes aguzan
su ingenio en inventar aparatos
y máquinas para diluviar los húmedos
proyectiles sobre los ya empapados
pasantes.

morralla que contiene, la causa ocasional de su alarma. Si hay algo tirado en el suelo, guárdese de levantarlo, es una red para estimularlo a agacharse y descargarle un gatazo en la encorvada espalda. Se ve a veces en una esquina un enorme cartelón impreso, en que la tipografía ostenta sus más raros y abultados caracteres, y en el que se anuncian maravillas en estilo bufo y alarsonante; los transeúntes se agrupan a imponerse de su contenido, hasta que un gordo chorro de agua dipando de una ventana fronteriza viene a aleccionarlos y hacerlos menos curiosos. Un tambor os acompaña, a veces por todos los extremos de la ciudad, y dondequiera que vayáis, oiréis a vuestro lado el eterno redoble de la diana que no cesará por más que corráis y os enojéis, mientras no busquéis en vuestra faltriquera razones que lleguen al corazón de un tambor.

La bulla es infernal, la alegría está pintada en todos los semblantes, y la muchedumbre se explaya, viéndose entonces libre, igual, rotas las vallas, allanadas las preteritas jerarquías, y vengándose a sus anchas del trabajo diario, y los respetos y miramientos que los patrones y la necesidad le imponen. Pueblo belicoso, poeta, alegre y bullanguero, se abandona con entusiasmo a esta inclemente guerra civil, a este simulacro de las luchas en que ha vivido siempre. Pero el cañón del

fuerte suena y todos interrumpen su ataque o su defensa; el huevo que está en la mano a punto de ser lanzado vuelve al pañuelo de donde salió; las tinas de agua se vacían para meterlas al interior; las azoteas se despueblan, y el pueblo entra en sus domicilios, sin atreverse a importunar a nadie, sin dar voces ni tirar misiles. Las petimetras que habían aprovechado la tarde para hacer su elegante, aunque sencilla toilette, no bien oyen cañonazo, que se presentan en revista en las humedecidas puertas, e infeliz de aquel que osase echar una ligera gota de agua en el blanco vestido de una niña, o en la lustrada bota del pisaverde; no habría más que probar que había sido un segundo después del cañonazo de la tarde, para que la policía le echase el guante y le escarmentase severamente.

¿Qué tenemos nosotros de comparable con todas estas lindezas, con esa alegría general, con esa chacota y con aquella inocente licencia? Cuando tengamos que rehabilitar lo pasado, como cosa más experimentada que todas las modernas innovaciones y monerías, el carnaval debe ser lo primero que se restablezca en su antiguo esplendor, en seguida los penitentes, catimbados y diabluejos de las procesiones antiguas, y después otras muchas cosas que recomendaremos oportunamente.



El Sarmiento de Ricardo Rojas

por Ernesto Romano

Don Domingo Faustino es un prodigio, un monstruo de múltiples cabezas que escapa a toda clasificación; se nos muestra como el sin género, el espécimen único. Sarmiento mismo nos dice, proféticamente, que las generaciones futuras tienen un juicio pendiente con él. Debemos resignarnos y desde él, intentar comprender qué cosa somos.

Ricardo Rojas, tras enumerar varios de los Sarmientos en boga: "el de las escuelas", "el de la polémica sectaria" y "el de las apotensis

oficiales" entre otros, plantea la necesidad de un Sarmiento vivo y total, en el que errores y defectos no sean birlados. Es el primero en advertir que Don Domingo tiene raras facetas que la crítica no ha tomado en cuenta. Descubre no sólo la riqueza de la contradicción en Sarmiento, sino esa misma contradicción en los argentinos, analizando y viviendo su nación. "Su drama es nuestro drama", colectivamente nos parecemos más a él que a cualquier otro de nuestros padres fundadores. Ningún prócer resulta tan conflictivo para nosotros, contradictorios argentinos, como el cuyano, único capaz de encarnar todas nuestras ambigüedades. Él nos abarca y no hay escape posible. El revisionismo rosista se equivoca al no advertir que Sarmiento también es Rosas y la limitación del buen Juan Manuel consiste en no poder asimilar a su adversario.

A través de lo anecdótico y circunstancial, Rojas logra intuir lo esencial del espíritu sarmientino. La piedra que los demás han desechado le sirve de base para levantar un Dionisio sanjuanino: "su ritmo personal es dionisiaco y su gesta se desenvuelve en el curso de una pasión fatal". El lado oscuro le permite iluminar todo el personaje. No hay sólo un Sarmiento adversario de Facundo sino también uno simpático al caudillo. En el nombre mismo está el secreto, su apellidado paterno es Quiroga Sarmiento.

Rojas lo dice claramente, el riojano es "gemelo de su biógrafo". Las ficetas esotéricas, mitológicas y aún alucinatorias del personaje son descubiertas para alcanzar el significado de la obra. Desde esta nueva perspectiva, Sarmiento adquiere una inédita y fascinante dimensión. Su demiurgia patria, su invención mítica de la nación, quedan al descubierto.

El profeta de la pampa no es sólo la mejor de las biografías escritas por su autor, sino la más rica de las dedicadas a Sarmiento. Ninguna de las restantes descubre tantas vetas originales. Los libros de Palcos, Gálvez o Martínez Estrada pueden, en algún caso, superar estilísticamente al de Rojas, pero quedan muy por debajo en la intuición de lo que el genio de Sarmiento abarca. Como si se tratara de un nuevo mundo, el tucumano no descubre sólo parcelas vírgenes, sino territorios inexplorados; un Sarmiento arcaico, otro fáustico, uno épico-epidemiológico y aun, cierto Don Domingo bailarín y nietzscheano. A más de sesenta años de publicado, el libro no ha perdido su carácter revelador. Si otras obras suyas, como *El santo de la espada* o *El Cristo invisible* han envejecido, su *Vida de Sarmiento* guarda una riqueza irragotable. Rojas se ha atrevido por necesidad y por amor a penetrar descalzo en la numinosa tierra del genio, privativa de Sarmiento. Su nombre quedará asociado al de su héroe.

SARMIENTO DIONISIACO

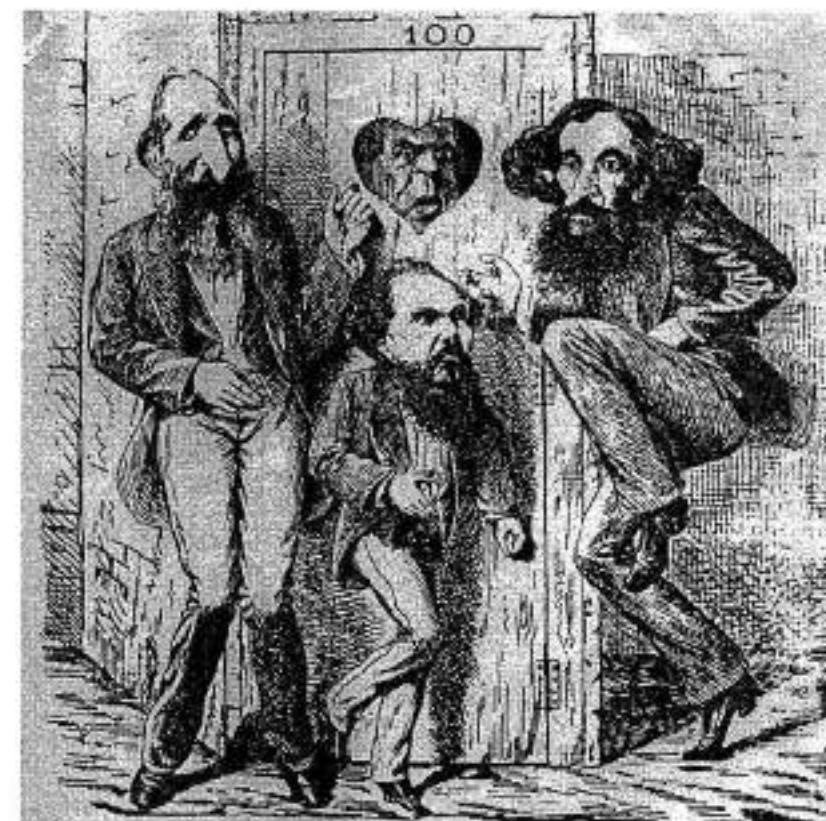
❖ PATRIA Y ESPECTACULO ❖

por Ernesto Romano

El maestro, crítico teatral y político, ha concebido la diabólica idea de aparear los tres rubros en un sistema de creencias y espectáculos.

Tanto la recomendación a su nieto de permanecer en París para contemplar el espectáculo de la ciudad sitiada, como la adjetivación, "teatral", "poética" y "pintoresca", dada a la batalla de Caseros, ejemplifican su concepción escénica de la Historia. El teatro es una "verdadera escuela", que sin dejar de ser una "fiesta popular" educa hábitos y costumbres; su función social equivale a la de los caminos, es decididamente un "foto de civilización" que gobierno y patriotas deben favorecer. La creación de una sociedad dramática en San Juan en la que sirve como escenógrafo y fabricante de máscaras es, junto al colegio de señoritas, una de sus primeras actividades públicas.

La ambigüedad de Sarmiento, su continuo oscilar entre civilización y barbarie, o entre Apolo y Dionisio si se prefiere, tiene en la valoración del espectáculo en todas sus formas, su muestra más clara. Su programa político y educacional desmiente la ideología apolínea con la que la generación del ochenta lo ha simultáneamente cano-



nizado y cercenado. Baco, divinidad fundadora del arte escénico y padre del exceso, también participa en su demiurgia. Un pueblo a mitad de camino entre el niño y la bestia, llevado de la nariz por imágenes y emociones, por magnas teatralizaciones del poder, es lo que Sarmiento, iluminado por Juan Bautista Vico y Juan Manuel de Rosas, ve en torno suyo. El señorío de Júpiter, según el filósofo napolitano, radica en el terror y la poesía; Rosas, práctica mediante, parece coincidir con él. En su preguntar por el origen del poder, descubrirá Sarmiento el sistema teatral de Rosas en su admirable y

temible arquitectura. Actos, fiestas, gestos y colores ejemplares, constitu-

La ambigüedad de Sarmiento, su continuo oscilar entre civilización y barbarie, o entre Apolo y Dionisio si se prefiere, tiene en la valoración del espectáculo en todas sus formas, su muestra más clara. Su programa político y educacional desmiente la ideología apolínea con la que la generación del ochenta lo ha simultáneamente canonizado y cercenado.

yen la *poiesis* rosista. La épica sarmientina no in-

valentes. El infante y la inmadura comunidad deben ser cultivados a través de imágenes y símbolos artísticamente conjugados y no sólo mediante, sino en medio, ceñido por éstos.

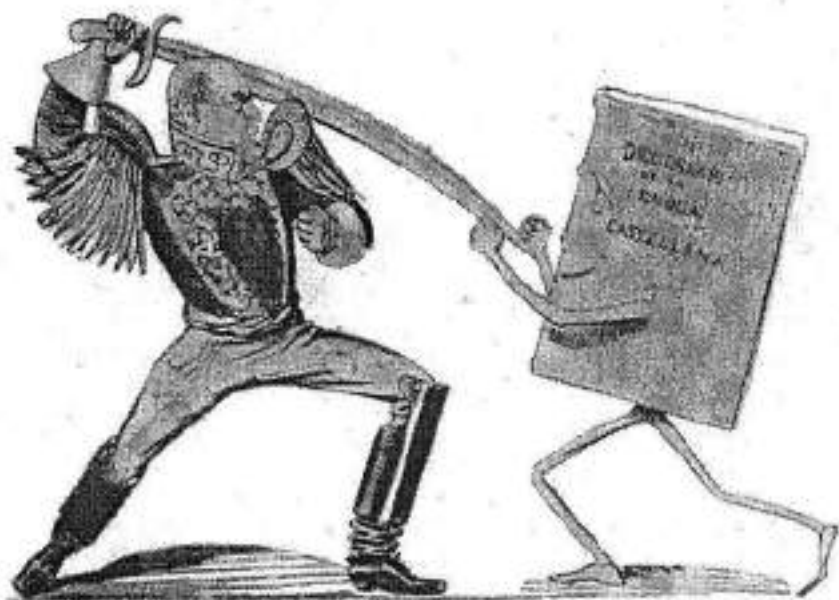
Analizando la niñez del actor comprendemos mejor al político y educador. El niño Domingo es aplaudido como monstruillo lector, y admirado bajo disfraces de sacerdote parodiando misas cantadas. Su juego favorito consiste en moldear soldados y curitas de barro destinados a batallas y procesiones; innumerables son también los dibujos de santos, con idéntica fisonomía, que nacen de su mano. El saludo al Sol de Mayo y el Domingo Glorioso de resurrección son las cambres estéticas del niño. Espectáculo y rito están para él inicialmente enlazados.

Sarmiento nació nueve meses después de la Revolución de Mayo, lo que equivale a ser congénito de su patria, a compartir con ella el tiempo originario. Su genio, grávido de origen, es esencialmente fundador. En él, la mitología nacional y la personal se identifican; la *Escuela de la Patria* (...) en la que Domingo se educa, es gemela de la patria como escuela y Don Ignacio Rodríguez, maestro del futuro presidente, imagen

especular del presidente como maestro. La niñez y la fiesta están en el hermanadas; representan a un mismo tiempo el origen individual y comunitario. De allí, la nostalgia y el lamento por su degradación: "nosotros hemos suprimido todas las antiguas tradiciones cristianas; la noche buena, el carnaval, el día de inocentes, el de ánimas, y nos hemos quedado tristes, aislados y sin ocasión para la alegría (...)". Numerosas son las menciones de sus fiestas infantiles: procesiones, desfiles, hogueras y días de santos permanecen largamente en su memoria. Meses antes de morir, a sus 77 años, se emociona aún recordando los fogones de la noche de San Juan en su niñez.



LA FIESTA ESCOLAR



Condorcer y sus *Memorias sobre la instrucción pública* están, sin duda, en la base de la concepción festiva de Sarmiento. El francés advierte la importancia del espectáculo popular: fiestas, bailes, marchas solemnes, ejercicios gimnásticos y toda teatralización que sirva para "grabar fuertemente épocas" en la memoria del pueblo y excitar el entusiasmo patrio, son poderosos medios de educación. Decoraciones, esculturas, monumentos e inscripciones deben hablar un mismo lenguaje y comunicar idénticas ideas que, con ayuda de la diversión, conformen la unidad nacional. Nuestro prócer, con su peculiar arcaísmo, ampliará la ilustrada versión del girondino.

La "Idea Sarmiento" concede su primogenitura a la fiesta escolar, encargada de establecer el panteón infantil y la mitología argentina. Espectáculo fundamental que actualiza y devuelve el fundamento; por ella los héroes retornan y su gesta se hace contemporánea. El 25 de mayo procura revivir en la masa íntima de las poblaciones, de origen quechua, el culto solar de los incas; el niño contempla con el primer destello del astro la cosmogonía patria y celebra las facciones humanas del disco en su bandera. Sarmiento no abandona su niñez, míticamente instalado en ella, la dilata hasta abarcar su pueril país.

La escuela, convertida en palacio, no es una alegoría, sino un símbolo hecho espectáculo. El niño pobre y su padre deben sentir que de allí saldrá el vulgar Ceniciento murado en rey. El analfabeto encandilado por la fiesta pública que habla a los sentidos, deja de ser un mero espectador y penetrando en la escuela, se transforma en actor y protagonista. La propaganda escolar con su parafernalia de procesiones, cantos, banderas y estandartes, funda el imaginario nacional.

Reemplazando al templo, lugar originario del espectáculo, la escuela será el prototeatro y su misión impartir mitología patria asistida por un calendario de fiestas escolares. El maestro, tomando el lugar del sacerdote, pronunciará el *Venite ad me Parvulos* oficiando el ritual básico que el político repetirá en gran escala. El hecho de que Sarmiento montase escuelas, o intentase hacerlo, sobre predios originalmente sacros, iglesias y conventos, muestra su plan de sustituir un templo por otro. Llamativa es también la desventura con la que se codea y equipara con Cristo en prédica y martirio.

La multitudinaria fiesta en la colocación de la piedra fundamental de una escuela contiene todo el arsenal propagandístico del furibundo maestro. Liturgia, ópera, desfile, corso y procesión confunden en un espectáculo que nada deja afuera. Don Domingo, en plena calle y en torno de la pirámide de Mayo, se da todos los gustos. Banderitas, cables de palo y cornetas enarbolados por la chusma infantil recuerdan su propia infancia; los coros del Hernani y el bosquejo de la escuela del pintor Pallière satisfacen su personal estética. En esta candorosa y fastuosa fiesta rememora todo lo suyo, la educación que le fue negada, y la que está dichoso de dar.

El espectáculo al que compara con una "alucinación fantástica", expresión ya utilizada en sus descripciones del carnaval y la corrida de toros, le sugiere una original idea: la adhesión popular a la fiesta se debe a un motivo oculto, la arquetípica imagen de la Virgen y el Niño obrando en el inconsciente de la muchedumbre. La reflexión final no es menos sugerente: "el pueblo pide la luz del rol, el espacio, el movimiento. La aristocracia ha terminado."



ESPECTÁCULOS FUNDACIONALES

Una nación existe a condición de concebirse eterna. Su origen establece límite y fuente a la memoria colectiva. A ese punto inicial remiten todas las fiestas, porque su esencia es recordar. El acto solemne en la inauguración de un telégrafo o un parque público, suplanta con ventaja los libros que el ilustrado no sabe leer. No hay espectáculo más grande para el paisano que ver levantarse en medio del desierto la palada de tierra que anuncia el ferrocarril. Lo perdurable es la necesidad festiva y no su forma, que puede ser suprimida por el tiempo; el día del Santo tiende, según Sarmiento, a ser reemplazado por el del héroe fundador. El científico, el militar y el artista forman el nuevo y mitológico elenco que tomará por asalto el santoral. Pese a su aparente profanidad, la propuesta permanece sacra, el espectáculo sustituto sigue aludiendo a los orígenes. Festividades desaparecidas pueden también resucitar en el espíritu de los pueblos; el yanqui está por ejemplo, predispuesto para el renacimiento de juegos olímpicos y misterios dionisíacos.



LA CIUDAD COMO ESCUELA



La *polis* es, a un tiempo, escenario de la política y del espectáculo demitúrgico: jardines y paseos públicos, estatuas, escuelas monumentales, teatros y cementerios montan sus fiestas pedagógicas. La ciudad contiene y sirve al espectáculo fundamental: la civilidad en movimiento; su misma conformación obedece a esta puesta en escena. La arquitectura de Madrid, por ejemplo, responde al gusto popular por procesiones y desfiles. Córdoba, monacal y refractaria, tiene por centro un paseo que semeja a un claustro y por corazón una fuente muerta. Sarmiento opondrá a este escolástico espectáculo uno de naturaleza inversa, la feria de artes y oficios. También sobre suelo cordobés y contrariando el espíritu local, que solo mira lo propio, el observatorio astronómico que relevará los cielos australes. Una ciudad constituye un diccionario, educa a través de letreros, escaparates y escenas que forman la imaginación. Sarmiento piensa también en la posibilidad de utilizar las paredes laterales de los grandes edificios a modo de pizarrón público. Como gobernador, pintará de blanco las casas de San Juan haciendo con urbanismo, pedagogía.

En la teoría patria, la estatua representa el espectáculo de la memoria eximida de tiempo. En la movilidad y fugacidad de la vida ciudadana, el prócer, revertido de piedra o metal, educa sobre lo inmóvil y eterno. El catálogo estatuario incluido en la obra de Sarmiento alcanza dimensión de bosque. Pide, decreta, inaugura, visita y saluda las estatuas de cuanto personaje cree ejemplar, incluido, por supuesto, el mismo. Crítica además, como carencia cívica del hispano, la falta de monumentos a Colón y Cervantes, entre otros fundadores; América hereda el virtus. La exposición industrial de Córdoba representa un drama destinado a transformar a la ciudad que le sirve de escenario. El argumento parece sencillo, el progreso nace de su propio espectáculo; la fiesta es su lazarillo. Todo el arsenal festivo acompaña la exhibición de máquinas y productos; jardines, lagos, fuentes, estatuas, juegos de artificio, palacio monumental y galería de pinturas contribuyen a un épico propósito: cambian la conciencia de un pueblo.



EL JARDÍN DEL EDÉN

El imaginario del jardín, bíblico en nuestro personaje, tiene un origen temprano. El niño, para borrar la culpa del bigarricidio, crea para su madre un jardín. El carácter paradisiaco del obsequio se descubre en el comentario de su autor: "y vi que era bueno" La educación no se limita al hombre; no es una cuestión interna de la especie humana, sino una prerrogativa adánica. El maestro culmina la obra de la divinidad; tierra y bestias del campo deben recibir nombre y guía. Si la consumación del alumno se da en el ciudadano culto, la de la tierra inculta se logra en el jardín. El esquema simbólico es sencillo, Rivadavia crea el Jardín de Acimatación obediendo al mandato de señorear sobre la tierra; Manuel Dorrego, representante de la pampa en cueros vivos, elimina con su primer decreto el jardín rivadaviano. El parque Tres de Febrero teatraliza la apoteosis del símbolo; Sarmiento planta su jardín sobre el de Rosas; tomando su lugar, siembra sobre lo que el tirano ha sembrado. Isla, rosedal y palmeras, representan una invitación a la nacionalidad. La hostilidad del mundo se esfuma en este edén y el inmigrante, cualquiera sea su procedencia, recupera transfirida su tierra natal.

LA FIESTA DE LOS MUERTOS

Como todo espectáculo, un cementerio constituye una escuela, su rango escatológico potencia además el magisterio: "aquellos que nosotros somos, tú serás". Extremos de la misma vara, el cementerio creado durante su gobernación, guarda simetría con la escuela edificada. El paseo por la necrópolis vincula ontológicamente tres mundos; muertos, vivos y venideros agravan un silencio que es éxtasis histórico. Sarmiento lo dice claramente; patria y cementerio son idénticos. El Día de Difuntos, recuerda y actualiza el origen. El paseante desciende a los infiernos patrios y vislumbra bajo una luz espectral su identidad.

LAS FIESTAS CRUELES

El auto de fe (corrida de toros que daba el santo oficio), la riña de gallos, la mazorca y el partibulo público, son algunas de las cruentas fiestas criticadas por Sarmiento. La tauromaquia revela mejor que cualquier otro espectáculo la referida dualidad de Don Domingo. En su escrito sobre la corrida madrileña, crítica y elogio se suceden línea tras línea. Pese a mencionar que la fiesta, presidida por el Rey, tiene carácter humérico y el pueblo español se muestra sobre la plaza heredero de Roma; la conclusión es nefasta: "todos los males le vienen de ahí: enemigo del trabajo, guerrero y apasionado por espectáculos, el español sigue pidiendo *panem et circenses* para vivir feliz en medio de su caída". Aunque en su teatro de arena el torero es tan artista como Dumas y tan héroe como Napoleón, y sus poses dignas del cincel de Canova, nuestro escritor no puede evitar que su elogio culmine en condena: "He visto los toros, y sentido todo su sublime atractivo (...) porque tan imbécil como todo eso es la especie humana." Algunos años después, en la entrada triunfal del Ejército Grande a Buenos Aires, Sarmiento, magnetizado por un enorme paño rojo, hunde compulsivamente su espada en el centro de la tela. Su páni-co espíritu, haciendo las veces del toro, también sabe manifestarse como hecia.



EL BAILE

Porque no existe pedagogía sin entusiasmo, Dionisio está obligado a participar. Don José de Oro, su maestro y cofundador de su primera escuela, es también su socio cuando se trata de bailar con las *guaritas* del campo. La educación, si quiere ser efectiva, debe tocar resortes primarios: imagen y movimiento. La Polka "Invencción de ángeles" que supera en difusión a las mejores ideas, señala el camino. Pitonisa y bailarina confunden en una danza frenética por medio de la cual la sociedad se iguala, las clases disuven y la unidad y homogeneidad del pueblo queda establecida. Desde la vitalidad, núcleo de lo bárbaro, nace, a través del arte, la civilización.



FIESTAS DE MÁSCARAS, VESTIDOS Y DISFRACES

La fiesta de la Independencia chilena del 12 de febrero, día escogido en el "círculo eterno" del tiempo, le sirve para una apología del baile de máscaras; que tras definir como fiesta misteriosa, reunión de personajes de todas las épocas y naciones, propone como medio educativo. Sarmiento hace sin embargo una salvedad, ambos sexos deben disfrazarse. Las jóvenes devenidas sultanas, vestales, gitanas o variando su sexo deben gobernar el baile. Excluir a la mujer del disfraz implica convertir el espectáculo en pobre payzsería.

Su concepción teatral del mundo otorga un papel fundamental a vestuarios y vestuaristas. Hay esbozada en su obra una sociología del vestido: "toda civilización se expresa en trajes y cada traje indica un entero sistema de ideas". Sarmiento apela al dicho tradicional que sostiene que "el hábito hace al monje". El vestido contiene y forma su contenido: "Mientras no se cambie el traje del soldado argentino ha de haber cascillos. Mientras haya chiripá no habrá ciudadanos." La moda no es inocua, apariencia y ser coinciden; el político no es menos modisto que el vestuarista o el maestro, que contribuye con el delantal blanco a la escenografía nacional. Agudísimo es su ojo en descifrar el espíritu de los trajes populares; prueba la poca afección del español a la bebida por lo pesado de su tapa y la falta de unidad de su nación por la diversidad de sus vestimentas. También la libertad de un pueblo se expresa por el cambio o la inmovilidad de los vestidos. Quiroga y el Restaurador son por su despotismo, enemigos obligados del frac y de la moda.

El feminista *avant-la-letre* Sarmiento descubre en el análisis de los atuendos de la mujer las huellas de su sometimiento. Las monjas y su exótica mortaja, el origen religioso de la mantilla negra de las españolas y el velo de limeñas y argelinas son mencionados. Su interés por el vestido alcanza al paradójico disfraz. Éste, que revela ocultando, supone la inversión de aquello que expresa. Lo velado se exorciza así a través de su propia manifestación. Sarmiento, que equipara al gaucho con el árabe y adjudica a Facundo los hábitos del nómada, elige como disfraz el atuendo del enemigo. Tres veces por los menos se muestra musulmán. En Argelia, repatea y compea el fez, el cafián y las babuchas que lucirá luego sobre una góndola en Venecia y sobre un carro en Santiago de Chile. En un risueño artículo periodístico, oculto bajo seudónimo, declara su predilección por el sultanato frente a la democracia: entre Abd-El-Kader y George Washington, elige ser el musulmán.

Sarmiento, gaucho que ataca al gaucho y rústico enfrentado a la rusticidad, desnuda a través de la máscara su encubierto rostro de Jano. Ricardo Rojas intruye esto, cuando habla de la gemelidad de Don Domingo y Facundo. La dualidad anímica de Sarmiento que el disfraz revela, tiene su oculta raíz en el nombre del prócer, hijo de Clemente Quiroga Sarmiento y genealógicamente enlazado al atigrado caudillo.

Haciendo de Sarmiento un héroe excluyentemente solar y biñando por sistema al lunático, el imaginario de la política argentina lo ha mutilado. La dupla civilización y barbarie no representa antinomias absolutas, sino opuestos complementarios. La dualidad está en el inicio, metafísica, social y psíquicamente. Quiroga es el nombre original de Sarmiento. El héroe apolíneo, todo saber y todo bronce, de nuestra historiografía, no es sino un pobre sustituto del genio. La faz dionisiaca de Sarmiento ríe oculta en las sombras; ascema sin embargo y se pasea descaradamente por el carnaval y las fiestas populares. Así, el presidente de la nación, librando en las calles su acústica batalla de carnaval, será luego el anciano que sugiere dinamitar alguna vieja casa al paso de un desfile, a fin de realzar el espectáculo. El primitivo da letra al civilizado.



LA FIESTA DE LOS LOCOS

Si bien iglesia e inquisición tratan de disminuir todo resabio de paganismo en Hispanoamérica persiguiendo los excesos del carnaval, no pueden evitar su contrabando en diversas celebraciones que huelen a carnestolendas, las Fiestas de Locos. Abriéndose camino entre hostias y escapularios, los desterrados demonios, los catimbados vestidos a la morisca y las colosales tarascas recuperan algo de su báquica pompa. Sarmiento presencia y describe varios de estos espectáculos en que Dionisio y Cristo desposan híbridamente.

La fiesta de los Locos tiene como piadosa enseñanza, a través de la inversión del orden establecido, el valor que la debilidad del niño, el loco y el pobre tienen a los ojos de Dios. Sarmiento, criado en la pobreza, devoto de la niñez y afamado como loco, no fue ajeno a estas celebraciones.

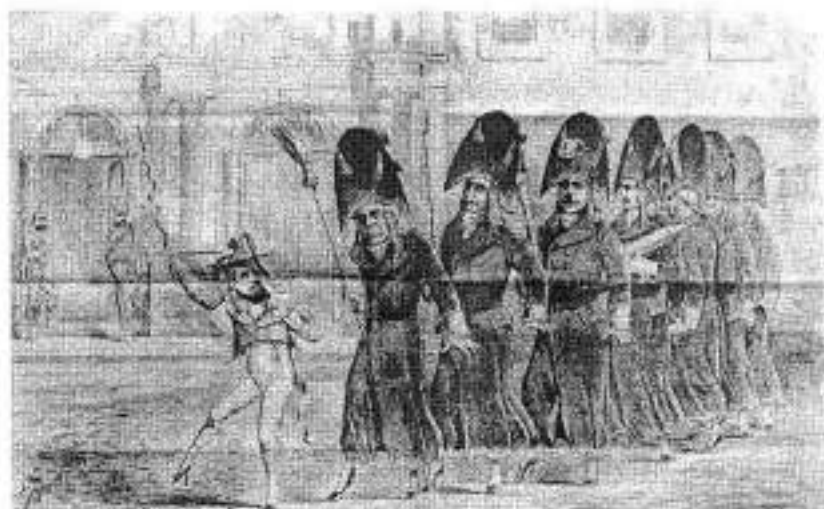
La fiesta de los inocentes, antaño celebrada en las calendas de enero, en que una turba de niños se apropian de iglesia y vestiduras sacras para danzar y parodiar toda autoridad, tiene también su referencia; ya mencioné al niño Sarmiento representando un papel similar. Otra de las célebres "festividades de locos" llama su atención: "la fiesta del Asno, antiguamente celebrada en Beauvais de Francia todos los años el 14 de enero, conmemorando la fuga de la virgen con el niño Jesús a Egipto, la he alcanzado en Chorrillos en los alrededores de Lima en 1864."

En su narración sobre el Corpus de Petorca, donde el Santísimo desfila cortejado por máscaras de chivos, un curucrucho como cura y una banda de sonajas y tamboriles, no logra, pese a su crítica sobre lo irracional del culto, disimular su admiración. Su interés por esta celebración lo lleva a recabar información sobre variantes de la misma en otras regiones; mencionando hombres toros perseguidos por caballos de cuero que corren entre las filas de la procesión.

Llamativa es también su descripción de la fiesta del Pelicano, centrada en un monstruoso ataúd con la forma del pájaro que acoge el cuerpo del crucificado en medio de una pantomima.

La Fiesta de Nuestra Señora de los negros y mulatos, es una de sus preferidas; al recuerdo de la victoria sobre los ingleses se une la exaltación del esclavo, que por la inversión de jerarquías que la fiesta impone, se vuelve dueño de su señor. Las joyas de las señoras pasan momentáneamente a los cabellos de las mulatas y las chaqueras de perlas a las gargantas de ébano de las negritas. La nostalgia de los orígenes es evidente en el escrito: "los que han alcanzado aquellos felices tiempos no se dan cuenta hoy de la animación y entusiasmo que se veía pintado en aquellos pardos semblantes (...)"

Sarmiento, pese a proclamar la falta y necesidad de las fiestas populares, plantea la caducidad de algunas de éstas. Se opone desde la prensa a la rehabilitación de la Fiesta de los Judíos, en que la multitud contempla desfilar renegos, jorobados y narigones representando al pueblo de Abraham: "deseáramos que para quitar la tentación, los conventos poseedores de los tales mamarrachos, los quemasen el Sábado Santo, y que sean éstos los últimos judíos que se quemen en este mundo (...)"

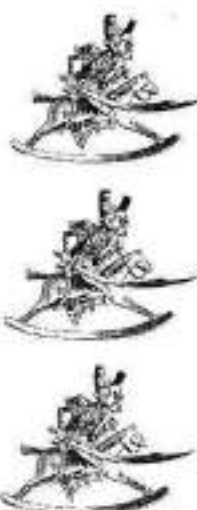


EL CARNAVAL

La descripción del carnaval de Buenos Aires, bajo la tutela de Rosas, deja también al descubierto la ambigüedad temperamental de Sarmiento. La ironía del exiliado no logra ocultar su admiración.

El tirano, comprendiendo la necesidad imperiosa del carnaval, le ha dado fuerza de ley; las puertas del infierno se abren y el pueblo en masa alcanza la felicidad; el Restaurador mismo no está a salvo de los baldazos y huevos arrojadinos. La multitud alegre se lanza a una incruenta guerra civil sin respeto por patrones y jerarquías. La conclusión del maestro y futuro presidente es rotunda: "cuando tengamos que rehabilitar lo pasado (...) el carnaval debe ser lo primero que se restablezca en su antiguo esplendor". Cumplirá en 1873 su deseo con la institución del corso capitalino y su personal consagración como "emperador de las máscaras" atestiguado por la medalla de plomo con su efigie en monstruosa risotada, que lucirá entre sus distinciones honoríficas.

El carnaval romano recibe también su atención; la epítola a su tío, el obispo Quiroga Sarmiento, tiene su pizca de desafío teológico. El carnaval, tan antiguo como la ciudad, quiebra con su impulso subterráneo la austeridad cristiana. Y un cándido Saturno a medio bautizar, se apodera de las calles y los corazones. La reflexión de Sarmiento está aquí cargada de piedad: "¿cómo arrebató al pobre pueblo tan infeliz cuando era gentil, cómo después de que fue cristiano, estos pocos momentos de dicha en los cuales, a merced de un disfraz, el mendigo se finge rey, y el poderoso sacude el fastidio que se pega a los artesones dorados de su palacio, como la telaraña a los rincones de la choza del pobre?". El escrito sobre el carnaval romano repite el motivo de la apertura de los infiernos utilizado en la descripción del de Buenos Aires. Su núcleo filosófico es idéntico, la persistencia del pasado en la vida de los pueblos y su mandato oculto, toma sobre el que volverá obsesivamente.





POR MARIA MORENO

Sarmiento, que en las *Vidas de muertos* de Ignacio B. Anzoátegui figura como "un hombre con cara de vieja", tomándose por un Albarracín, hace de árabe en la ciudad de Máscara. Excitado por las astutas y variadas formas con que una mujer se oculta a los ojos —la tapada limeña lo hace con un sayo, la española con la mantilla y el abanico, la judía con una sotana de pectoral dorado, la mora con varias vueltas de velos— decide hacer un truco a la primera que pase. Ve venir a una comitiva velada y, a la cabeza, una criatura que por el talle fino y el andar coqueto se transparenta deliciosa. Lleva en los pies macizos grilletes de plata como los que Albarracín ha visto, hechos de un tosco material, en las prisiones.

Sarmiento, hombre que ha condenado al país a primaria perpetua y que siempre está inventando nuevas asignaturas y que, por eso, llama a su ingenio *ingeniatura*, da la espalda a las veladas y finge clavar la mirada en un punto fijo, en medio de la arena. Acerca el pie —pie occidental y masculino, amén de pie prócer, y por eso libre de grilletes— y luego lo retira como si hubiera tocado descalzo una brasa encendida. Repite dos veces el gesto. Tal es la *ingeniatura* de Sarmiento. Entonces, se da vuelta brusca y atrapa la mirada de la primera de la comitiva, que se ha descubierto el rostro para ver mejor la escena que le ofrecen. Por fin, tiene el premio de unos ojos hermosos, de unas cejas unidas por un tatuaje azul y de unas mejillas pintadas con colorette. En Máscara, tal vez como en todas partes, para desenmascarar a una mujer, es preciso mostrarle algo que parece arder, dándole, al mismo tiempo, la espalda.

Publicado en *Página 12*, 29/7/2001



La épica sarmientina puede resumirse en una pregunta cómo generar hambre y sed de saber? Su concepción del espectáculo responde a este interrogante. Los conocimientos deben estar en la atmósfera, deben ser respirados por la muchedumbre y espontáneamente deseados. Sarmiento no se engaña, las clases cultas son el enemigo capital de la educación pública y los ojos y el anhelo de diversión del pueblo inculto su mejor arma. Un sistema de fiestas y símbolos es el camino a seguir.

Ernesto Rossano es poeta e investigador. Colabora en distintos medios periódicos con artículos de crítica literaria y especialmente sobre la obra de Sarmiento. Fue secretario de redacción de la revista *Poes* (3ra época). Es Director de la Biblioteca Quiroga Sarmiento y Coordinador de la Comisión de apoyo y fiscalización de las Obras Completas de Domingo Faustino Sarmiento.

EL MUNDO Y LAS SERPENTINAS

VIAJES Y CARNAVALES

En 1845 Sarmiento inició un extenso viaje que abarcó Europa, el norte de África y Norteamérica. Luego de pasar por Montevideo y Río de Janeiro, el sanjuanino de treinta y cinco años arribó en 1846 a París, visitó al general San Martín en Grand Bourg, conoció algunas ciudades francesas, pasó por Madrid, Andalucía, Barcelona. El 8 de febrero llegó a Roma. El día de su arribo tuvo lugar la apertura del carnaval y la ciudad cambió de aspecto. (Roma le parecerá luego desapacible y triste, sin el concurso de las artes, la locomoción y el bullicio). Carruajes, gritos de alegría y disfraces transformaron por completo las calles eternas, infundiéndoles un colorido que permaneció en el recuerdo del viajero. Ricardo Rojas observa en su biografía:

(...) Esta parte del itinerario sitúase en la primera mitad de 1847. Sarmiento vio el carnaval de ese año en Roma; visitó Nápoles durante la Cuaresma, y a su regreso pudo asistir a la Semana Santa en la capital de la Cristiandad. El carnaval lo impresionó como sobrevivencia de los ritos paganos, y la Semana santa le pareció menos religiosa que la de su provincia de San Juan. Sarmiento recién llegado a Roma relata:

(...) Hay, sin embargo, una época del año en la que durante algunas horas del día la vida que disimula este pueblo, estalla a bofetones para ocultarse de nuevo, como agua de las fuentes intermitentes. El día de mi llegada a Roma la campana del Capitolio empezó a tañer a golpes redoblados pasado el mediodía, y un murmullo general respondió de todos los ángulos de la inmensa ciudad a esta señal impacientemente esperada, como la voz del ángel del placer que llama a los muertos a una vida



febril. Era la apertura del carnaval. ¡Oh! Entonces se oye palpar el corazón de la ciudad que hasta poco dormitaba; mil carruajes embarazan con su movimiento el tránsito de las calles; gritos confusos de alegría hunden el aire, y *eco fiorit' eco confetti' eco signiri!* tales son las letanías que en coro universal cantan en todos tonos. La muchedumbre afanada y radiante marcha en una sola dirección, y siguiendo sus oleadas matizadas fuertemente como un cuadro del Correggio, el curioso desemboca a la calle Corso, la más ancha, la más rica en palacios, y que desde la Plaza del Pópolo, digna de la antigua Roma por sus estatuas, templos, obeliscos y fuentes, se dirige en línea recta

hasta cerca de la Columna Trajana y la base del Capitolio, siguiendo por espacio de media legua la antigua Vía Flaminia. Todas las puertas, almacenes, balcones y ventanas hasta los quintos pisos, están decorados de tapices y colgaduras, carneses, amarillas y de colores entremezclados, pareciendo cobrar vida y agitarse las murallas así engalanadas con la animación de las cien mil personas que ocupan aquellos pablos improvisados. Un espeso friso de seres humanos llena las veredas de ambos lados, y dos líneas de carruajes van y vienen sin interrumpirse de un extremo al otro de aquel inmenso círculo, mientras que en el espacio restante de la calle, entre los inter-

valos de uno y otro vehículo, no diré se mueve, sino que *hierve* con torbellinos la alegre masa popular, condensándose o rarefiéndose según que encuentra más o menos espacio. En la plaza del Pópolo, al pie de la Columna Antonina y a lo largo del corso, estacionan de distancia en distancia músicas militares aguzando con su argentino estrépito la rabia de placer que de todos se ha apoderado; y si algunos destacamentos de tropas se muestran aquí y allí, más que de poner orden en aquel animado desorden, sirven para añadir nuevo brillo con sus penachos, yelmos y corozas, al golpe de vista sorprendente que ofrece el espectáculo; porque en el corso

y durante el carnaval, desaparecen todas las pequeñas prosaicas de la vida ordinaria, incluso los andrajos populares y la distinción de clases y jerarquías. Todos los tiempos históricos, todos los pueblos de la tierra, aun los caprichos de la imaginación, tienen sus representantes en el carnaval, como si esta fiesta hubiese sido instituida para reunir por los trajes todas las naciones que en diversos siglos la señora del mundo dominó.

El juego comienza, y un combate se trava en una arena de una legua, de balcones a carruajes, de éstos a balcones y veredas, y en general de individuo a individuo desde el quinto piso hasta la superficie de la tierra. Ososacen el aire los ramilletes de flores que se cruzan en todas direcciones, y forman nublados blancos los puñados de *confetti* que van a escarmentar alguna máscara descuidada; porque todo este frenesí popular se desahoga lanzando flores y *confetti*, y nunca es más dichoso el romano que cuando ha logrado que el ramillete emisario sea recibido en propia mano por la persona a quien iba dirigido. Este espectáculo es único en el mundo, y el pueblo romano se alza a la altura de la noble tradición de Grecia y Roma por la cultura, decencia y urbanidad que muestra en los días de carnaval. En medio de aquella barahola en que se hallan confundidas y haci-



nados los nueve décimos de los habitantes, gran parte de los alrededores, y los millares de extranjeros que de toda Europa acuden, jamás ocurre un tumulto, nunca se oye una expresión descompuesta, y si algunos se exceden, son los extraños, menos conocidos que los romanos de ciertas reglas tácitas y tradicionales que contienen los arranques de pasión en límites decorosos.

Distínguense entre aquellos, sobre todos, los lores ingleses, los cuales juegan el carnaval como hacen el comercio, es decir en grande y por asociaciones, con un capital de dos mil ramilletes, cuatro quintales de *confetti* de yeso, y dos arrobas de verdaderos confites de azúcar, haciendo imposible toda concurrencia y arruinando a sus adversarios a quienes sepultan bajo erupciones de flores y yeso. Con esta sola excepción, el carnaval de Roma es el único placer que aquí abajo no venga mezclado de sinsabores, rico y pródigo de emociones igualmente para el príncipe y para el plebeyo confundidos bajo el disfraz.

Dos cañonazos del castillo Sant'Angelo desde el Capitolio dan la señal de desembarazar el Corso de los millares de carruajes que lo cubren; y para la turba que prolonga el eco por medio de descargas cerradas de aclamaciones, nuevo incentivo para activar el combate hasta haber apurado hasta el últi-

mo ramillete. Una vistosa cabalgata de granaderos recorre en seguida todo el Corso, abriendo en el centro un espacio, que no bien pasa, se cierra de nuevo, como si la masa humana que cubre el pavimento tuviese la propiedad de los líquidos. A nuevos cañonazos responden nuevas aclamaciones, y el grito que viene repitiéndose y avanzando como una avalancha, *ecce gli ecce gli* precede y anuncia la proximidad de los treinta caballos que partiendo de la plaza del Pópulo, aguijoneados de espuelillas que les azotan los hijares, banderolas de oropel, y los clamores de la multitud, se disputan sin jinetes la gloria del vencimiento.

Algunos minutos después, el Corso está punto menos que desierto; la algazara popular ha ido extinguiéndose poco a poco; aquellos semblantes animados con la embriaguez del contento, recordando su seriedad habitual, y los grupos de arlequines, griegos, pierrots y pelichinelas, columbranse marchando silenciosamente por las oscuras calles de atraveso, como si las sombras evocadas por Roberto el Diablo para entregarse a una orgía infernal, hubiesen sido sorprendidas por los demonios y llevadas de nuevo al reposo eterno de la tumba, de donde no debieron de haberse escapado. Esta escena se renueva durante quince días desde las doce a las cinco de la tarde con

la misma animación y con mayor delirio, si cabe, cada nuevo día; y si la imaginación pudiera concebir un espectáculo más animado que el del corso, se quedaría muy atrás de la realidad al quererle dar idea del último día el carnaval. Los senadores romanos precedidos de albarderos, heraldos, trompetas y timbales, atraviesan lentamente el Corso en carrozas doradas y seguidos de tropas numerosas como para anunciar con su oficial presencia que la vida festiva va a tener término y volver el duro rema de la existencia ordinaria. Concluida la carrera de los caballos, y a medida que la oscuridad



de la noche aumenta, empiezan a aparecer lucecillas llamadas *marco, cocchetti, mocholetti*; las ventanas y balcones se iluminan, comunicase el incendio a veredas y carruajes, y a la masa inmensa de seres humanos que bulle por todas partes. Tantas almas hay reunidas, y éstas pasan de trescientas mil, tantas luces arden, agitando en círculos o en espirales, subiendo y bajando como fuegos fatuos que vagan a merced del viento. El Corso presenta en-

tonces un aspecto único, fantástico, inconcebible como las alucinaciones del espíritu durante el delirio de la fiebre. Los gritos *senza mocholetti*, repetidos sin descanso por tantas voces, forman un rumor extraño en el aire, que llenaría de pavor al que cerrase los ojos para no ver mientras oye, y el estampido de un cañonazo pasaría plaza de bostezo el incorporarse en este sonido de una legua de largo, que toma la masa de aire a cada pie de distancia para imprimirle una vibración nueva. Y ¡qué decir del placer que centellea en todo semblante! ¡Qué de los millares de pañuelos que cual lechuzas nocturnas revolotean en torno de las luces para extinguirlas! ¡Qué de la perspectiva de la calle entera vista desde algún balcón, cuando las luces lejanas y las próximas caen bajo el mismo punto visual, formando lagos de fuego en el fondo oscuro del espacio! ¡Venise estas candelillas sin las manos que las sostienen agrupándose en un punto como atraídas por un encanto invisible, dispersándose como despavoridas, saltando, bailando, entrechocándose y desapareciendo!...

¡Y mientras tanto, el carnaval es tan antiguo como Roma misma! Destinado en otro culto a solemnizar la tradición de la edad primera bajo el nombre de Saturno, la austeridad del cristianismo se ha quebrantado en

su presencia, y cansado de luchar contra su tenacidad verdaderamente saturnal, ha sonreído al fin a la vista de sus inocentes locuras, las ha aceptado y dirigido. Los *mocholetti* fueron instituidos en conmemoración de Proserpina robada por Plutón, y de la desolación de las mujeres que la buscaban en la oscuridad de la noche con antorchas encendidas. Fácil era, empero, apartar al pueblo romano del culto de sus antiguos dioses, cuando una nueva religión más moral, más consoladora, mostraba la nulidad e insuficiencia de las creencias antiguas. Pero ¿cómo arrebatar al pobre pueblo tan infeliz cuando era gentil, como después de que fue cristiano, estos pocos momentos de dicha en los cuales, a merced de un disfraz, el mendigo se finge rey, y el poderoso sacude el fastidio que se pega a los artesones dorados de su palacio, como la telaraña a los rincones de la choza pobre? ¡Y por otra parte, las tradiciones populares son tan persistentes! ¿No conoce Su Señoría, allí en la remota América, gentes a quienes todavía amedrenta el que un perro o un gato negro se les atraviese por delante, no obstante ser cristianos, y aquel insignificante incidente haber sido indicado como de mal agüero por los antiguos augures romanos? (...)



Crónicas del prócer

EL CARNAVAL DE 1857



Por Domingo Faustino
Sarmiento



El carnaval de este año ha presentado aspectos sociales tan interesantes, que la prensa debe anotarlo. Los días felices de los pueblos son contados, y casi siempre son los más afortunados los que menos creen en su dicha. El silencio y la tranquilidad aparente que imprime el despotismo, toma los caracteres de la salud, mientras que el bullicio y la agitación de los pueblos libres aparecen como síntomas de malestar.

El carnaval en Buenos Aires, abolido en tiempo de Rivadavia por el buen tono que presidía a la sociedad, rehabilitado en seguida por reacción contra la cultura, fue presidido por Rosas, que pasó un año por las calles a caballo con poncho pampa.

Pero alguna libertad que con aquella mala figura se tomaron, alguna pulla dirigida por alguna máscara, bastaron para que tomase en aversión el juego popular, y entrase su proscripción, en el catálogo de sus implacables odios. El carnaval desde entonces, se hizo, como todo lo que Rosas detestaba, objeto de predilección para el pueblo; los que sucedieron a su caída, tomaron ese carácter de frenesí que tiene casi siempre esta tradicional época en que la sociedad abandona las fórmulas que man-



ten sus relaciones, para solazarse a sus anchas.

Este año se ha notado que el carnaval acídico, digamos así, declina visiblemente. El primero y segundo día han transcurrido sin animación, han predominado entre los misiles, grageas y flores, y los carruajes de los entusiastas combatientes, reemplazado las cabaletas que escaseaban. No sabemos hasta esta hora de incidente desgraciado al-

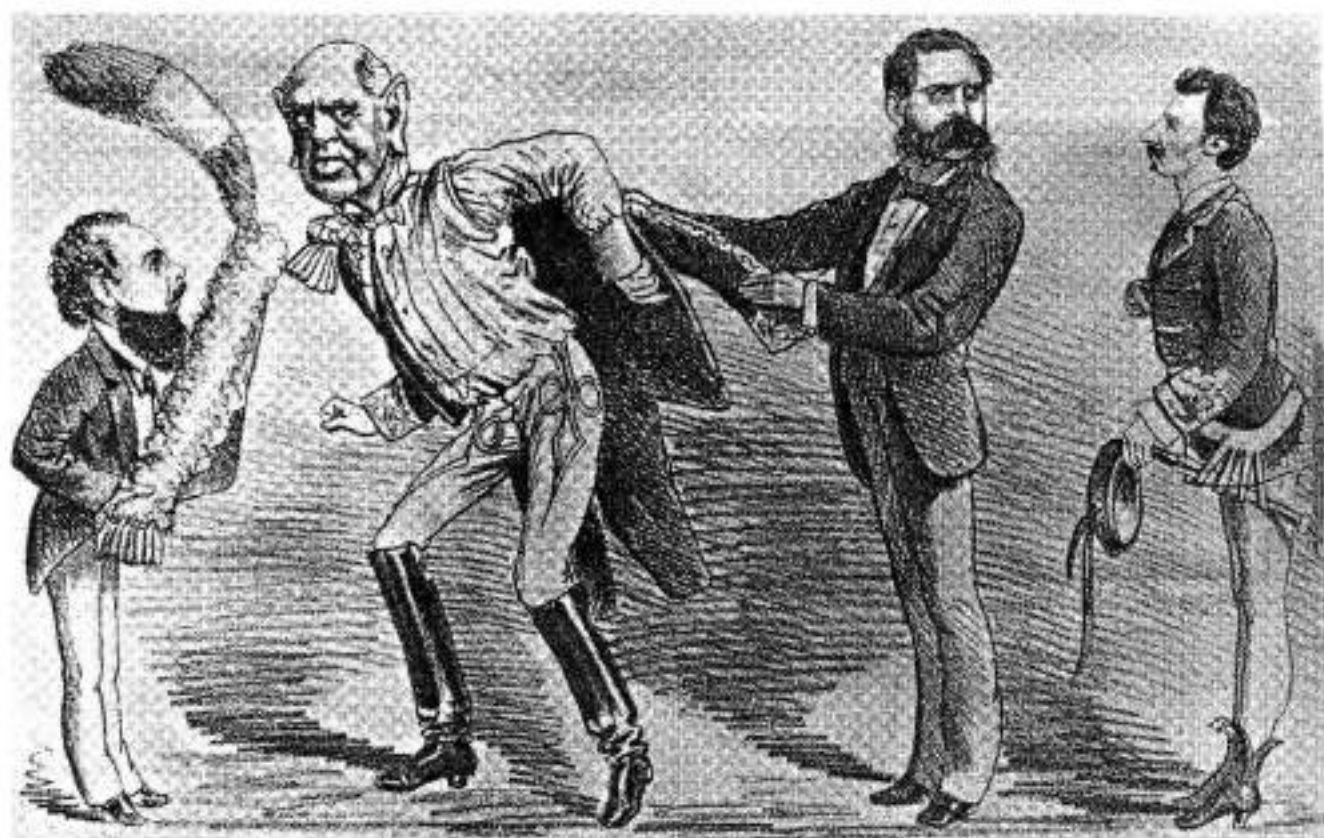
guno, que venga como en otros años a entristecer el recuerdo de alegres días.

Pero el carnaval no puede ser extinguido. Es una tradición de la humanidad, que se perpetúa a través de los siglos. Es acaso necesidad del espíritu humano, que ha de ser satisfecha de un modo o de otro. El carnaval es una compensación de las sujeciones diarias que la sociedad impone; y como él domingo en cada semana

interrumpe el trabajo y los cuidados de la vida, por otra compensación en que la humanidad se ha convenido, así el carnaval es al fin de cada año un desembarazo de las sujeciones que retienen a todas las edades en su decoro. Así el pueblo se demuestra tal cual es en esos días de desorden autorizado, y más bien puede medirse su estado de moralidad y cultura en medio de las locuras de car-

naval, que en los comedios públicos, o en los actos íntimos de la vida. Y es bajo este aspecto que el carnaval este año ha presentado caracteres de que los más adelantados pueblos del mundo pueden envidiarse.

Cinco o seis establecimientos públicos han dado bailes de máscaras, sin que en ninguno de ellos haya ocurrido un solo incidente de ninguna clase. El Teatro Colón exhibió



sus espaciosos salones que circundan la platea, y como era de esperarse, el público se agolpó durante tres noches a solazarse en medio de las maravillas del gusto parisiense de *fóser*, iluminadas por la luz solar de mil picos de gas. Las clases cultas se mostraron la primera noche medrosas de mezclarse entre máscaras desconocidas. La tercera noche, empero, disipados ya los temores, tres mil personas de todas las condiciones, descolgando entre ellas lo más selecto de las familias de tono, se han rebullido en espacio que venía estrecho para masas tales no obstante que los salones miden ciento veinte y siete varas de largo, y su ancho varía entre diez, dieciocho y doce varas.

Con complacencia de todos ha podido verse al pueblo, el verdadero pueblo, reunido sin otra precaución que el sentimiento público del decoro, sin

otro guardia que el propio deseo de no ser tildado, aun bajo una máscara, de poco cortés, sin otra separación entre las condiciones varias que las simples exterioridades de evitar el contacto íntimo.

Estos verdaderos prodigios son obra de la libertad y de la civilización. El pueblo reunido bajo artonados dorados, en salones verdaderamente regios, se siente noble, grande y rey, y se eleva de sentimiento y modales a la altura de los objetos que lo rodean.

Hasta el siglo pasado en las fiestas públicas en Francia se hacían distribuciones al pueblo, como muestra de la munificencia real, de golosinas que se arrojaban al aire, para que la muchedumbre, como jauría de perros, se abalanzase a disputárnelas. Pueblo tratado así debía ser vil, tener la conciencia de su vileza.

Es el carácter distintivo

de nuestra democracia elevar la sociedad, y hacer partícipe al pueblo de los gozes y refinamientos que antes sólo fueron reservados a las clases aristocráticas. Los salones del Teatro Colón habrían sido en Europa hace medio siglo sólo dignos de príncipes:



hoy son apenas dignos del pueblo de Buenos Aires que se ha sentido bien, en medio de estos principios de lujo, como Nerón se sentía alojado como un hombre, en su casa dorada.

La empresa del Teatro Colón ha justificado por

cumplido éxito de esta exhibición, que hay economía en prodigar millones en dorados, en espejos, en bronce y en pintura; y que ha sabido presentar la época en que Buenos Aires entra en cultura, que lo colocará bien pronto a la altura de las primeras capitales del mundo. Tamberlick ha pasado de la coronación del zar de Rusia, casi sin detenerse a honrar con sus talentos la coronación del pueblo libre de Buenos Aires en el teatro de Colón. Cuando el ruido de las locomotivas perturba el aire en un país; cuando los artistas más celebrados lo visitan, es porque ya hay un pueblo culto, rico y capaz de alimentar y sentir las bellezas de las artes; y locomotivas, palacios, estatuas y prodigios de artes, todo se da la mano, y uno provoca al otro.

El carnaval de 1857 ha sido, pues, una inauguración de un nuevo progr-

so en las costumbres, en la cultura y en las artes. El pueblo se ha mostrado digno de la libertad de que goza, y hasta las pasiones políticas, que la vópera tenían exaltados los ánimos, han perdido toda su acrimonia al ponerse en contacto las que las alimentan y ni aun pullas se han dirigido que muestren improbación, no obstante que los personajes políticos más culminantes se han mantenido a cara descubierta entre las oleadas de muchedumbres escudadas bajo el disfraz. Estos hechos muestran un estado de felicidad íntima, de orden inalterable y de adelanto moral y material de que no habría podido formarse idea antes.

El Nacional,
25 de febrero de 1857



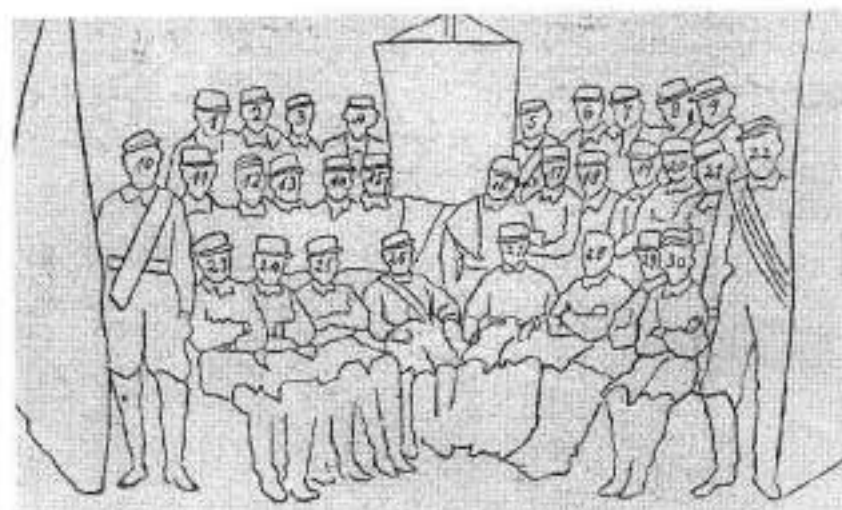


FOLKLORE DEL CARNAVAL

La recordada foto de "Los Negros" una comparsa del primer corso porteño

Durante los primeros meses de la presidencia de Sarmiento, se celebra en la llamada "Atenas del Plata", el primer corso oficial. El adorno de las cinco cuerdas del recorrido sorprendía por su ingenio. Las familias más pudientes tomaron participación activa en ellos, usando sus coches lujosos. Ese año se vendieron los aristocráticos pomos Pider y Gosnell (legítimos) expedidos por los boticarios.

Algunas de las comparsas que desfilaron en aquel corso fueron "La Estrella del Sur", "Los Tenorios", "Los Negros", "Progreso del Plata", "La Africana", "Lago di Como", "Stella di Roma", "Marina", "Les Enfants de Beranger", además de las de carácter, como "Los Habitantes de Carapachay", "Los Hijos de Lucifer", "Los Locos de Uriarte", "Los Habitantes de la Luna" entre otras. Rivalizaban en banda orquesta, en coros y en voces solistas. Las agrupaciones eran dirigidas por músicos de afición y poetas que gozaban de verdadero crédito con las musas. Una foto de aquella época difundida en libros históricos y notas alusivas actuales fue la comparsa de "Los Negros" formada por lo más distinguido de la juventud porteña, quienes vestían un uni-



forme casi militar, de líneas húngaras, con la tradicional camiseta garibaldina de raso punzó, igual que la gota con visera negra, pantalón blanco y bota de charol. Los miembros dirigentes ostentaban un apodo a modo de título, tomado de las funciones o bribonadas de los negros auténticos. Figuraba "el negro de los pasteles", "el candombero", "el trompeta", "el viejo" y "el negrito botal". Bajo el título "Carnaval de antaño", el periodista Rafael Barrera en la revista *Caras*

y *Corsets* de febrero de 1903 brinda los nombres de los integrantes de la recordada y famosa foto de "Los Negros":

1.Manuel Alais, 2.Eduardo Rodríguez, 3.Agustín Rughí, 4.Agustín González Pinto, 5.Federico Ugarteche, 6.Miguel L. Rojas, 7.José María Rojas, 8.Carlos Costa, 9.F. Castaing, 10.Marcelino Cornet, 11.Pablo Araspil, 12.M. Marraspin, 13.Alberto Huergo, 14.F. Labastie, 15.F. Celestino, 16.Rafael Barrera, 17.Adolfo Aldao,

18.A. Celestino, 19.Jacobo Varela, 20.Carlos Lagos, 21.Mariano Alfonso, 22.Carlos Z. Castro, 23.Manuel Medrano, 24.Remigio Tomé, 25.Manuel Lacasa, 26.Antonio M. Pirán, 27.Eugenio Blanco, 28.Roberto Duchenois, 29.Samuel Alberó, 30.Manuel Gascón.



UNIVERSIDAD DE
BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL
RECTOR
RICARDO ROJAS

Rector

Guillermo Jaime
Echeverry

Director del
C.C.R.R.

Fabián Lebenglik

Coordinador de
Publicaciones

Jorge Fondebrider

Equipo
de Publicaciones

Esteban Carestia

Marián Puzio

Natalia Calzon Flores

Diseño

Daniel Sosa

Director
de *El Corso*

Coco Romero

Colaboradores

Ernesto Romano

María Moreno

Ilustraciones

Horacio Spinetto

Caras y Caretas

Corrientes 2038

Ciudad Autónoma

de Buenos Aires

Argentina

e-mail: rrojas@rec.uba.ar

www.rojas.uba.ar



Tema central

UN POCO DE HISTORIA

Las comparsas en el tiempo

La tradición carnavalesca de Lincoln se remonta a fines de la década de 1880. Ya entrado el nuevo siglo tenía un lucido festejo. Como testimonio de ello se exhibe en el Museo Histórico de esta ciudad el estandarte de una comparsa de 1906. Además, durante la década de 1910, la prestigiosa Casa Rovira promo-



cionaba en varios medios gráficos un gran surtido de antifaces y caretas, mientras regalaba serpentinas. El corso desde entonces se realiza en la Avenida Massey, entre las calles 19 y 27 (Avellana y Del Valle), desde las 9.30 a las 12.30 (el fin del corso se indica con un disparo de bombas).

(continúa en la pág. 19)

Cabezudos, comparsas y autos locos

➔ LINCOLN, CAPITAL DEL CARNAVAL ARTESANAL ◀

Ubicada en el noroeste de la provincia de Buenos Aires, a 320 km de la Capital Federal, la ciudad de Lincoln tiene una población entre la cabeza del partido y los pueblos del interior de 45.000 habitantes. Un acontecimiento lejano de reso-



nancia mundial, ocurrido en abril del año 1865, definió el nombre del pueblo: el asesinato del presidente Abraham Lincoln. Tres meses después la Legislatura Provincial promulgó la ley de creación del pueblo y luego del partido.

(continúa en la pág. 19)

Editorial



EL TREINTA Y TRES PARA LINCOLN

Estimados lectores, ¡bienvenidos y muy buen carnaval! Festejamos nuestro décimo primer año con la edición número 33, dedicada, en esta ocasión, a celebrar el carnaval del Lincoln, uno de los más importantes, creativos y originales de nuestro país.

Conoció el carnaval de este pueblo del oeste de la provincia de Buenos Aires a través del relato biográfico de Arturo Jauretche, a fines de la década del setenta. Ese fue mi primer contacto con él. En agosto de 1997, en el número 13 de *El Carnaval*, publicamos un artículo homenaje a Enrique Alejandro Urcola (1908-1985), uno de los artífices del desarrollo del carnaval linqueño, y uno de sus referentes obligados. El artículo llegó a mis manos a través de su hijo, Amanda M. Urcola de Borgolón, quien publicó en 1996 *Un artífice linqueño*, un libro sobre su padre, con mucha información sobre la obra plástica del mismo. Por esos años realicé varios viajes a Lincoln a través de la Dirección de Cultura Provincial y esta fue la oportunidad de visitar personalmente a artesanos, archivos y artistas del lugar. En una visita anterior al carnaval, la Directora de Cultura de la ciudad, Ángeles Iglesias, me acompañó a recorrer varios talleres. Por sobre todo, era admirable la tarea de los jóvenes, que recién comenzaban a incursionar en la creación de los "cabezudos" o muñecos. Con gran entusiasmo trabajaban las imágenes de personajes de la política o artistas famosos, recreándolos bajo el formato de la caricatura con la naturalidad que da el uso de la tradición. La escuela que originó el señor Urcola finalmente logró formar una tradición en el pueblo. El concepto armónico de los volúmenes realmente es algo especial y preciado y es el alma del festejo.

Hace tres años, en ocasión de un homenaje a Arturo Jauretche realizado en Buenos Aires, propuse a los organizadores del mismo la construcción de un muñeco gigante de Jauretche, además de varios estandartes con frases de Don Arturo que serían transportadas por las plazas y calles porteñas por la murga "Los Apasionados de Lugano". El proyecto fue aceptado, y a partir de entonces me comuniqué con el joven artesano linqueño Emiliano Álvarez, quien en tan sólo una semana fue capaz de realizar la imagen gigante en cartapesta de Jauretche, la cual dio lugar a una *performance* interesantísima.

Conviene destacar la trayectoria de Emiliano, este artista del carnaval nacido en 1979, al menos para dar una

(continúa en la pág. 19)

Es idea de los muchos jóvenes talentosos que forman un verdadero movimiento artesanal. A los diez años, Emiliano ya había realizado su primer trabajo para el corso infantil, junto a sus amigos del barrio. El motivo de su obra fue: "Tirame un besito bocón". Al año siguiente, la misma barra realizó un motivo con tracción mecánica y debutó en el corso mayor, obteniendo el segundo premio. Desde entonces se fueron sucediendo sus mini-carrozas, sus cabezudos y máscaras. Algunos de los títulos de sus trabajos son "Los negritos comendados", "Río revuelto, ganancia de tiborones", "Migración de las hadas" y una larga lista que llega hasta el presente. Conoce que este es sólo un ejemplo de la tradición y la naturalidad de la creatividad plástica de los jóvenes de esta ciudad.

Durante 2005 una iniciativa muy importante del municipio organizó un taller coordinado por la EPA (Escuela Popular de Anfitrionos), como parte de la revalorización de la fiesta. Este proyecto, a través de encuentros de concientización social con orientación turística, fueron delineando, junto a la comunidad, las bases culturales para un proyecto de turismo artesanal y para poner en marcha una estrategia de crecimiento basada en la puesta en valor de todo aquello que constituye la identidad linqueña: "Los personajes más emblemáticos en las distintas esferas de la economía, el ferrocarril, el campo y la originalidad del carnaval. (...) La EPA entiende a la hospitalidad como la forma turística de la solidaridad. En su trabajo de presentación expone una novedosa mirada sobre la actividad turística y el carnaval es también un atractivo artístico y festivo, comunitario y callejero, celebratorio y gastronómico, musical y danzante. Y tal vez el rasgo que se destaca como el que remite a los otros es su particular originalidad, producto de una creatividad característica en la que despunta una picardía popular de notable sesgo crítico, de mordaz observación de los problemas sociales desde el humor y la caricatura: nos referimos por supuesto a ese particular modo de mirar la realidad que representan los "cabezudos", las carrozas y las máscaras, pero a la vez al contenido de esas creaciones, que saben capturar tan bien los ribetes más agudos de la cultura popular. Al respecto, vale recordar los títulos de algunas de ellas: "Con los verdes nos salvamos y de cirujas estamos"; "Qué cara está la nafia"; "Me falló la obra social"; "Modelo económico 2003"; "Dónde hay un mango", etc. De igual modo actúa la *rroupe* de los autos locos, delirante invención de Julio Bernini que hace ya muchos años cautiva a grandes y chicos y que es conocida más allá de las fronteras de la ciudad. Por eso, es posible que sea el carnaval, la actividad a partir de la cual potenciar las que mencionábamos antes. El carnaval artesanal de Lincoln podría convertirse, en este sentido, en el núcleo en torno al cual podría rediseñarse un atractivo integrado y múltiple en que tengan lugar la herencia literaria y ética de Arturo Jauretche, la ejemplaridad emprendedora de las creaciones tecnológico-económicas ligadas al agro que mencionábamos, los aportes al deporte automovilístico, todo aunado por las vías férreas; que podrían no sólo vehicular la llegada de turistas y la salida de productos, sino aportar el espacio del vagón y el tiempo del viaje como un ámbito en el que los artistas, artesanos y creativos de la ciudad expandan sus oficios e integren a sus semejantes en la identidad cultural y social de Lincoln".

Por último con el auspicio del Centro "La Estación", dependiente de la municipalidad, intentamos generar talleres de mango como un aporte más a esta moca de carnaval. Cuando *El Corso* llegue a sus manos, el carnaval linqueño estará en plena ebullición. Invitamos a que disfruten de este número aniversario y visiten este punto distintivo del carnaval en la Argentina. ¡Hasta pronto!

Coco Romero

Cabezudos, carrozas y autos locos

LINCOLN,



El

camaval, que a partir de la década del veinte fue adquiriendo un perfil propio, constituye una de las mayores atracciones de la región. Se considera a 1928 el año de inicio de la etapa del carnaval artesanal, aunque la fiesta ya era subvencionada por el presupuesto municipal en 1889. En ese fin de siglo, una animada concurrencia era parte del festejo. Sin embargo el quiebre se produce en 1928 cuando el profesor Enrique Alejandro Urcola suma sus conocimientos de artista plástico, incorporando la *cartapest*, el modelado de grandes figuras caricaturescas sobre esculturas de barro, mediante la superposición de trozos de papel con engrudo, técnica que también desarrollaba en sus trabajos de escenografía en el Teatro Colón.

Ese mismo año confeccionó una carroza con movimientos: "Los Peliculeros", dando origen a

lo que con el tiempo se convertiría en el principal atractivo de este carnaval. El espíritu inquieto de los jóvenes daba como resultado la superación de los trabajos año a año, no sólo

Además de las carrozas y minicarrozas como atractivo principal, hubo otros afluentes como los cabezudos, las máscaras sueltas, atracciones mecánicas

lo por los ingeniosos personajes elegidos, sino también por la cuidadosa técnica de realización que permitía el detalle sutil de los gestos, y un terminado trabajo que el público premiaba mediante el aplauso y la admiración. Pasaron los años y surgieron las minicarrozas y las máscaras sueltas. Estas artesanías representan ver-

daderas expresiones populares y marcan la identidad creativa colectiva del carnaval linqueño. Incentivadas por Urcola, las nuevas generaciones se fueron superando con la incorporación de nuevos materiales, por ejemplo la aparición del telgopor. Los viejos artesanos se transformaron en maestros, que transmitieron las técnicas y los secretos a los más jóvenes.

Los pobladores lo convirtieron en un objetivo de vida, despertando curiosidad especial en los visitantes por tratarse de un espectáculo original en su género. Además de las carrozas y minicarrozas como atractivo principal, hubo otros afluentes como los cabezudos, las máscaras sueltas, atracciones mecánicas como "Los autos locos", las escuelas de samba (comparsas al estilo brasileño), los cuerpos de baile, batucadas, las batucadas, las batucadas, las batucadas, las batucadas representando las instituciones barriales, las típicas "mascaritas" y las





CAPITAL DEL CARNAVAL ARTESANAL



diferentes danzas populares que van ganando el gusto popular durante el año. La comunidad es participativa, durante enero y febrero, del festejo. Es fundamental el trabajo de los distintos sectores, el apoyo y la participación de los pueblos del partido, las autoridades municipales y culturales, las asociaciones, los clubes, los artesanos y las diferentes agrupaciones.

A partir de 1965, año de centenario de la ciudad, el carnaval se realiza anualmente sin interrupciones. Esto permitió un crecimiento de la fiesta en el plano organizativo y en la formación de sus protagonistas. Aquellas ideas y técnicas de realización iniciadas a fines de la década del veinte fueron cobrando fuerza y redimensionaron la propuesta inicial. Las figuras gigantes sumaban ingeniosos sistemas mecánicos que permitían curiosos movimientos de brazos, pies, ojos, rotación de la cabe-

za, dándole un realce y originalidad a la fiesta. La imaginación puesta allí para dar vida a las escenas de las carrozas. Con el tiempo se desarrollaron microemprendimientos que animaron determinadas áreas de crecimiento económico de la industria local relacionada con el carnaval, dando como resultado un festejo muy peculiar, con características propias, donde se luce con orgullo la artesanía que lo convierte en único.

Durante los años 1994 y 1995, el Centro Unión Comercio e Industrias de Lincoln asumió definitivamente la organización del corso. Su objetivo principal era el de darle al carnaval una verdadera proyección provincial y nacional. Y gracias a esto se lograron los siguientes avances: Lincoln fue declarada Capital Nacional del Carnaval Artesanal (ordenanza 1024/94) La Subsecretaría de Turismo de la Pro-

vincia de Buenos Aires declaró al carnaval de Lincoln de Interés Turístico Provincial Permanente (resolución N° 22, Exp. 2760-571/93), y la Secretaría de Turismo de la Nación lo declaró de Interés Turístico Nacional (resolución N° 07, Exp. 004/95).

Con el reconocimiento a cuestas, se fue afianzando y creciendo con la riqueza que da la tradición después de cada recorrido habitual del corso. Sobre el escenario ubicado frente al

mástil de la Plaza Rivadavia se realiza la elección de la Reina y espectáculos musicales con artistas locales y de reconocimiento nacional. En los últimos años, durante las noches de febrero, el arte y la alegría son convocados en Lincoln. Los fines de semanas miles de personas con interés y curiosidad recorren y disfrutan del curso de más de cuatrocientos metros de la avenida Massey, que ya es un

clásico. En la última edición del Corso, en 2005, participaron en el concurso las categorías establecidas en el reglamento oficial, y cada vez se suma con gran despliegue del ritmo y movimiento a través de las

comparsas con influencia del carnaval de Río de Janeiro: "Los Titanes", "Samba-Samba", "Nuevo Imperio", "Maimará", además de las batucadas: "MasarBanda", "MisterBanda", "Tamandaré", "Batucada de Arenaza" y "La Cubana", entre otras.



Martes 21 | 19 hs.
Sala Sosa Pujato
Entrada gratuita

CONFERENCIA DE ROMEO CESAR:

*Tensión entre el saber serio de los académicos y la risa desfachataada de los carnavaleros. En el marco de la presentación de su libro **El carnaval de Buenos Aires (1770-1850) El Bastión Sitiado** (Editorial de las Ciencias).*

Los ocho estudios sobre el carnaval de Buenos Aires que conforman la obra abarcan los períodos virreinal, rivadaviano y rosista. Se colocan en este terreno complejo, intramarcado e incómodo entre la antropología, la historia y la epistemología. Semerjantes riesgos teóricos apuntan a exponer dimensiones poco frecuentadas en la investigación del

carnaval de Buenos Aires. Los estudios revelan las constantes prohibiciones y condenas del carnaval por parte de las autoridades civiles y eclesásticas de las ideologías más contrapuestas y la resistencia —en especial femenina— de todas las clases y ermas para celebrarlo a su manera.

Las comparsas en el tiempo

UN POCO DE HISTORIA

Los siguientes datos históricos han sido tomados de "El Carnaval de Lincoln", monografía inédita de la investigadora Stella Salerno.



El recorrido contaba con los Comisarios de corso, que se distinguían por su gran escarapela roja prendida en el pecho. Para participar y competir por los premios, los carros, chatas, coches debían circular adornados y asistir todas las noches. En los Teatros San Martín y Porta Pía se realizaban grandes bailes de máscaras. Los clubes competían con las veladas bailables y presentaban también sus propias carrozas para el desfile. La Primera Guerra Mundial repercutió en el festejo local: en 1915 se prohíbe el uso de trajes alusivos a las naciones en conflicto.

sación ha tenido que hacer la comisión de fiestas (que preside el Sr. Piran), para cumplir su cometido, pero así y todo, se ha satisfecho al pueblo en la medida de lo posible y éste último ha respondido concurriendo gregoso a la celebración".

El corso: "Las cinco cuartas de la avenida

Una crónica del 21 de febrero de 1920, da cuenta de cómo se organizaba el carnaval por aquellos días: "Por más que la inclemencia de las lluvias intermitente se obstinó en anular la celebración de las carnavales de 1920 entre nosotros, Momo triunfa una vez más, y la alegría humana a la que abre el dios de la risa su amplia válvula de escape se ha derramado a raudales por las calles del corso, poniendo a la vida cotidiana, llena de hastío, una solución de continuidad saludable por cierto. Casi una improvisación ha tenido que hacer la comisión de fiestas, para cumplir su cometido, pero así y todo, se ha satisfecho al pueblo en la medida de lo posible sociales ..."

Más e y adornadas eran para los apreciadores optimistas una extensión demasiado larga, pero contra ello ha respondido el éxito: hubo necesidad de

distribuir en dos filas la sucesión de coches adornados y demás que concurrieron, ya que en una sola era imposible hacer el recorrido. La noche del domingo fracasó el corso con el descontento consiguiente y perjuicio de los que habían trabajado con ahínco para concurrir desde la primera noche. La noche del lunes, empe-

ro, fue clemente del mar de nubes, y a pesar de las constante amenaza, pudo inaugurarse la simpática fiesta...".

Los palcos: "Mucho más numerosos que el año anterior, los palcos instalados en la parte céntrica del recorrido, presentan un conjunto que realza la decoración; más aún, que constituye la parte casi esencial de ella...".

Los vehículos: "Han concurrido varios, adornados con buen gusto, pero en mucho menor grado y número que el año anterior. ¿Tendrán los palcos la culpa?...".

Innovación: "Muy acertada la disposición de prohibir la instalación de esas verdadera tolderías, que años antes infestaban la vereda de la plaza. Los puestos de la rotonda han sido suficientes y de sobra. Eso sí, aún allí, por lo poco mejores que sus antepasados estaba demás".

El ceden: "A excepción de algún mal intencionado para quien la serpiente es una forma de ocultar una piedra, un

trozo de hierro u otra cosa arrojadiza, nadie rompió la armonía en que se desarrolló el corso. El sábado y domingo continuarán los festejos empezados el lunes, martes y jueves".

Los bailes: "Los bailes y recibos efectuados durante las noches pasadas alternando los salones de la casa municipal y del club Progreso ha sido un éxito absoluto. Hacen ellos época en los anales de nuestra sociabilidad y seguramente que por todo concepto sobrepasan con exceso a los similares llevados a efecto anteriormente".

Las malas cosechas y los problemas económicos de la década del veinte quitan brillo al reino de Momo. Sin embargo los acontecimientos locales fueron el motivo de inspiración para los artistas del carnaval. En 1922 una fu-

ga de presos inspiró la carroza "Penitenciaría de Buenos Aires". Los integrantes de la misma eran trece presos, el centinela y un guardiacárcel con sus atuendos son los personajes que la animan. Durante 1925, época de la invasión de langostas, realizaron "Los Langosteros", con una gran langosta sobre un carro y cada uno de los integrantes llevaba un aparato de matar langostas. Un juego carnavalesco de los jóvenes de entonces era formar comparsas de indios, las que además del disfraz, acostumbraba tomar cautivos a algunos espectadores desprevenidos, y esto obligó a las autoridades a publicar el edicto de que: "Son prohibidos los trajes

En 1922 una fuga de presos inspiró la carroza "Penitenciaría de Buenos Aires". Los integrantes de la misma eran trece presos, el centinela y un guardiacárcel

de sacerdotes, vigilantes, militares e indios".

En 1926 se realiza un concurso disfraces y fantasías caracterizando motivos de leyendas con un desfile

por la plaza Rivadavia. José Aloia (alias Pepino), carpintero de profesión, fue uno de los animadores más entusiasta durante los años 1927 y 1940. En esos años ofreció su arte creando natural expectativa por sus trabajos. Algunas de sus obras más recordadas fueron El Hidroavión, Santa María, El Faro, Baignoria Velar y su famosa

nube (la cual estaba dotada de un circuito de agua continuo). En 1929 realizó El dirigible Italia, de 5 metros de largo, en madera, hierro y tela. Fueron algunos de sus colaboradores Cuerito Gacio, Federico Telichea, Mindo Malis, Sixto Sevillano, entre otros. En 1936 ganó el primer premio con su trabajo "La Locomotora".

Durante la década de 1930 se publicitaba el carnaval con afiches de hermoso diseño. En el corso acudían las comparsas "Armonía Juvenil", "Los Barrios Unidos", y la murga "Canaro y los suyos". Se celebran grandes bailes en el Teatro Porta Pia y en el cine Rivadavia que convocaban buena cantidad de público. Las veladas eran animadas por prestigiosas orquestas. Tal es el éxito de los encuentros bailables que en 1937 el intendente autorizó la organización de bailes en la Plaza Rivadavia. Los hombres y mujeres acudían a la cita disfrazados, y el momento culminante del festejo era la elección de la Reina del carnaval. En la década del cincuenta otras instituciones, como los clubes Español, Linqueño y Sarmiento también organizaron sus bailes de carnaval.

El intendente Juan Silvestre decretó en 1933, la realización del corso a pesar de la mala situación económica, y la Comisión Oficial de Corsos y los comercios tuvo la buena idea de decretar por su parte la gratuidad del cor-

so, entre las 22 horas y la 1 de la mañana, en tanto que prohibió el juego de agua y la entrada de jinetes. El edicto policial señalaba "Siendo necesario establecer disposiciones que reglamenten las fiestas y juegos de carnaval, recordando que es beneficio para todos los habitantes respetar el derecho ajeno y con el propósito de que se cumplan las ordenanzas que rigen, evitar accidentes y que no se altere el orden ni se ataque la moral ni las buenas costumbres, el Jefe de policía de la Provincia de Buenos Aires dispone y hace saber:

Artículo 1º: Queda terminantemente prohibido a las personas de cualquier sexo o edad bajo pena de cincuenta pesos de multa ó veinte días de arresto, el uso de disfraces o fantasías prohibidas en el artículo 2º.

Artículo 2º: Se prohíbe bajo pena de multa o arresto el uso de vestiduras de sacerdote, uniformes militares y trajes indecorosos, así como también se prohíbe en absoluto disfrazarse de hombre las personas de sexo femenino y de mujeres las de sexo masculino, sin perjuicio de procesarse a los que hicieran ostentación indecorosa, conforme a la disposición del artículo 129 del Código Penal. Se prohíbe también el uso de uniformes policiales y de la Asociación Nacional de Boys Scout, debiéndose aplicar

(continúa en la pág. 17)



"Samba-Samba", una de las comparsas de mayor trayectoria en Lincoln presentó el espectáculo Raíces III en el cine Jorge Newbery

por Mariela Rosas

Después de 10 años de la presentación de *Raíces II*, la comparsa "Samba-Samba" presentó en agosto de 2005 un nuevo espectáculo musical en la sala del Cine Jorge Newbery. Fueron dos noches llenas de color y alegría donde se puso de manifiesto todo el trabajo de la agrupación a través de los años. En el espectáculo participaron, además, las Escuelas de Danza de Mariela Guerra y Micaela Enrique poniendo su cuota de distinción.

Con más de 50 artistas en escena, *Raíces III* realizó un recorrido por la historia de los carnavales del mundo, haciendo escalas en la deslumbrante Venecia, el Pagode, la calidez de Bahía y el candor rioplatense. Una puesta en escena deslumbrante y la alegría desbordante que siempre ponen Miguel Borghi (su director) y su gente, llenaron el recinto de puro carnaval, contando historias a través de la música, la danza y el teatro. *Raíces III* se convirtió en un espectáculo diferente del que la gente tendrá un muy grato recuerdo. Todo el año es carnaval, por eso la familia Borghi no sólo muestra toda su sabiduría en el mes de febrero, sino que lo hace durante todo el año. "Samba-Samba" es una de escuelas más tradicionales de Lincoln. Actualmente está compuesta por alrededor de cincuenta personas, pero han llegado a ser unos 130 sus integrantes, a los que se suman varios más cuando se presentan en Lincoln. Siempre esperada por todo el público, siempre elogiada, "Samba-Samba" no defrauda y brinda un gran espectáculo sin par en nuestro recorrido carnestolendo. El tradicional e histórico grupo viene sumando su cuota de alegría, brillo y color al carnaval linqueño hace ya 35 años. Este grupo, con los hermanos Borghi a la cabeza, comenzó en el año 1969, junto con el Club Independiente y el coro de Lincoln, que por ese entonces estaba bajo la dirección de Mariano Guezamburu. Comenzó como un pasatiempo, como una diversión. Pero con el correr de los años se convirtió en una escuela de Samba de gran nivel, no sólo en el orden local, sino también en toda la Argentina, e incluso también en Brasil, donde en 1995 tuvo la gran alegría de llevar su espectáculo. Los hermanos Borghi son una familia de renombre en nuestros carnavales. Cada uno tiene sus tareas específicas. Miguel, es el encargado del vestuario, las coreografías y el despliegue, y Marcelo, por el otro lado, se encarga de los ritmos, de la batería. Son los más esperados, son: "Samba-Samba".





(siete de la pág. 17)

UN POCO

DE HISTORIA



a los infractores las penalidades de este artículo.

Artículo 3º: Queda prohibido el uso de brazalete de la Cruz Roja y será penado el que se aproveche de sus emblemas o insignias, con multa de veinte pesos o arresto de tres a siete días y el triple de la pena en caso de reincidencias.

Artículo 4º: Las comparsas o sociedades que salgan en corporación deberán inscribirse en la Comisaría del Partido ó sección en que tengan su sede, y entregarán una nómina de los componentes ó asociados, con indicación de profesión y domicilio de cada uno de ellos. Para que puedan circular libremente se les expedirá un permiso en el que consta nombre y apellido de los componentes de la agrupación y el número de inscripto. Para que se otorgue el permiso, es

menester que los presidentes y miembros de las comisiones directivas lo soliciten bajo su responsabilidad personal de hacer respetar las disposiciones de este edicto y de responsabilizarse en caso de que algunos de los asociados lo infringiera o incluso cuando no se identificara el autor.

Artículo 5º: Prohíbese durante los días de carnaval arrojar agua o cualquier otro líquido, como también toda clase de objetos, tolerándose solamente el uso de papel picado o cortado, flores y serpentinas. Queda terminantemente prohibido el uso de bombitas boers u otras análogas, las bolas de papel y el empleo de espigas, varitas, plumeros, vejigas o varas con mango de papel en la extremidad y hojas de palmera.

Queda terminantemente prohibido el uso de bombitas boers u otras análogas, las bolas de papel y el empleo de espigas, varitas, plumeros, vejigas o varas con mango de papel en la extremidad y hojas de palmera.

mente el uso de papel picado o cortado, flores y serpentinas. Queda terminantemente prohibido el uso de bombitas boers u otras análogas, las bolas de papel y el

empleo de espigas, varitas, plumeros, vejigas o varas con mango de papel en la extremidad y hojas de palmera. Prohíbese también el uso de aparatos de cualquier género utilizados

para lanzar serpentinas, como así también, molestar al público con bolas, ramos y otros objetos suspendidos con hilos que se dejan caer sobre los transeúntes desde los balcones o azoteas o desde los vehículos que circulan. Prohíbese terminantemente el uso o exhibición de verduras durante los desfiles en los corsos y en los bailes públicos.

El inicio del corso infantil se puede fijar en 1936, donde se entregaban premios. Durante la década de 1940 decae el entusiasmo de los corsos. Sólo en 1948 los estudiantes le dan un impulso a la recuperación. El año siguiente la comparsa "Los Reyes de la Alegría" se llevó el primer premio y el público responde masivamente a presenciar el desfile de carruajes bien adornados, murgas y comparsas. En los años cincuenta aparecen los discípulos de Urzola con la carroza "Hoy polenta", que representa a un gran muñeco cocinero que movía la cabeza y los brazos revolviendo una olla humeante. Junto a la ca-

rrroza está Néstor Valfiorani quien desde sus 16 años puso todo su empeño y creatividad para lograr un lugar entre los artesanos de mayor aliento, convirtiéndose en otro referente de la industria carnavalesca. En 1965 presentó "El Baterista", carroza con movimientos sincronizados, el encargado de darle vida a los grandes fantoches del arte carrocerero era Delmar Barbero quien por su práctica en la mecánica lograba articulaciones increíbles. Si-

guiendo los pasos de su maestro, puso empeño en formar equipos donde inculcó convertir los carnavales de Lincoln en ejemplo en el nivel nacional e internacional. Dos años después inauguró la época del "enganche" con la carroza "Reestructuración", cada noche se agregaba un acoplado a la carroza generando expectativa en el pú-

blico. Otro recordado trabajo fue la carroza "El show de Marrone", que incluía al propio capo cómico como parte del festejo.

Al comenzar la década del sesenta el decaimiento del paisaje del carnaval crece el juego con agua, hasta tomar ribetes violentos. Los artesanos comenzaron a utilizar globos inflados como alternativa de las esculturas de barro, se gana en practicidad y está al alcance de todos. La novedad fue el primer cochecito con motor de Adalberto Oscar Zunino haciendo piroetas. Al avanzar la década, el carnaval tiene una gran afluencia de público. Las carrozas son el plato fuerte del festejo, y los palcos con motivos originales recibían premios. El corso es iluminado con miles de lamparitas de colores, según un sistema ideado por Don Manuel García, otro animador del carnaval, quien también real-

En 1980 Daniel Fernández obtuvo el primer premio con la notable carroza "Marionetas" con las imágenes caricaturescas de Menotti y Maradona, símbolos de España 82.

za los afiches oficiales, máscaras y carrozas.

En 1967 los medios visuales y la prensa dedicaron una gran parte del tiempo al corso,

que tomó proyección incluso fuera de la región, dando frutos en los años siguientes en la organización y excelencia en los trabajos. En los setenta



hizo su aparición la escola Samba-Samba, formada por los integrantes del Coro Abraham Lincoln, y esto marcó el inicio de la comparsa con influencia brasileña en los carnavales linqueños. Estos años están considerados como uno de los picos más altos de afluencia de público. Va desapareciendo de a poco el uso del disfraz en los adultos y jóvenes. El reconocimiento a nivel nacional llega en 1970, los clubes Linqueño y Rivadavia realizaron multitudinarios bailes y siguen siendo distintivas las comparsas con influencia brasileña y las carrozas que logran perfección en los motivos. En los años siguientes adquiere importancia la elección de la reina del carnaval, que al ser coronada tiene la misión de representar a Lincoln en todos los eventos durante el año del reinado.

Surge en el 1974 la miscara suelta. Irrumpen los años siguientes las atracciones mecánicas que en sus comienzos fueron "Los Autos Locos", los ingeniosos mecánicos Juan Carlos De Palma, Julio Bernini y Carlos Tapa, crearon una verdadera flotilla de elementos que alegraron a grandes y chicos.

En 1980 Daniel Fernández obtuvo el primer premio con la notable carroza "Marionetas" con las imágenes caricaturescas de Menotti y Maradona, símbolos de España 82. Los niños tienen su espacio de carnaval organizado por el Canal 2, en 1982 y 1983. En 1989 el

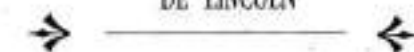
Centro de Estudiantes Linqueños tiene en sus manos la organización de la fiesta de los pequeños. En los años siguientes esto está organizado por Ex Combatientes y más tarde el Centro Complementario "El trencito". Los niños fueron copiando el de los mayores, y fueron apareciendo caretones fabricados por ellos y autos locos con sus propios juguetes. La crisis económica y la inflación repercuten en todos los ámbitos y son visibles en esta fiesta. La década se caracteriza por los bailes de carnaval, las figuras de nivel internacional. El corso se traslada a la Plaza Rivadavia. Actúa la escola de Brasil "Pandeiro", y la "Rosa Nova", de Santa Fe. En 1983, la Municipalidad, al no poder financiar las comisiones de carnaval, dicta una resolución por la cual se llama a concurso para organizar el corso oficial. El adjudicatario fue el Club El linqueño, que bajo el título de Rutilantes Corsos 83 organizaron la llegada de comparsas correntinas y los candomberos uruguayos "Las lonjas de Cuareim" de Montevideo, quienes volverán de visita unos años después. Durante estos años actúan las comparsas de Villegas y Arenales, "Farrá Murucatú" de Roberts y las locales como "Astros", "Samba-Samba", "Maranaho", y la batucada "Génesis". Los representantes de Lincoln visitan distintos puntos de la provincia de Buenos Aires y actúan en la Capí-

tal Federal en el corso de la Avenida de Mayo. Vemos la terminación de las carrozas en manos de los artesanos de última generación. Nuevos colores, buen gusto mezclado con la mirada caricaturesca sobre la realidad nacional. Todo este riquísimo complejo de bienes y valores constituyen la cultura actual de nuestro pueblo y es por lo tanto "lo popular", es por eso que debe considerarse como un verdadero patrimonio cultural.

Stella Salerno es docente e investigadora linqueña. Estudió en la Escuela Normal Abraham Lincoln y es Profesora de Filosofía y Pedagogía. Posgrado en Investigación Educativa (UBA). Actualmente es Directora Institucional de la Escuela Normal Superior Abraham Lincoln, donde además es profesora de Filosofía y Derechos Humanos.



DE LINCOLN



Fragmento de un trabajo de investigación de jóvenes alumnos de segundo año Polimodal EET No. 1. El material fue cedido por la profesora Ángeles Iglesias.

"Cultura y tradición de una ciudad bonaerense donde anualmente, en la ciudad de Lincoln, se realiza la Fiesta del Carnaval Artesanal, conocida también como "Carnava-Lincoln". (...) El atractivo mayor de la Fiesta es el desfile de carrozas, que suelen tener hasta diez metros de largo y cuatro metros de altura. Para su construcción se utilizan actualmente diversos materiales: papel, engrudo, gomaespuma, telgopor, etc., lo que posibilitan apreciar el ingenio artesanal y creativo de los linqueños que han hecho de estas creaciones verdaderas obras de arte y una industria artesanal que ya tiene su historia. (...) Cultura, historia, tradición, belleza, creatividad, artesanía, hacen del Carnaval de Lincoln un atractivo turístico de características diferenciadas y únicas para la Provincia de Buenos Aires. Constituye una marca del Partido y se puede plantear como estrategia para otros desarrollos de la región".



PIONEROS

ENRIQUE ALEJANDRO URCOLO, la mano artista del carnaval

En 1978 Alejandro Urcola cumplió cincuenta años con el carnaval. La Comisión de Corsos realizó un homenaje a su trayectoria como auténtico pionero, y la revista *Hogar Lingüístico* le realiza una entrevista de la cual transcribimos algunos fragmentos:

"(...) De muy pequeño, la primera preocupación ante un almanaque nuevo era averiguar en qué fecha caía el carnaval, luego tratar de espiar lo que hacían en lo de Gangoiti, que eran los principales integrantes del grupo del Club Rivadavia".

"(...) Tengo muy presente un faro en el que la luz cambiaba de color y estaba muy bien hecho. Recordando la vidriera del almacén Massana, cubierta de caretas de todo tipo, y pequeños platillos con papel picado, brillantina y globitos. Fuera de la vidriera, estaba la serpentina, el arma fuerte del carnaval antiguo. Su longitud de 18 metros permitía hacerse presente ante quienes se hallaban incluso en la vereda de enfrente. Entre vehículos contiguos (a veces doble fila) solían arrojarlas en tanta cantidad que luego las retorciaban y formaban una cuerda de 10 a 20 centímetros de diámetro. A lo largo del recorrido abundaban los palcos ocupados por familias prolijamente araviadas. Desde el elevado refugio, los jóvenes intercambiaban flores,

pequeñas cestas, (algunas ingeniosamente tejidas con tiritas de papel), muñequitas de celuloide que cada cual vestía a su gusto... a su intención, o respondían a veces con elegidos colores, al misterioso mensaje de una serpentina. Decían que vender nardes era buen negocio, particularmente los jueves, en que se hacía el Corso de las Flores.

"(...) Un barco pirata se llevó con razón los cien pesos del primer premio. No habían transcurrido cuatro meses de tan pesada aventura cuando, incorporado al taller de escenografía del Teatro Colón de la Capital, pude ver de qué manera las formas modeladas de barro se reproducían en cartón, superponiendo parcialmente trozos de papel con engrudo hasta cubrir totalmente la superficie. Re-

petidas varias veces la operación, se dejaba secar... y listo. Es la técnica que en la jerga de escenógrafos y utileros se denomina con la palabra italiana "carta pesta". En 1928 el cine nos dio el tema 'Pelicularos'. Un director con gran sombrero de corcho dormido. Un sonriente fotógrafo (Toribio) de gorra visera hacia atrás, trepando el tripode portador de la filmadora, al que rotaba la manivela, podía girar la cabeza 360°, saludar en cualquier dirección y mirar y saludar al mismo grupo acomodando el ángulo de enfoque al desplazamiento del vehículo". Cada ocupante de la carroza tenía a su vez su propia "máquina" y su "tripode". Esto le permitía descender y "mandarse la parte de profesionales". Además de los hermanos Urcola, los pelicularos

fueron Juan Vidal, Francisco Osas, Pedro Echenique, Gerardo Ortiz, Mateo Rígulo, Tomás Canavó y Anastasio Suárez. Pelicularos fue el *boom* del año 1928, el año de 'eso no puede haber sido hecho en Lincoln'. Aportó al corso de Lincoln dos elementos fundamentales: la cartapesta y los personajes con movilidad, hasta diría de meterse con el público".

"(...) 1931 significó el principio del fin de la carroza tradicional; un motivo, un grupo de personas disfrazadas, un palco alrededor. La revolución del treinta trajo a los corsos una novedad: la prohibición del uso de caretas. Esto abstuvo a muchos. No me atrevo a asegurar que en 1932 el impedimento existiera, sea que sí. Para evitar la presencia física planeamos un carro-

za sin otros ocupantes visibles que los músicos; un automóvil convertido en una gran mano móvil en el que Trifón pedaleaba y Sisebata sentada a sus espaldas, llevaba sobre la falda a su famosa perrita Mesalina. Dos caras contentas, un enorme 'Paréntesis de armonía'. El conductor miraba entre las piernas de Trifón. Cuatro metros ochenta de altura, medida excedida".

Ante una de las últimas preguntas realizadas por el periodista sobre la desaparición del carnaval en Lincoln, Don Urcola responde: "(...) Pienso que difícilmente esto podría pasar. El carnaval ya no figura en el almanaque ¿Hasta cuándo? No sé. Lo de Lincoln es fundamentalmente una empresa creativa en la que el ingenio lucha por expresarse; que coincida con las fechas del Carnaval no tiene importancia. Necesita de quienes crean en su significado, en su posibilidad de crecimiento y sean capaces de procurar los medios económicos que imperiosamente reclama su desenvolvimiento. Los valencianos tienen sus famosas Fallas ¿Quién las detiene? Ellos saben adónde van y han aprendido a no equivocarse".



COMISION DE CORSOS Y FESTEJOS DE LA CIUDAD DE LINCOLN

REGLAMENTO GENERAL

CATEGORÍAS

A) De las Carrozas

Se considerará "carroza" a todo motivo modelado artesanalmente bajo distintas técnicas y materiales. El motivo deberá ser montado sobre ruedas y contar con las siguientes características: largo mínimo de 10 metros (sin incluir el vehículo de tracción y el acoplado de equipos de luz, música y/o publicidad) ancho mínimo de 2 metros, altura mínima 2 metros contado de la base de iniciación del motivo. La tracción de las mismas no podrá ser por medio de tractores o vehículos en mal estado.

B) De las Mini carrozas

Se considerará "mini carroza" a todo motivo sobre ruedas de menor tamaño que las carrozas, que tenga las siguientes características. Un largo mínimo de 2,50 metros, y una altura mínima de 2 metros contado de la base de iniciación del motivo.



C) De las Máscaras Seltas

Se entiende por "máscara suelta", al motivo modelado artesanalmente bajo distintas técnicas y/o materiales, único indivisible, que va sobre los hombros del participante (sin ayuda de ruedas). La cantidad de personas que lo transportan podrá variar según el motivo presentado.

D) De los Cabezudos

Su número debe ser de tres (3), totalmente distintos entre sí. La cabeza de material moldeable (no

género) y el resto de tela de calidad, colorido y brillo debiendo conservar la integridad con el resto del motivo. Así mismo podrán, como complemento, llevar incorporado en tela, brazos, alas, etc.

Deberá ser transportado sobre los hombros, sin rueda de apoyo. Diámetro de la cabeza un (1) metro como mínimo. Se evaluará teniendo en cuenta la identidad propia de cada uno de los cabezudos que comprenden el grupo.

E) De las Escuelas de Samba:

Se considerará "Escuela de Samba", a aquella agrupación que cuente con un mínimo de 40 personas, 15 de ellas (como mínimo) con instrumentos musicales y 25 integrantes (como mínimo) para integrar el cuerpo del baile.

Serán considerados integrantes todas aquellas personas que cumplan funciones activas dentro de la batería (percusionistas) y el cuerpo de baile (bailarines), quedando excluidos los acompañantes, sogueros, personal de apoyo, operadores

de luces y sonido, así como también todo tipo de personal auxiliar que pudiese haber, el cual hace al desarrollo del desfile. La edad mínima de sus integrantes será de 12 años. El cuerpo de baile contará con un mínimo de cinco y máximo de siete tipos distintos de trajes distribuidos de la siguiente forma:

Comisión de Frente: Mínimo obligatorio con derecho a puntaje cuatro personas. Maestro de Sala: Mínimo obligatorio con derecho a puntaje una persona. Porta Bandera: Mínimo obligatorio con derecho a puntaje una persona. Bahianas: Mínimo obligatorio con derecho a puntaje cuatro personas. Pasista: Mínimo obligatorio con derecho a puntaje una persona. Fantasía: Opcional. Destacues: Opcional.

Cada escuela de Samba presentará su vestimenta acorde con un tema elegido libremente, en el cual basará también la disposición de sus integrantes a excepción de la comisión de frente (que puede ir delante o detrás



(Cont. de la pág. 18)

COMISION DE CORSOS Y FESTEJOS DE LA CIUDAD DE LINCOLN

del carro abre alas). La batería podrá variar libremente el tipo y la disposición de los instrumentos, pudiendo también variar su vestuario, el cual puede contar con uno o varios tipos de trajes. Los instrumentos serán solo de percusión excluyendo instrumentos de viento y teclado.

Salvo modificación expresa por parte de la Comisión Organizadora. Queda establecido que las carrozas podrán llevar publicidad únicamente en un carro o acopiado que irá al final del trabajo. La publicidad o promoción que se quiera realizar dentro del recorrido del curso deberá tener la autorización previa y por escrito de la comisión organizadora.



rá determinado por la Comisión Organizadora con acuerdo mayoritario de los participantes. En relación a la premiación de los motivos participantes del carnaval, cada jurado podrá declarar desierto algún puesto. Los jurados podrán sugerir a la Comisión el otorgamiento de premios especiales en casos de que algún trabajo meritório no se encuadre en ninguna de las categorías fijadas, el que será considerado como "PREMIO ESPECIAL" a la capacidad, creatividad, ingenio y/o calidad.

A los fines de la determinación del puesto de cada motivo, cada integrante de los jurados actuará en forma independiente, sin conocer el que adjudican los demás integrantes del cuerpo. En el caso de que cada orden instituidos por el jurado diera empate entre dos o más motivos se definirá por la mejor clasific

ción otorgada por el jurado disidente en los motivos empatados. Los Jurados realizarán su trabajo evaluativo para determinar el orden de los premios en un todo de acuerdo con las pautas que a tal efecto se fijan en el presente reglamento.

La Carroza al igual que la Escuela De Samba que obtengan el primer premio recibirán por parte de la Comisión Organizadora, además del premio estipulado, un pergamino y una plaqueta de distinción. Los restantes motivos inscriptos recibirán como reconocimiento, además del premio estipulado, un pergamino.

El dictamen de los Jurados se hará conocer a través de la forma que la Comisión Organizadora decida en un plazo que no supere los diez (10)



días posteriores a la finalización del Curso. El pago de los premios se efectuará, luego de conocerse públicamente el fallo de los jurados, en el lugar, día y hora que la Comisión de Corsos determine.



OBLIGACIONES Y PROHIBICIONES

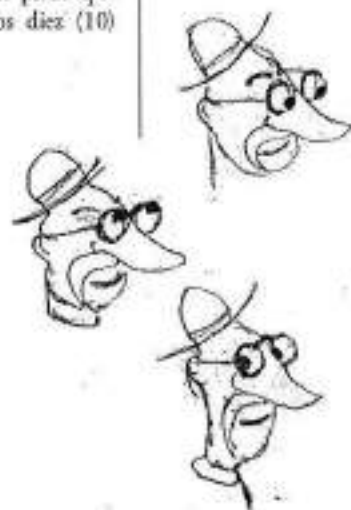
Los trabajos y/o motivos presentados deberán completar como mínimo dos vueltas al recorrido del Corso por noche, para aspirar a competir por los premios instituidos.



DEL JURADO Y LOS PREMIOS

A efectos de poder evaluar con mayor detenimiento los motivos que se presentan en el Carnaval Lincoln, existirá para la adjudicación de premios un jurado constituido por un número impar de personas que actuarán por separado y en forma independiente.

Los jurados serán de conocimiento público y se-



DEL REGIMEN DE EVALUACION

A los efectos de la evaluación de los inscriptos por parte de los jurados para determinar el orden de los premios, se realizará por el trabajo en general.

DE LAS SANCIONES

Los motivos que no se encuentren totalmente pintados la primer noche o noches subsiguientes de corsos se le sancionará con 10 por ciento (10%) de descuento del premio por noche.

La falta de presentación de un motivo implicará un descuento de 20 por ciento (20%) por noche. En caso de reiterarse la falta, el motivo será indefectiblemente descalificado salvo causas plenamente justificables.

Durante la primera noche de carnaval se realizará una medición de decibeles en los motivos que lleven música, informándosele por escrito a los interesados cuál va a ser el volumen máximo estipulado por la comisión organizadora. El no cumplimiento de este artículo dará lugar a sanciones de 10 (diez) puntos de descuento por noche.



DE LAS REINAS

Tendrán derecho a participar como aspirantes al reinado del CARNAVAL LINCOLN las jóvenes que sean inscriptas como aspirantes por las instituciones, entidades, agrupaciones del Partido de Lincoln y de la zona que delimite o determine la Comisión si se tratare del Reinado Nacional del Carnaval.

Será obligación de la aspirante recorrer el Corso con una banda identificatoria de la entidad que representa. La primer vuelta se dará en el vehículo que fije la entidad representada y la segunda vuelta la realizarán todas las postulantes juntas o caminando.



La escuela de Artesanos

En 1978 la Dirección de Turismo calificó al carnaval de Lincoln como fiesta con trascendencia provincial. El decreto 1236/78 rige aún la designación de las comisiones de Corsos. Ese año Don Manuel García concretó una vieja aspiración: la creación de una escuela de carroceros. Su objetivo era volcar su caudal de conocimientos sobre las nuevas generaciones de artistas del carnaval. La Escuela de Artesanos se abrió en abril de ese año, y el nuevo espacio estaba destinado a capacitar a los jóvenes en las diferentes técnicas que se utilizan para la creación de motivos carnavalescos. La escuela dependía de la Asociación Amigos de José, una entidad creada por iniciativa de Mirta Aguirre, quien donó el inmueble ubicado en la calle Laprida 1678 de nuestra ciudad, donde José García, otro de los artesanos creativos del carnaval, que permanentemente buscaba nuevas técnicas para aplicar en sus obras, trabajó los últimos años de su vida. Fue ganador de varios primeros premios en el rubro Carrozas. Este linqueño fue pionero en la técnica del telgopor, lo que constituyó un gran avance para su época.

Entre las iniciativas de la Asociación están las de fomentar la creatividad artística en niños y adolescentes. Realizar un precarnaval con los trabajos que realicen durante el año, la creación de una muestra constante con todos trabajos premiados y la promoción del trabajo artesanal con salida laboral. La Comisión Directiva de la Asociación Amigos de José es encabezada por Mirta Zulema Aguirre, quien desempeña el cargo de Presidente. El resto de los integrantes son: Vicepresidente: Sergio Luis Miravalle. Secretario: Gustavo Arenas. Tesorero: Marta Clarisa Neri. Vocales Titulares: Raúl Sosa y Horacio Vizzo. Vocales Suplentes: Héctor Borghi y Gustavo Santamaría. Revisores de Cuentas Titulares: Maximiliano Odella, Laura Quiroz y Gabriel Álvarez. Revisor de Cuentas Suplente: Alicia Rossini.



MEMORIAS DEL CARNAVAL

ARTURO JAURETCHE, UN HIJO DE LINCOLN

"El arte de nuestros enemigos es desmoralizar, entristecer a los pueblos. Los pueblos deprimidos no vencen. Por eso venimos a combatir por el país alegremente. Nada grande se puede hacer con la tristeza".
Arturo Jauretche



El pensador argentino, Arturo Jauretche nació el 13 de noviembre de 1901, en la ciudad de Lincoln. Falleció el 25 de mayo de 1974. Abordó la literatura, la sociología, la ciencia política, el ensayo costumbrista, economía. Haciendo un esfuerzo conceptual y modernizando, podríamos decir que hizo hasta antropología cultural. Hombre de acción, escritor de cuentos, poemas y artículos en variadas publicaciones y un gran polemista. Entre sus obras podemos destacar el poema gauchesco "El Paso de los Libres", 1934; "Los profetas del odio", 1957; "Prosa de hacha y tiza", 1960; "El medio pelo en la sociedad argentina", 1966; "Manual de zoncetas argentinas", 1968; "Mano a mano entre nosotros", 1969; "De memoria, pantalones cortos", 1972, entre otras. De esta última obra, publicada por la Editorial A. Peña Lillo, transcribimos un fragmento del capítulo VII.

EL CORSO, CARROS DE CARNAVAL Y EL JUEGO DE AGUA EN LA MEMORIA DE DON ARTURO JAURETCHE

Corrían las primeras décadas del 1900. (...) En otoño e invierno, las fogatas, en primavera los barriletes y en verano el carnaval. Enseguida que aflojaba el tiempo del barrilete, empezaba la construc-

ción del carro de carnaval, que también se hacía en lo de Gangoiti, donde teníamos un papel mixto de colaboradores y colados. Pancho Gangoiti era ya casi hombre y estaba provisto de imaginación y habilidad manual. Era una especie de ingeniero en carros de carnaval y todos los años salíamos en ellos convencidos de que el corso es-

peraba expectante nuestra presencia, y siempre con la aspiración de un premio que sólo ganó mucho más tarde hasta que se hizo casi rutina. Pero yo ya no estaba en Lincoln, aunque mantenía mi secreta adhesión al grupo, y a la distancia viví el triunfo de nuestro carro como si hubiera o participado en el mismo.

Ahora los corsos de Lincoln son famosos en todo el oeste y le hacen con sus carros una pequeña competencia de prestigio a los de Corrientes con sus comparsas. La fama de los de mi pueblo proviene de numerosos y excelentes carros carnavalescos que han resultado de la pasión y las técnicas de Pancho Gangoiti, que inició la combinación de poleas y ruedas articuladas con la de locomoción que da vida y movimiento a las partes, en conjunción con la posterior presencia en el pueblo de los hermanos Urcola, excelentes dibujantes y artesanos del papel maché que han hecho escuela, originando sucesivos expertos en la fabricación de figuras y motivos, con los de las fallas valencianas. (En otro lugar señalo que la "Masonería Vieja" es hoy el taller que la Municipalidad les ha facilitado para sus enseñanzas). El corso de Lincoln es tan importante hoy que algunas noches se ha registrado la presencia de miles de forasteros, en número cuya significación se aprecia-



rá si se señala que excede la población de la planta urbana. Concurren vehículos de hasta 200 kilómetros a la redonda y si bien muchos retornan después del corso, la capacidad de hoteles y fondas es ampliamente desbordada y aun también la de los vecinos que ofrecen ocasional alojamiento para contribuir al brillo de la fiesta. Otro auxilio consiste en un gran campamento de carpas que se instala en el Parque Municipal.

Esto parece no incluir en mis recuerdos remotos del pueblo porque es actual, pero me interesa señalarlo porque pienso que dentro de pocos años, serán muy raros los lugares donde se celebre el carnaval en la forma tradicional, con los carros alegóricos que demandan largos preparativos y una especial artesanía; entre esos lugares, estará Lincoln, y a alguno se le ocurrirá averiguar cómo se originó esa tradición. Para esos averiguadores, lo cuento, porque tuve la suerte —muy poco frecuente— de haber conocido el origen y la

trayectoria de una tradición desde su origen, antes de que alguna Academia de Historia le dé una explicación *a piacere* y la protocolice como cosa juzgada. (Mis lectores lo entenderán porque seguramente se sabe poco del carnaval de Lincoln pero bastante de la Academia de la Historia). El corso de mi pueblo era escenario de cortesías amaneradas en las que hombres y mujeres intercambiaban serpentina y perfumadas varas de nardo, la flor que en esta época está en su apogeo. Advierto que nadie sospechaba allá el signo crónico del nardo, del que oí hablar después, pues de lo contrario lo hubieran prohibido las castas costumbres locales. ¿Puedo recordar los nardos y olvidar los

exquisitos aromas del óleo fragans, de las diámelas y jazmines, de las ramitas de diosma y de aquellos cartuchos de papel como de caramelos donde media docena de magnolias foscatas se escondían entre los senos de una niña o perfumaban los roperos alternando albahacas?

(...) Se conocía en aquel tiempo el lenguaje de las flores y su colocación en el pecho de las damas o en el ojal del saco de los hombres constituía un lenguaje cifrado, que incitaba o rechazaba; insinuaba preguntas y asestaba contestaciones, con lo que estas delicadas mensajeras venían a suplir la audacia que faltaba a los tímidos amantes; facilitaban los primeros pasos y también ahorraban las du-

ras palabras del rechazo. Todos estos diálogos tícitos, casi un lenguaje masónico, se intercambiaban entre vehículos, peatones y palcos, mientras los disfrazados se liberaban de su cortedad tras las grotescas máscaras, o aquellas increíbles, por inexpressivas, caretas de alambre que completaban el disfraz de gaucho con una cara de idiota que destruía toda la gallardía del atuendo, malogrando el ruido de las espuelas arrastradas y el efecto del facón atravesado a la cintura. Todo entre el tumulto de la comparsa de indios, el parloteo de los cocoliches, o la concentrada timidez de las mascaritas de dominó que no lograban pasar de la aflautada voz que decía: "¿Me conocés, me conocés?" con la mo-

notonía del loro que pide la papa.

La vara de nardo del corso me desvió a la jardinería pero ya estoy de vuelta y veo destacarse las figuras de dos o tres "cajetillas"; "comisarios del corso", sobre sus caballos con montura inglesa, con sus botas o polainas de color y *breeches* blancos recién planchados. Pasan entre máscaras, comparsas y murgas, inspeccionando los carruajes, desde los *breaks* de las niñas de las estancias tirados por troncos de un pelo, a los *sulky* y *charrets* de las chacras con sus modestos caballos de trabajo y sus aperos viejos y descoloridos pero adornados con los más blancos plumachos de las cortaderas, cercinados en el próximo bañado, frecuentemente teñidas de rojo, azul, verde y amarillo. Las familias conocidas del pueblo están en los palcos; entre todos estos, el más grande es el de la Comisión, que los aspirantes a los premios miran de reojo al pasar, queriendo adivinar por



(Véase de la pág. XIII)

la expresión de las caras de sus miembros, el futuro veredicto.

El corso terminaba con el disparo de una bomba a las doce en punto. Con la bomba se producía el desparramo de la mayoría de los cartuchos, que disparaban por las calles laterales, especialmente los que optaban al premio y querían conservarse incólumes para las noches siguientes. Terminaba el inocente juego de los pomos, de "Las bellas portañas", que era la marca más prestigiosa. Los que seguían en el corso se transformaban: parecían baldes, jarras y globos de

goma llenos de agua y a las instalaciones técnicas como la bomba de patio se agregaba la del barril, que habían permanecido ocultos bajo serpentinas durante el corso y empezaban a regar a todos con el chorro de una manguera. Unos se aguantaban a pie firme y participaban en este reemplazo de las serpentinas y las flores por los chorros, los baldes y los globos de agua y otros, más previsores, se cubrían con impermeables. Se repetía así a la noche lo que había ocurrido por la tarde frente a las casas —y a veces en los patios—: allí donde

había mujeres dispuestas se libraban verdaderas batallas que generalmente ganaban los hombres, por más que muchas veces, ocurría que uno de estos caía prisionero de las niñas débiles convertidas en la ocasión en guerreras Amazonas que recuperaban los músculos de sus madres pioneras. Esto daba para la burla de todo el año, porque al prisionero lo metían en una tina o en una bañera, de aquellas de latón, colocada estratégicamente junto a una canilla. Y no era fácil escaparse, hasta el punto de que más de un prisionero termina-

ba casándose con una de sus captoras.

Los chicos no éramos admitidos en el juego de agua de los grandes, que era un sí y un no, agresivo, enmascarando el devaneo amoroso y también las vivas tentaciones, resultado de la ropa que al mojarse modelaba las formas femeninas ocultas antes bajo el vuelo de polle-ras y batas.

Los chicos nos desquitábamos desparramados por el pueblo con bombas, baldes y tachos, acosando a todo bicho que camina, sin distinción de sexo ni edad. Inútilmente protestaban los varones

apelando al refrán: "pan con pan comida de zonzo" porque no hay refrán sin contra refrán y pedíamos apelar entonces al que dice: "a falta de pan buenas son las tortas".



LA TROUPE DE LOS AUTOS LOCOS

por Mariela Rosas

Julio Bernini es el creador e ideólogo de la *troupe* de Los Autos Locos de Lincoln, las atracciones mecánicas más interesantes y divertidas de nuestro recorrido carnestolendo. Los mismos han recorrido gran parte del país, son conocidos por todos los medios periodísticos a nivel nacional, como así también por gente de la farándula e igualmente por diferentes gobernantes de todo el país. Julio Bernini, tiene toda una vida en los carnavales. Desde muy pequeño se disfrazaba con su familia, ellos se iban a divertir y de paso hacían entretener a la gente. Luego de dejar de preparar autos para el automovilismo, surgió la idea de empezar a hacer algo de esto. Su primer auto fue con el que desfiló en la Plaza de Mayo, hoy no lo tiene, lo ha destruido, Bernini comenta que él no vende sus trabajos, los destruye. Ha destruido solamente dos, los demás piensa donarlos el día de mañana a algún museo, para que queden como parte de la historia de Lincoln y de

nuestros carnavales. Los autos locos tienen una extensa trayectoria, además de brindarle a su público diversión, en toda su existencia la *troupe* ha colaborado con diferentes instituciones, y con mucha gente de nuestra ciudad. Su gran lema es que los autos no son de los Bernini, sino de Lincoln, de todos, él es el creador pero considera que no hay mejor dueño de los autos que no sea el público de Lincoln, todos sus autos, que hoy llegan a sumar 18, son productos de su invención. Son vehículos transformados en su mecánica y carrocería y sorprenden al espectador por el derroche de ingenio de sus creadores: se estiran como un bandoneón, giran en dos ruedas o se dividen en dos partes. Desde los Ford T, pasando por el chiquito, o el rana bailarín. Los autos locos, una industria local, que se ha expandido por todo el territorio argentino con el correr de los años. Su único objetivo en cada una de las presentaciones es hacer divertir a la gente.

EL BASTION SITIADO



Entrevista a Romeo César, autor de *El carnaval de Buenos Aires (1770-1850). El bastión sitiado.*



—¿Qué lo llevó a estudiar el carnaval de esa época?

—Es una época poco estudiada, o mejor dicho, poco aprovechada para descubrir aspectos del carnaval. Aspectos que considero interesantísimos para la Antropología. Había dado yo con unos documentos en el Archivo General de Indias de Sevilla —ordenanzas vitreinales y sermones eclesiásticos— que despertaron mi curiosidad. Confieso que comencé mis investigaciones y lecturas sin saber a dónde iba a parar. Me guiaban ideas triviales, algo "simplotas".

—¿Qué fue lo que despertó su curiosidad?

—Me intrigó saber qué se había dicho en los documentos oficiales, en escritos eclesiásticos, en la

prensa de tres épocas tan distintas de la vida política y social argentina, como fueron la colonial, la rivadaviana y la rosista. Quería indagar la economía general de los discursos sobre el carnaval porteño de esos años. Quería oír todas las voces. La de los criollos y la de los extranjeros. Las que lo condenaban y las que lo defendían. Quería que los celebrantes tuvieran en mis estudios una voz "cantante". Y me llevé varias sorpresas, porque entre los defensores encontré nada menos que a Juan Bautista Alberdi y a Domingo F. Sarmiento. Quería, además, leer entre líneas para percibir lo no dicho en lo dicho. Y por supuesto, quería saber qué se había dicho y decía en la infinidad de discursos

antropológicos, históricos, sociológicos, sobre el carnaval en general y no sólo sobre el de Buenos Aires. De todo eso, a medida que avanzaba en mis lecturas, e iba cambiando de parecer, fui extrayendo mis hipótesis, mis convicciones y planteos. Y también mis críticas a posturas convencionales sobre ese fenómeno cultural único.

—Y qué encontró después de todo?

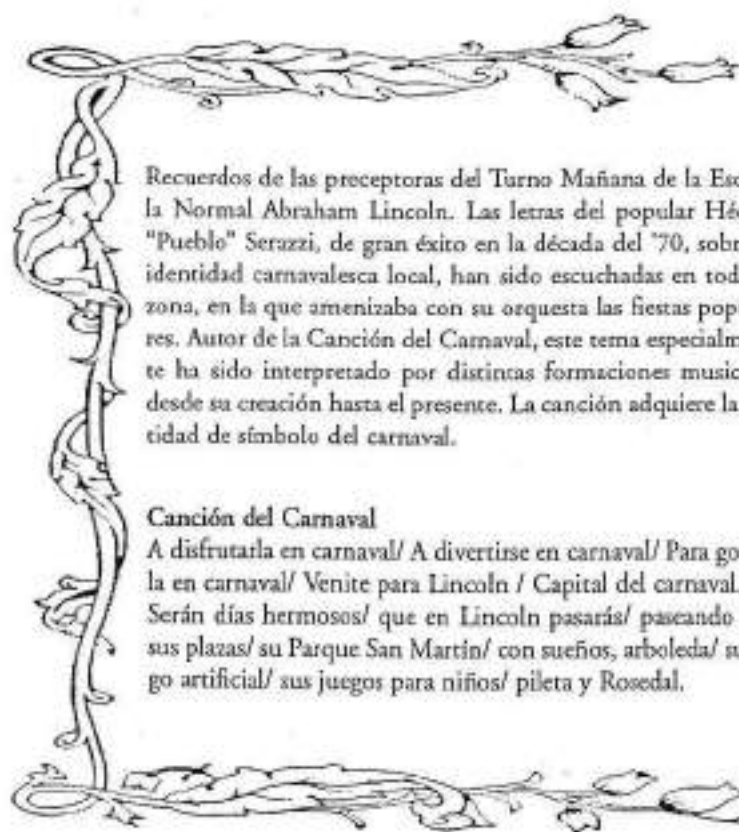
—Muchas cosas. Por ejemplo, me resultó llamativo que regímenes políticos tan distintos tuvieran en el carnaval una especie de enemigo común. Según la época, claro, su supuesto caos y desorden fue enjuiciado conforme al discurso oficial dominante. Durante la colonia, las autoridades bor-

bónicas y el clero lo combatieron en nombre del orden político, de las buenas costumbres, de la devoción y moral cristianas. Y se condenaron sus mascaradas y sus juegos con agua. El virrey Ceballos lo prohibió en 1778. Después de la Independencia, las autoridades y la prensa unitaria (poco afectos a la monarquía y al poder eclesiástico) lo combatieron en nombre de la ilustración y de las costumbres civilizadas. Fueron condenados nuevamente sus formas de celebrarlo. Más tarde Rosas, acérrimo enemigo de los "malvajes" unitarios, lo reglamentó con detalle en 1836 y en 1844 lo abolió "para siempre", según dice el Decreto. Y lo hizo en nombre de la cultura ilustrada, de la higiene públi-

ca y del interés económico del Estado y de los particulares, en especial de los hacendados... El carnaval aparecía siempre como el enemigo de la razón ilustrada.

También descubrí que con ningún otro festejo los porteños resistieron con tenacidad a las ordenanzas dadas para su celebración, se mofaron de los discursos que lo condenaban, desconocieron las prohibiciones. Con un detalle, que ya mencioné: fueron especialmente las mujeres las que en gran medida comandaron esa desobediencia y rechazo a las autoridades. Encontré muchas otras cosas, por cierto, pero sería demasiado largo enumerarlas.

(continúa en la pág. XVI)



Héctor Serazzi, compositor linqueño

Recuerdos de las preceptoras del Turno Mañana de la Escuela Normal Abraham Lincoln. Las letras del popular Héctor "Pueblo" Serazzi, de gran éxito en la década del '70, sobre la identidad carnavalesca local, han sido escuchadas en toda la zona, en la que amenizaba con su orquesta las fiestas populares. Autor de la Canción del Carnaval, este tema especialmente ha sido interpretado por distintas formaciones musicales desde su creación hasta el presente. La canción adquiere la entidad de símbolo del carnaval.

Canción del Carnaval

A disfrutarla en carnaval/ A divertirse en carnaval/ Para gozarla en carnaval/ Venite para Lincoln / Capital del carnaval.
Serán días hermosos/ que en Lincoln pasarás/ paseando por sus plazas/ su Parque San Martín/ con sueños, arboleda/ su lago artificial/ sus juegos para niños/ pileta y Rosedal.

Marisa Viviana

Con tus ojitos verdes/ tu cuerpecito sin igual/ tu triunfo fue amplio y justo/ sos reina del carnaval.
Ha sido el justo premio/ a tu humilde condición/ por eso esta tu cambia/ que hoy canto con emoción.
Marisa Viviana/ Reina del carnaval
Marisa Viviana/ De boquita sensual
Marisa Viviana/ Cautiva tu mirar.
Marisa Viviana/ Dulzura sin igual.
Marisa Viviana/ Reina de carnaval.

Bibliografía

Urcola de Borgoglio, Amanda. *Enrique Alejandro Urcola, un artífice linqueño. Humilde aporte a nuestra historia cultural*. Buenos Aires, Gráfica Peoppi, 1996.
Salema, Estela. "Carnavales Linqueños". Monografía inédita.
Cafferata, Darío. *Lincoln, una historia desconocida*. Chivilcoy, Impresiones Grafer, 2004. Págs. 237-240.
Agradecemos especialmente a Ángela Iglesias, Mariela Rojas y Roberto Brachi por su generoso aporte de documentos e información.



(Visto de la pág. XV)

—¿Las mujeres?

—Sí, las mujeres, sin distinción de su clase social. Este hecho llamaba muchísimo la atención a los extranjeros, sobre todo a los ingleses.

—Y en el campo de la Antropología, ¿con qué se encontró?

—Que el carnaval no es tanto (aunque lo sea en parte) un "reflejo" en que se reproduce la sociedad, como le gusta insistir a ciertos planteos de corte sociológico. Que no es tanto la "inversión" simbólica de normas, instituciones, papeles, género, etcétera, como suelen insistir estudios de raigambre bajtiniana. Por sobre todas las cosas, es la "suspensión" de la vida ordinaria, de sus normas y sentidos, de su orden político y sus luchas sociales, de sus dogmas religiosos, de sus modales y maneras, de su espacio y de su tiempo. Es la creación de un "mundo paralelo", lo más apartado que sea posible del de todos los días, con sus propias normas, sentidos y valores. En ese mundo la gente se entrega a una vida distinta, extraordinaria, y se ríe de todo y de todos. Se puede referir incluso de los anteriores reflejos e inversiones. Se recrea con tal risa, con su desobediencia, desfachatez y locura. En ese mundo tiene experiencias de la vida que sólo se experimentan carnavalescamente. No le cuento cuáles son esas experiencias. Espero que lea el libro (se ríe)...

—Todo suena como si de a poco hubiera ganado lucidez y perspicacia con respecto al carnaval...

—Diría que me interesé en su curso de contrabando, aun cuando todavía no había corso en esa época. Y me dejé llevar por



ese carnaval "puesto en discurso" para explorar qué efectos habían tenido lo dicho, lo escrito y lo mandado; en qué se fundaban los controles, censuras y prohibiciones; qué razones se proclamaban para repudiarlo y condenarlo y cuáles para solazarse en él y para salvar el sentido de sus aparentes locuras y licencias desvergonzadas.

—Por lo visto, se metió en terrenos complicados...

—Sin duda. En terrenos incómodos, resbaladizos, pegajosos, teóricamente hablando. A la manera de la "confusión" carnavalesca, me interné en ese espacio de teoría enmarañada en el que convergen la historia, la antropología, la filología, la epistemología. Y eso hizo que me "entreverara" en batallas teóricas impensadas de antemano. Hasta llegué a disfrazarme para hacerle algunas morisquetas graciosas a la grave seriedad de los académicos. Para calmo, mis estudios tenían una limitación insalvable; entre lo que realmente experimentó la gente al celebrar el carnaval en el Buenos Aires de esos años y mis interpretaciones de tal experiencia se interpusieron los textos que debí utilizar como fuente y los escritos de otros investigadores y pensadores que leía. O sea que los estudios de mi li-

bro padecen todas las limitaciones de una antropología histórica.

—Ese espacio de "género confuso" como diría Clifford Geertz, puede resultar algo pretencioso e impreciso...

—No le quepa ninguna duda. Pero, ¿quién está immune de ser algo pretencioso y poco pulido? Además, ¿quién puede negar que el carnaval vive de cierta "confusión" y sus cultores goran y se ríen al saberse incontrolables en definitiva por el esfuerzo denodado de los académicos? En el libro dedico varias páginas a esta cuestión, que no es menor: ¿Se puede ser serio con un fenómeno de la cultura que se ríe de la seriedad?

—Su libro lleva como subtítulo "El bastión sitiado" ¿Cuál es la referencia implícita aquí?

—Es el título de uno de los estudios que lo integran. Sucede que descubrí en mis indagaciones que, a pesar de todas las reglamentaciones y prohibiciones que recayeron sobre el carnaval, la gente se atrincheró en su fiesta, como en un bastión, y resistió año tras año con singular tenacidad las medidas que combatían sus formas tradicionales de festejarla.

—Sin embargo creo entender que pese a tal resistencia, el carnaval cambió con el tiempo...

—Es cierto. Las formas de su celebración fueron

cambiando. De a poco perdieron sus rasgos medievales y renacentistas. Se fueron "suavizando" en forma más acorde con la civilización "ilustrada". Pero no del todo. Siempre quedaron restos, hasta hoy, de las maneras antiguas que los habitantes de Buenos Aires de todas las clases, oficios y procedencias étnicas no estuvieron dispuestos a ceder. En especial las mujeres, como dije.

Romero César es Licenciado en Filosofía por la Universidad del Salvador y Doctor en Antropología por la Universidad de Sevilla. Actualmente es Investigador y Profesor Titular de Filosofía en la Universidad Nacional de la Patagonia, en Comodoro Rivadavia. Profesor visitante en Emerson State College, Washington. En 1985-86 y 1991-92, tuvo allí a su cargo seminarios relativos al pensamiento hispanoamericano y dictó una serie de conferencias sobre cuestiones filosóficas en la literatura y las ciencias sociales. En 1988, fue Fellow Resident en el Centro de Estudios y Conferencias de la Fundación Rockefeller en Bellagio (Italia), donde realizó estudios comparativos entre músicas carnavalescas del norte italiano y del carnaval de Buenos Aires. Su trabajo más reciente, *El carnaval de Buenos Aires (1770-1850) El bastión sitiado*, fue publicada en 2005 por Editorial de los Genios.



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL
RECTOR
RICARDO ROJAS

Rector

Guillermo Jaime Etcheverry

Director del
C.C.R.R.

Fabián Lebenglik

Coordinador de
Publicaciones

Jorge Fondevrider

Equipo
de Publicaciones

Esteban Carestia

Matías Puzio

Natalia Calzón Flores

Diseño

Daniel Sosa

Director
de El Corsi

Coco Romero

Colaboradoras

Mariela Rosas

Stella Salerno

Ilustraciones

Enrique A. Urcola

Faci

Rep

Corriente 2038

Ciudad Autónoma

de Buenos Aires

Argentina

e-mail: rojas@cc.uba.ar

www.roja.uba.ar

UBA R Rojas



Tema central

PIM PIM O ARETE EL VERDADERO TIEMPO

La fiesta de Salta

por Silvia Barrios y Federico Aguilar

Aguara Tumpa
degrana el
maíz sobre el
angüa
sobre el angüa
y se va...

(...) Con ese percudir
de los granos del cere-
al sagrado contra el
tambor; con el sonido
del temínbui enredán-
dose como liana en el
monte, enjoyado de
flores de *taperigua*, y
como bejuco en el
corazón de la gente
para atraparla de flo-



res inexorables; con
esa puerta sonora que
al abrirse dará entrada
a la dimensión del
Verdadero Tiempo,
comienza el *Pim Pim
o Arete*.

Este se viene prepa-
rando desde hace días,
meses; desde hace un
año, desde el princi-
pio de los tiempos.

(continúa en la pág. II)

Editorial



UNA CELEBRACIÓN ANCESTRAL QUE SOBREVIVE EN EL CARNAVAL

Con la mirada puesta en una hermosa región del
país, festejamos con la edición N° 34, los doce años
de nuestra publicación, que a pesar de los avatares
de todo tipo (internos y externos) intenta seguir
adelante al rescate de las expresiones carnalescas.

El tema central elegido para este número aniversario es
el *arete gaucho*, danza ancestral a la que también llaman
pim-pim por los sonos de pequeños tambores de made-
ra. Esta fiesta agrícola se celebra en el norte argentino
para la época del carnaval, aunque su significado origi-
nal y su extensión temporal sean diferentes. Como una
estrategia de supervivencia los aborígenes trasladaron el
arete al tiempo del carnaval, sin por ello evitar sus
influencias y transformaciones. En esta danza, de raíces
prehispánicas, los antiguos celebraban el fin y el
comienzo de un ciclo. Las flores amarillas del llamado
Taperigua anuncian la ceremonia en honor del maíz,
principal sustento alimenticio de esos pueblos indige-
nas, que originariamente perteneció a los chiriguano y
fue adoptado luego por etnias que conviven en la
región. La celebración culmina con un antiquísimo
ritual, donde los participantes observan la representa-
ción del primitivo teatro de América a cargo de perso-
najes enmascarados; el enfrentamiento del Tigre y el
Toro donde también interviene el Cerdo. En la fase final
se recorren las casas bailando y bebiendo hasta que cae el
sol. Luego se dirigen a un lugar distante, puede ser el río
o un cruce de camino, y arrojan las mascararas, las flores y
otros elementos de la fiesta; callan los tambores y los
sollozos acompañan la despedida. Para este número con-
tamos con la valiosa colaboración de dos salteños que
trabajan desde hace años sobre la recuperación y revitali-
zación del patrimonio musical de los pueblos indígenas
del NOA. Ellos son Silvia Barrios, antropóloga, recopiladora y cantante, y Federico Aguilar, investigador,
docente, actor y director de teatro. El recordado soció-
logo y antropólogo argentino Guillermo Magrassi
(1935-1989), conocedor de la cultura americana y gran
comunicador, publicó en 1981 el libro *Chiriguano
Chane*. Extraemos de ese trabajo la descripción geográ-
fica del hábitat de dichos grupos: "(...) Donde terminan
las sierras subandinas orientales en las provincias de Salta
y Jujuy y las cumbres se convierten en más bajas
serranías y algunas lomas, comienza casi abruptamente
la gran extensión chaqueña.

(continúa en la pág. II)

ANGUAGUÁS TAMBOR GRANDE

Ruben Pérez
Bugallo rea-
liza el estu-
dio etnomu-
sicológico de los
Chiriguano- Chane
de la Argentina en la
provincia de Salta a
comienzos de 1979,
en calidad de investi-
gador del Instituto de
Musicología, publica



la primer parte
-organológica- en el
número nueve de los
Cuadernos del

Instituto Nacional de
Antropología (1979-
1982), de dicho estu-
dio presentamos la
descripción del
Tambor grande, el de
mayor tamaño perte-
neciente a la familia de
los membranófonos.

(continúa en la pág. VII)

↳ (continuación de la pág. 1)

Los ríos y arroyos de los últimos contrafuertes andinos buscan los dos grandes ríos colectores que dividen en tres la inmensa planicie o pampa montuosa del Gran Chaco (Gualamba) o se pierden en los madrejones y arenales del camino. Pilcomayo y Tuco-Bermejo corren lentamente a depositar sus limosas aguas en el lejano más abajo Paraguay-Paraná.

En las serranías, la tierra roja y los afloramientos rocosos (blancos o amarillos) contrastan con el variado verdor del alto y denso bosque ecuatoriano-boliviano que puebla esta cresta oriental, casi selvática del área subandina. Variados árboles, arbustos, plantas y helechos derraman su fronda hasta la más fértil en "humus" región pedemontana. El monte otrora alto, se va haciendo cada vez más ralo. Bosquecillos de samón o palo borracho, lapacho rosado, algarrobo, plata, mango y papaya. A medida que se interna en las arcillosas y amarillentas tierras chaqueñas, la vegetación se torna achaparrada y xerófila, emergiendo aún algarrobos, lapachos, quebrachos varios, palo santo, ceibo, entre los más abundantes chañaros, misionales, espinillo, palmeras, algún tárnago y varias cactáceas.

Como insinuando el límite y mostrando a sus lados el chaco occidental, la cinta de plata de la carretera es una ruta que une en esa parte los ingenios y las quiebras con la frontera de Bolivia (Salvador Maza-Yaculita). Hasta hace poco, poblaban el bosque y el monte gran cantidad de animales silvestres. Poco a poco, grandes extensiones boscosas o montañas fueron taladas y en su lugar comenzaron a pastar animales introducidos (vacunos, principalmente, también caballos, porcinos, etc.) y a extenderse hasta el infinito los campos de monocultivos: caña de azúcar, citrus, tomate, pimientos, porotos, sandías, cafetos, etcétera. Lluéve abundantemente en la región, en ocasiones con fuerte tormenta; la temperatura es generalmente alta (hasta 45 y más grados en los mediodías del verano) siendo muy como el invierno (15 a 45 días a lo sumo) con el peligro de alguna fuerte helada por lo cual los bananos se cultivan cercanos a la protección de los grandes árboles o en porciones de laderas.

Jaguar (el jaguar o tigre americano), *yacu* (la pava de monte) y los *macché* (monos) buscaron refugio en las akuras boscosas, mientras *mandú*, *arizeta* (pecarí), *guasu* (corzuela), *aguar* (zorro), y *woboré* (ana o tapir) se leaban cada vez más adentro del monte chaqueño para sobrevivir ante "la piqueta de la civilización". Tucanes, papagayos y cigüeñas pasan de largo y sólo quedan, cercanas a las casas, los arroyos y vertientes, *teju* (iguana), *cururo* o *otoso* (sapos y ranas), serpientes, ratas y ratones, loros, carpinteros, palomas torcazas y *jeratí*, algún colibrí y las mariposas.

Por las noches, las guirnaldas de luces eléctricas de las nuevas ciudades: San Pedro, Orán, El Carmen, Yusa, Pichanal, Embarcación, Gral. Moscón, Tartagal, Aguaray, las deslindas de Campo Durán, etc., se rodean de cascarridos voladores y mosquitos, mientras en la oscuridad del campo adentro encienden y apagan sus señales los *tucu-tucu* y las luciérnagas.

Allí es donde viven, también, los Chiriguano-Chané (...)

Estimados lectores espero que disfruten de este número y que el mismo colabore en el conocimiento del folclor del carnaval. Hasta la próxima.

Coco Romero



→ El verdadero tiempo ←



Pim Pim es la denominación, tal vez onomatopéyica y de origen wichí, que los criollos y también hoy, coloquialmente, los Ava-guaraníes o Chiriguano y los Chanés dan a las danzas "de carnaval", a la música, a los grupos que las ejecutan y aún al tiempo en que ellas se desarrollan. Pim Pim es el sobrenombre de esa instancia vital, esencial, que los Antiguos llamaron con el Antiguo Nombre de **Arete** o **Arete Guazú**. Es el momento, separado del tiempo ordinario, que muchos viejos afectivamente con-

tinúan llamando **Nande Arete Coñai** (Nuestro Verdadero Tiempo). Carnaval es la denominación equivalente que le encontró el criollo porque en la actualidad, parte de su transcurrir, se instaura durante el carnaval.

En una forma de resistencia obligada por la conquista, el Arete se replegó en los aledaños del carnaval permitiendo se lo identificara con él por sus muchos elementos en común.

Yanderú Tumpa (Nande, Yande, nuestro; Rú, padre, procreador; **Tumpa**, lo prodigioso, lo numinoso) es el creador del

mundo, el dueño de la vida. **Aña Tumpa** es su oponente, el que rige el mundo de los muertos. Fue creado por **Yanderú Tumpa** pero "como estaba envidioso, él quería arruinar lo que había hecho el Padre Grande".

Había recibido **imbaypuere** (poder), que a su vez otorgó a otros seres: **Mboyguazú** (Gran Serpiente) **Tumpa**, que rige a los animales del monte y estipula las reglas para la caza y los castigos para su infracción y **Agnara Tumpa**, a quien encarga ciertos trabajos.

Aña Tumpa es ambivalente. Por un

lado, se le atribuyen acciones marcadamente negativas para con los humanos, por otro lado, rige el shamanismo y su capacidad de restaurar los males.

La enfermedad y la muerte cobran sentido como introducción de lo no humano y maléfico (Aña Tumpa). Yanderú Tumpa y Aña Tumpa rigen estados diferentes del ser: la vida y la muerte.

Tatu Tumpa (Armadillo, Quirquincho) es el padre de los mellizos que se identificaron después con el Sol y la Luna. **Aguara Tumpa** (Aguara, Zorro) es también ambivalente. Aña Tumpa le encarga a éste la introducción de la guerra, el juego, la pelea, la muerte y la borrachera; pero también le enseñó a cultivar la tierra. Aunque realizó grandes aportes a los hombres es la potencia identificada con el caos y para muchos también con el mal. Astuto y pícaro, se narran las tretas que hace a otros animales. Junto con la agricultura, **Aguara Tumpa** enseñó a los hombres a preparar la chicha o el **Kangüi** (cerveza de maíz), que renueva la sangre y que es la sangre misma del Arete.

Aguara Tumpa es el encargado de juzgar a los muertos para que puedan vivir en **Iwoka**. Los manda a vagar por la tierra hasta que expíen sus culpas. En el **Iwoka** las almas "están muy

contentas, comen lo mejor y toman mucha chicha. Ahí siempre es una fiesta del Arete. Pero sólo de noche.

En una forma de resistencia obligada por la conquista, el Arete se repliegó en los aledaños del carnaval

De día, es puro silencio". Si alguien tuvo en vida muchos hijos, tendrá mucha chicha.

Las almas se transforman después en **aguara**. "Cuando aparece un zorro en la aldea parece que alguien va a morir". "Aguará Tumpa manda sus hijos a anunciar".

"**Aguara Tumpa** es el que incendió los campos, y como se murieron todos los animales ya no se podía cazar más y la gente se murió... por eso, a veces, algunos incendian los campos, en recuerdo de él..." "También cargó las nubes y vino el diluvio. Sólo se salvó una parejita que flotaba en un mate... y de ellos vino nuevamente la gente".

Según de Nino, en ciertas narraciones **Aguara Tumpa** trata de destruir la obra de Dios. La obra de Dios es el orden.

Para entrar en la dimensión de la fiesta, de lo extraordinario, sería necesario destruir el orden. Entrar en el caos para purgar-

se, para hacer la catarsis de un tiempo sobrecargado de cotidianidad, y a través de lo extraordinario, desde la maleza (el mundo de Aña Tumpa), crear el orden de la nueva siembra (introducida nuevamente por la acción ambivalente de **Aguara Tumpa**). La música es quien pone ritmo a la creación de ese orden. La danza le va dando forma: los círculos del baile circunscriben el espacio original, potenciado, el que genera el nuevo mundo.

En la vida de un guaraní, de un chané que conserve su **reko** -su modo de ser- el individualismo no se concibe. La vida está determinada por lo comunitario. La comunidad ejerce su

plena vigencia cuando trabaja **-motiró-**, cuando delibera **-jemboaty-**, o cuando celebra **-arete-**.

En la vida de un guaraní, el individualismo no se concibe.

El **motiró** es el trabajo cooperativo que está regido por hábitos consuetudinarios y prácticas rituales que están en los fundamentos del modo de ser Chiriguano-chané.

La base de la estructura económica de estos pueblos es el cultivo del maíz, que determina su ciclo

anual, su tiempo de trabajo y celebración, su vida social, su prestigio y su poder. En la chicha **-kangüi-** se socializa lo más intenso de la vida guaraní.

El sistema económico guaraní estaba dirigido a satisfacer la autosubsistencia de la familia nuclear y al mantenimiento de las relaciones de reciprocidad. Era un sistema social y religioso. Actualmente hay una aspiración creciente a producir un excedente para su comercialización.

Dice Bartolomeu Meliá que el sistema de reciprocidad supone que alguien ofrece un don con la voluntad de agradecer. El don **-japuepy** o **jopoi-** no

(continúa en la pag. 19)

ARETE



Según Wolf Dietrich *are* es cielo, tiempo, día. Según Montoya *are* es día, tiempo, edad, vez, siglo, claridad.

Según Dietrich *ete* es morfema del elativo. Según Montoya *ete* es bueno, verdadero, recio, honrado, antiguo, superlativo.

Arete es entonces el momento superlativo, la recia y honrada claridad, el verdadero tiempo en que las gentes del pueblo Guaraní y del Chané se reúnen consigo mismas, se re-ligan vitalizando la antigua (cierta re-ligión) y vigorizan su significación como pueblo, comunidad e individuos.

En el excelente diccionario de Xavier Albó, Gianecchi al describir el vocablo **Arete** decía:

"este repugnante alarde de destemplanza pública es el obstáculo más grande que encuentra el misionero católico para convertirlos y reducirlos, porque de ahí se originan los demás vicios y desórdenes".

Efectivamente, un individuo, un pueblo que conserve la capacidad de celebrarse a sí mismo no puede ser reducido, no puede ser convertido en lo que no es.

Wolf Dietrich: *El Idioma Chiriguano*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, 1986.

P. Antonio Ruiz de Montoya. Madrid, 1640.

Xavier Albó. *La Comunidad Hoy*. Cipa. La Paz, Bolivia, 1990.

(véase de la pág. 111)

PIM PIM O ARETE

→ El verdadero tiempo ←

crea obligaciones necesarias pero crea una relación que motivará otro don. Este intercambio de dones permite la manifestación de la solidaridad máxima entre los miembros de la comunidad. La medida de la reciprocidad es no dejarse vencer por la generosidad.

En especial, cuando se trataba de aldeas o comunidades diferentes, el don aceptado conducía a la paz. El rechazado, a la venganza o la guerra. La reciprocidad positiva conducía a la fiesta. La negativa, a la guerra. O se vivía en el horizonte de la fiesta o, en el de la guerra.

La instancia cultural que mejor expresa el sentido de celebración y convite es el **Arete**, una época del año destinada a la celebración colectiva mediante grandes convites, en los que el *kangü* o la chicha es anfitriona e invitada de honor. En el **Arete**, actualmente también

circulan bebidas destinadas introducidas por el blanco pero "sólo la chicha regenera la sangre" (Santos Vergara).

En este tiempo, las represiones sociales encuentran su desahogo y la comunidad recupera su importancia original. Un aspecto fundamental de la fiesta es el retorno de los antepasados y su participación en la misma. Respecto del *Aña* (a significa alma; ña significa correr, vagar), se piensa que después de la muerte

andaré rondando el cuerpo, la aldea y los lugares que sabía frecuentar buscando merecer el camino que lo debe llevar hasta la residencia de los

otros *añas*.

Los *Aña*, representados por las máscaras rituales (en especial de plumas) que portan algunos jóvenes, son recibidos por todos fuera de la aldea. Al principio de la fiesta llevan la delantera rumbo a las casas, acompañan a

los miembros de la comunidad durante la celebración y cuando ésta termina, son despedidos por todos en las afueras. Las máscaras son devueltas entonces al monte o al río, lugares a los que pertenecen los muertos, a veces identificados con los *Iya* o dueños de los animales. Éstos se convierten en tutores: **Mboyguazu Tumpa**, **Jagua Tumpa** (Dueño de los Tigres o Jaguares); **Kururu Tumpa** (Dueño de los Sapos); **Wira Tumpa** (Dueño de los Pájaros, de los árboles, etc.). Los *aña* son saludados cariñosamente con el nombre de *Cherameji* (abuelo mío) o también "agüero".

El *aña* tiene autoridad pero también es bromista y como los otros portadores de máscaras "juega" un rol, hilo fundamental de la trama con que la comunidad llegará a su momento culminante: "la lucha".

Esta unidad comunal con el mundo misterioso de los muertos es vista como una comunión con la naturaleza.

Empieza con la recepción de los antepasados en el monte, fuera de las casas, área social de los vivos. Allí aparecen los *aña* cubiertos de follaje como desprendiéndose del bosque mismo.

Después, el baile se compone de una gran ronda y de los mayores en una rueda central. Ésta simboliza

la unidad histórica y constituye un lazo entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Por influencia de las misiones se han introducido juegos de diversos orígenes como el Toro Toro (animal *carai* -blanco- por excelencia), el **Kuchi Kuchi** (Chancho) y el **Jagua Jagua** (el Jaguar o el Tigre), animal guaraní por antonomasia. Pero es muy significativo cómo en algunos lugares éstos han evolucionado hacia nuevas interpretaciones. Los juegos del Toro y El Tigre se han transformado en la lucha de El Toro con El Tigre, que debe ser ganada por este último, símbolo del pueblo Chiriguano y luego también del Chané. Ésta es una extraordinaria oportunidad para desterrar la desvalorización y el miedo. El guaraní se vuelve fuerte y retorna a ser el soberbio Kereimba (guerrero) respetado por todos.

Es para la comunidad la ocasión fantástica de encontrarse a sí misma, sin reglas externas ni condicionamientos a tiempos ajenos. De desplegar el mito en la puesta en escena del rito "**Toro ya yuca...! Yagua ya yuca...! Aña Ya Y u c a . . . !**

Cherambuireta... Yagua oyungá... piyemboi chui... se arremolinaron los espíritus, los animales y la gente. Bullía el grito, el entusiasmo... y los tambores cambiando nuevamente el ritmo en frenética afirmación; decían que el tiempo del Toro se había ido junto con el Toro mismo al que llevaban cargado al río, a la carrera, en medio del griterío, para azotarlo con ortigas...

Saliendo del hervidero se reordenó el mundo, se re-creó el círculo. Niños, adultos y viejos volvieron a bailar, rodeando la cruz alhajada de flores de Taperigua, que como un eje amarillo unía la tierra con el cielo, extendía los brazos hasta el último de sus habitantes y embriagaba de resplandores el mundo de los vivos y el mundo de los muertos... Había ganado el Tigre, como tiene que ser. Los **Yaguarete** ava esta-

ban otra vez legítimos y nuevos en el mundo..." (Río De Máscaras). La fiesta concluirá cuando todos vayan a despedir a los *Aña* y luego arrojen sus máscaras al río o al monte, donde pertenecen. El mundo de los muertos, de la naturaleza y de los



Aña, que da unidad y recursos al mundo de los vivos, había sido uno con él. Pero el universo de los **Ava guaraníes** (Chiriguano) y **Chané** y de la ceremonia del **Arete** ya no es el mismo. Ha sufrido grandes transformaciones. Tanto éste como el de prácticamente todos los pueblos habitantes del mundo globalizado está en contacto con otras culturas -y en especial con la occidental- en un proceso lleno de complejidad y conflicto.

Hoy las máscaras se multiplican interminablemente tomando distintas formas dentro de una sociedad saciada de subterfugios. Se relacionan de mil maneras unas con otras luchando cada una por su permanencia, en una búsqueda de legitimación que cada vez más se presenta como un calidoscopio de formas interminables, infinitas, en el que su único devenir y su destino parecen ser la multiplicidad y la inmediatez.

Efectivamente, en estos tiempos, la polifacética pero muchas veces camaleónica realidad se esconde detrás de multitud de máscaras. Muchas de estas marchan incompletas, rajadas, pedacadas. Faltas de integridad, sin *reko* o con un *reko* esquivo. ¿Será que deambulan condenadas a imprimir el rostro que ocultan? Funámbulas senten-

ciadas a perder pie y a perder cara. Su cara de máscara. Marchan castigadas a desocultar el rostro más obvio del que la porta... Máscaras en pena camino a convertirse en caretas, en simples pedazos de cartón pegados en la cara. ¿No es el hombre actual o "posmoderno" un hombre demediado, con herida que sangra milenariamente desde que el logos creyó ser más que el mito? El logos es quizás el verdadero mítomano. La máscara actual parece ser cínica, no oculta nada, es desvergonzada en el peor sentido de la palabra. Se aleja del misterio.

Aña Tumpa se esconde más aquí del mundo de los muertos: detrás de la disgregación de las comunidades, de los **guaraníes** sin tierras para la caza y sin campos de cultivo, de los trabajos que exigen migraciones temporarias, de los capataces de las haciendas, de las iglesias con sus verdades "únicas", de las iglesias dividiendo las comunidades, de la desocupación... La muerte amenaza más allá de la transformación en *aña*. Es la muerte de **Nande Reko** (nuestro modo de ser) la que acecha

intentando convertir la vida en un páramo de *paravete reta*, de pobres que no tienen maíz para comer ni para hacer *Kangüi*, que no cuentan con parientes ni amigos para reunir, que ni siquiera son dueños de valientes enemigos visibles para hacer la guerra. Un tiempo de *paravete* que se genere eternamente pobre sin poder ni potencia para un momento extraordinario. Un tiempo sin Fiesta...

El **Arete** es cada vez menos **Arete** y más **Pim Pim**, con pimpineros que apenas toman chicha, que piden prestado sus instrumentos, que rompieron el círculo sagrado y ahora desfilan en corsos de carnaval. La reciprocidad negativa no se expresa en guerras de alivos **Kereimba** que alcanzan la bienaventuranza si mueren en combate, sino en indiferencia, en desgarros interiores y sequías del alma. La reciprocidad negativa,

si mueren en combate, sino en indiferencia, en desgarros interiores y sequías del alma. La reciprocidad negativa,

la venganza del inconsciente, se manifiesta alguna vez en una lucha que ganó el Toro.

Pero aún en la resistencia, el proceso no es uniforme ni continuo. La reformulación del **Arete** en

El **Arete**
es cada vez menos **Arete**
y más **Pim Pim**,
con pimpineros
que apenas
toman chicha.

(continúa en la pág. VI)

PARA AFINARSE

Cuentan los **Tupinambás**, de la estirpe **Tupy Guaraní**, que en base a una antigua sabiduría heredada de sus ancestros míticos -los **Tubuguazú**- ellos llevaban a cabo ciertas prácticas para afinar el cuerpo en consonancia con la mente y el espíritu.

Los **Tubuguazú** entienden el espíritu como música, un habla sagrada *né empora* que se expresa en el cuerpo. Éste, a su vez, es una flauta -*u'mbau*- por donde fluye el canto que expresa el *avá* (el ser, luz, sonido, música) que tiene su morada en el corazón. El *u'mbau* está hecho de la urdimbre de cuatro *angás-mirins* (pequeñas almas) constituidas por cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire. Estas precisan estar afinadas para poder expresar mejor el *avá*, según los ancestros un fuego sagrado que mueve a los guerreros dándoles vitalidad, capacidad creativa y realizadora.

Para afinar todos los pequeños espíritus del ser se hacía entonces un *jeroky*, una danza, y se cantaban los tonos esenciales:

ÿ: una especie de u gutural. Su morada es la base de la columna

U: reside en el ombligo

O: vive en el plexo

A: mora en el corazón

E: tiene su casa en la garganta

I: habita al fondo de la cabeza, en dirección del entrecejo y por último, un sonido insonoro...

... para permanecer afinados en la tierra, era necesario bailar, cantar y en el instante supremo, permanecer en silencio...

* "Kaká Werá Jocupé". *A Terra Dos Mil Povos. História indígena de Brasil contada por um índio*. Editora Fundação Petrópolis.



(vídeo de la pág. V)



PIM PIM O ARETE



→ El verdadero tiempo ←

Pim Pim conlleva la creciente incorporación de participantes y espectadores ciudadanos a las reuniones o presentaciones que se desarrollan en barrios periféricos, en escuelas, en escenarios... En los desfiles de carnaval de organización municipal, que por el trópico no se conciben ya sin ellos. Esta nueva dimensión del Arete es también un nuevo convite, un banquete para el alma y para los sentidos. Desde un *reko* que extendiéndose de sus límites se abre, se abre e incluye a más y más gente sin renunciar a sí mismo. Un sí mismo que hasta se sorprende porque delimitando el espacio generador hay un nuevo círculo de huellas sobrepuestas: la de los **Kereimbas** del pensamiento, de la palabra, de la actitud gentil hacia todos los gentiles... **Kereimbas** de miradas translúcidas de todos los colores y de cualquier parte de la tierra, **Kereimbas** de un Tiempo Nuevo... El mundo que no puede mirarse los globos de los ojos confinó al **Arete** a un pequeño

espacio... El mundo es como la Tigra vieja y ciega que cuida el pequeño espacio... El mundo es como La Tigra... como la Madre de los Tigres, que velaba por los mellizos míticos sin sospechar que un día serían el calor y la claridad: el Sol y la Lana...

Algunos **Ava Guaraníes** y **Chanés** siguen siendo los orgullosos y autónomos cosechadores del maíz, del zapallo y del

El Arete es el camino
de la flecha
hacia el corazón
del Tiempo
en el intento
de detener
su veloz huida

paroto. Muchos en la vida diaria parecen peones, changarines, "muchachas" del servicio doméstico: inquilinos precarios de un salario. Madres opacas, equilibristas por el pan para una mesa escasa, jubilados de la zafra, pordioseros. Pero no se dejen sorprender, es una treta de **Aguara**

Tumpa. Ellos son los herederos de la Altísima Espiritualidad de América, linaje de los creadores de la institución social que regulaba las relaciones por el agasajo y la celebración. Los que a pesar de la amenaza del **Aña Tumpa** de estos tiempos conservan el Rito, los que hoy, como antiguos hijos del Mito, por si fueran desheredados generan también el Arete. Y es a través de ésta que buscan la perfección del Padre que mora en el trasfondo de la conciencia.

El Arete es el camino de la flecha hacia el corazón del Tiempo en el intento de detener su veloz huida para prenderlo aunque sea herido. En el carcaj del flechero esperan toques, voces, ritmos, pasos y gestos.

En el rito no hay diferencia entre actor y personaje, tampoco hay espectadores. Los que espectan son pura expectativa: el nuevo mundo saldrá de esa instancia lúdica, generadora y fundacional. El tiempo ficcional del arte es superado; todos están inmersos en el Tiempo Primordial y, como en la agricultura, el Espacio también es de todos; la Ceremonia en su integridad - Tiempo, Espacio y Acción - es de todos, depende de todos, es todos.

Cada vez más, los pimpineros de hoy son protagonistas de un hecho teatral en el que se buscan y muchas veces se

encuentran habitantes perfectos del Principio: desde quién

En el rito
no hay diferencia entre
actor y personaje,
tampoco
hay espectadores.

sabe cuándo la lucha
del Toro con el Tigre
es Rito y cada vez más
es también Represen-

tación. Los pimpineros de ahora son los legatarios de los Constructores del Ritmo y de la Danza que sacude el letargo del sueño sin ensueños y contagia sólo a quien la merece, que hechiza a quien la escucha, que transforma al que la danza y que lo invita, aún sin saberlo, a ser nada menos que un habitante de El Verdadero Tiempo (...)"



BIBLIOGRAFÍA

- ALBO XAVIER: "La Comunidad Hoy", en *Los Guaraníes Chiriguano*. Cipa. La Paz, Bolivia, 1990.
BARBA, EUGENIO: "Antropología Teatral", en *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México, ISTA, Ed. Escenología, 1990.
BARRIOS SILVIA: *Cuentos*. Cosentino Producciones, 1987.
BARRIOS SILVIA: *Argentina Indígena. Viajes del País del Silencio*. Emecé-Planeta.
BARRIOS SILVIA Y AGUILAR FEDERICO: *Río de Misiones* (Obra de Teatro). Insédivo 2004.
BONNARENS ELFRIDA: "De la Vida, Muerte y Más Allá del Chiriguano", en *Los Grupos Aborígenes. Del Límite Occidental del Gran Chaco. Cuadernos Franciscanos N° 49*. Salta, 1978.
CASTILLA VAZNER: *Los Chiriguano de Tupiza. Cuadernos del Trópico 2*. Océano, Salta, 2005.
CLAYTON HELENE: *La Tierra Sin Mal*. Ediciones del Sol, 1989.
COLOMBRES ADOLFO Y SANTILLÁN GÜEMES RICARDO: *Apuntes de Clase (Seminario Una noche surrealista del Areté)*. Salta, 2005.
CHIPOLLETTI, MARÍA SUSANA: "Mitología Chiriguana", en *Los Grupos Aborígenes. Del Límite Occidental del Gran Chaco. Cuadernos Franciscanos N° 49*. Salta, 1978.
DIETRICH WOLFF: *El Idioma Chiriguano*. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.
IDIOYA MOLINA ANATILDE: "Shamanismo Chiriguano", en *Los Grupos Aborígenes. Del Límite Occidental del Gran Chaco. Cuadernos Franciscanos N° 49*. Salta, 1978.
MAGRASSI GUILLERMO: *Los Aborígenes de la Argentina. Ensayo socio-histórico-cultural*. Edit. Búsqueda-Yuchán, Bs. As., 1987.
MELIA, BARTOLOMEO: "Nande Reko. Nuestro Modo de ser", en *Los Guaraníes Chiriguano*. Cipa. La Paz, Bolivia, 1988.
PÉREZ DIEZ, ANDRÉS: "Concentración a un Texto Mítico de los Chiriguano de la Poesía de Jujuy", en *Los Grupos Aborígenes. Del Límite Occidental del Gran Chaco. Cuadernos Franciscanos N° 49*. Salta, 1978.
PIFARRÉ, FRANCISCO: "Historia de un Pueblo", en *Los Guaraníes Chiriguano*. Cipa. La Paz, Bolivia, 1989.
SCHECHENER, RICHARD: "Resurrección del comportamiento", en *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México, ISTA, Ed. Escenología.
SANTILLÁN GÜEMES, RICARDO: *La lucha entre el bien y el mal en la cosmovisión chiriguano*, en *Mepafita* (Revista Interdisciplinaria de estudios latinoamericanos). Centro de Estudios Latinoamericanos, B.A.S., 1976.
SCHUCHARD, BARBARA: "Nande Nê. Gramática Guaraní para Castellano Hablantes", en *El Curso Racionalizante*. Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, 1991.
VERGARA, SANTOS: "El Pim Pim o la Supervivencia de una Expresión Teatral Aborigen en el Trópico Salteño", en *Aborígenes y Perspectiva*. Secretaría de Cultura de Salta. Concurso Provincial de Ensayo 2002.

↳ (continúa de la pág. 1)



Musicología del Areté

ANGUAGUÁSU TAMBOR GRANDE



Relata el musicólogo: (...) Producen sonido por la vibración provocada en una membrana tensa sujeta a un marco, mediante percusión, punteado o fricción. Los Chiriguano y Chané poseen tres membranófonos de percusión a los que conciben vinculados por relaciones de parentesco conformando una familia.

En cuanto a su denominación técnica, se trata de un tambor tubular, de dos parches, cuya altura es siempre menor que el diámetro.

DESCRIPCIÓN

De los tres tambores que estudiaremos, el anguaguásu es el de mayor tamaño (80 cm. de altura por 30 cm. de diámetro, aproximadamente).

Su cuerpo lo constituye un tronco de madera blanda -preferentemente cedro (*Cedrela balansae*), caspizapallo (*Pisania zapallo*) o roble (*Amburana cacerensis*)- que se ahueca mediante calado a cuchillo o quemándolo progresivamente desde el centro a la periferia hasta dejar sólo una pared de un centímetro de espesor.

Este cilindro hueco

suele llevar una perforación u "oído" cuya función es facilitar la descompresión aérea durante la percusión. El parche (mboapite) percutible es de cuero crudo de "corzuela" (*Mazama simplicornis*), akúti (*Dolichois australis centricola*), karaguái (*Teius tenyou teyou*) o teyuguásu (*Tupinambis*). Estos animales proveen delgadas membranas de las cuales sólo las de los dos primeros necesitan ser despojadas de su pelambre, lo que se logra raspando con una estaca de madera afilada la superficie externa del cuero, que ha sido previamente estaqueado y cubierto de ceniza. El parche resonador es comúnmente de cuero de vacuno.

Ambos parches se

cosen con fibra vegetal -íwi- o fino alambre, a un anillo interno de bejaco -isipó- que se adapta por fuera a la boca del cilindro y se colocan mojados, a modo de tapas. Apoyado sobre cada parche va un aro de sección acharada de madera de tala (*Celtis sellowiana*), afáta (*Sida rhombifolia*), águai o "palo amarillo" (*Phylloscylon rhamnoides*), que se asienta sobre el anillo interno.

Mediante estos aros se logra la tensión homogénea de los parches por vía indirecta, merced a una correhuela de tientos o fibra vegetal que recorre en W el cuerpo del instrumento, pasando alternadamente por pequeñas perforaciones que

posee cada aro. Este cordón suele a veces poseer presillas que abrazan de a pares los ramales, que de esa manera adoptan la forma de Y.

El anguaguásu posee siempre una correa para que el ejecutante lo cuelgue de su hombro. El mazo de este tambor suele ser un trozo de cualquier rama, con uno de sus extremos revestidos de lana y cuero, formando una "cabeza". Recibe el nombre de mbopúka y es a menudo bastante pesado.

La descripción de este instrumento se completa si hacemos mención de las pinturas que -por influencia de los "corsos" urbanos- pueden en ocasiones adornar su caja o sus parches.



DENOMINACIONES LOCALES

La voz anguaguásu se compone de dos vocablos de origen guaraní. Anguá significa tanto tambor como mortero o vasija de madera, y guásu, grande. El Chiriguano llama a veces al instrumento angúa aretépe ("tambor de fiesta"), lo que hace referencia a la circunstancia específica en que lo utiliza, y también angúa tubícha. La voz tubícha es también multisignificante, pudiendo indicar tanto supradimensionalidad como autoridad; de modo que angúa tubícha, significa a la vez "tambor grande" y "tambor jefe" (o jefe de los tambores), lo que indica tanto el tamaño del instrumento como su función rectora dentro del conjunto musical.

Al requerir de los indígenas una equivalencia española del término anguaguásu, no dudan en traducirlo como "tambora".

Eso deja claro que se trata de un instrumento percibido como femenino, aunque también han adoptado de los criollos la denominación "bombo", con la que se refieren al anguaguásu en sus conversaciones con blancos.

Musicología del Arete

ANGUAGUASU TAMBOR GRANDE

LIMITACIONES Y OCASIÓN DE SU USO

Si bien el instrumento en sí es considerado femenino, su uso está reservado a los hombres. Se lo toca exclusivamente en las reuniones festivas - aréte- la principal de las cuales se halla hoy asimilada al carnaval. En esa circunstancia, el sonido del anguaguásu es la señal fundamental de congregación y aglutinamiento.

"El carnaval trabajal tiene relación con el diablo. Por eso, a cual más viejita se levanta a bailar. Hasta un tartamudo quiere bailar, porque el carnaval anda con el / diablo. Ojalá que aunque sea del noche, tiene que ir adonde está la fiesta. Tiene corajía, no tiene flojera, no conoce el cansancio... nada. Y es porque anda el diablo. Hasta los chiquitos están igual, carnavalesando. Será que andan con el / diablo. Pero cuando hay el carnaval, no hay miedo que se tenga. Nos vamos, nomás, adonde hay bombo. Hay que tocar para que se reúna la gente. Si no hay bombo, no van a venir. Tiene



que haber más muchas cajas sonadoras".

Informante:
Nemesio Juan (57).
Localidad: El Tabacal.

El llamado de los tambores trasciende el ámbito ába, convocando también a los áña.

Si bien el instrumento en sí es considerado femenino, su uso está reservado a los hombres.

De esa manera, durante el aréte, es posible para los vivos convivir temporalmente con sus antepasados, a los que habitualmente se considera poseedores de una gran carga de potencia de consecuencias impredecibles.

"Áña áña es referido al diablo. Es la predestinación de una persona que cuya imagen ha surgido o ha revivido de la muerte. Vienen de la parte pedida, que donde están enterrados. Son muertos. Son los diablos enterrados. Entonces, cada máscara que sale, decimos: Abi

viene el áña. Al transformarse en mascaritas, ya que son áña áña, ya están reviviendo, vienen de donde está la muerte. Aquí la gente muchas veces presiente que esos diablos surgen de las tumbas. Dicen que algunos son devueltos porque no han podido llegar adonde deben descansar en paz y vienen deambulando por el mundo o permanecen en las tumbas. Y en cada fiesta tradicional surgen otra vez. Escuchan el sonido del tambor o las cajas, entonces llegan, forzosamente. De noche, más fácil. De día les cuesta un poco más. Entre un finado y un viviente no se pueden juntar, pero los antepasados calculan / aseguran que eso ocurre. La gente presiente que lo mismo se encuentran, en la actualidad.

Inf.: Romero Juan (36). Loc.: Yacuy.

"O sea que está representando a aquel muerto que ha salido a disfrutar de su vida en el carnaval. Los muertos y los vivos están juntos en el tiempo de carnaval. Cuando se hace pinpin se recuerda a los muertos, porque se cree que en esa fiesta están ellos presentes. Los muertos y los vivos están presentes ahí. Por eso al final del carnaval, muchos lloran porque saben que los

familiares muertos se han ido, ya. Nosotros nos estamos cambiando de a poco. Por ejemplo, yo voy al colegio secundario, pero no me puedo olvidar que somos descendientes de esos ába. Somos chekámbo, compañeros. Nuestros abuelos antepasados han iniciado este baile, y así nosotros, la nueva generación, estamos compartiendo el baile con ellos".

Inf.: Froilán Gareca (28). Loc.: El Tabacal.

"El áña áña es para evitar que la cara de uno sea conocida. Áña en guaraní quiere decir diablo, que eso depende del diablo. Porque ésta es una fiesta del diablo, no es un fiesta de Dios. Por eso hay que tirar las mascaritas al final del carnaval, porque si no uno se puede enfermar. Los viejos dicen: "Si no botás eso te va a salir iráku, uarna".

Inf.:
Hipólito Segundo (33). Loc.: El Tabacal.

Todo elemento utilizado durante el tiempo festivo-sagrado queda contaminado por la potencia emanada de los "muertos terribles". Por esa razón, el indígena se desprende de ellos desarrollando un ritual purificador que denomina yeracámbo ("tiempo de despedida") o carnaval yemboeása ("entierro de carnaval").

"El entierro es algo muy importante. Es muy doloroso para la gente. La mayor parte lo entierra en algún arroyo o río. Algunos se embroman, porque se los lleva el espíritu... se van, se enferman. La gente que usa máscara, por eso, se lava y la bota en el río. Y los que las llegan a traer / nuevamente siempre viven enfermos y continúan en la enfermedad. Eso ocurre todavía ahora".

Inf.: Nemesio Juan. Loc.: El Tabacal.

"En la misión no se puede enterrar el carnaval. Eso solamente se puede hacer afuera, para que se lleven todos los males, todas las enfermedades, a enterrarlas. Eso es costumbre de aquí

El sonido del anguaguásu es la señal fundamental de congregación y aglutinamiento.

para evitar las enfermedades. B o r a n n todo, las flores, las máscaras y disfraces. Después se vienen tranquilos, cada uno a su casa".

Inf.: César Valdez (25). Loc.: Misión San Francisco.

No obstante, la idea de contaminación no parece alcanzar hoy en día a los instrumentos musicales, dado que en la práctica éstos se conservan habitualmente de un año para otro. A lo sumo, en el caso de los tambores, los músicos "enterrarán" únicamente el mbopúka (baqueta).

"Cuando termina el carnaval, cuando terminen de pelear el toro y el tigre, se acaba la música. Después siguen con el pinpín hasta la orilla del río, se bañan y tiran todo, todas las máscaras, al agua. Ahí recién se conocen los disfrazados. Rompen todo, excepto los instrumentos, que los guardan. A esos los guardan para otros carnavales".

Inf.: Tadeo Méndez (16). Loc.: Tartagal.

"Todas las máscaras tienen que tirar. Estas varillas que tenemos para tocar el anguá, las botamos. Pero menos no los instrumentos".

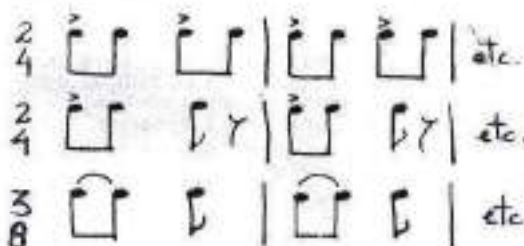
Inf.: Nemesio Juan. Loc.: El Tabacal.

Modo de ejecución

El ejecutante de anguaguá lo hace de pie, manteniendo el instrumento colgado de un hombro, de madera que el "oído" quede hacia delante. Raramente, lo coloca sobre su cabeza. En ambos casos, el tambor queda en posición horizontal. Se utiliza un solo mazo sobre un solo parche.

FUNCIÓN MUSICAL

La percusión más común es la que marca obstinadamente el pulso de las melodías de flauta. También pueden escucharse las siguientes fórmulas:



ASOCIACIONES

Uno solo -raramente dos- de estos instrumentos se reúne con varios tambores menores -anguarái- y dos tipos de flauta: el temimbi o el pingúyo (Vide Infra).

"Tambores, por lo menos, tiene que haber cuatro. Y un bombo grande, la tambora. Y un pingúyo, pero que sea sonador". Inf.: Nemesio Juan. Loc.: El Tabacal.

GRADO DE VIGENCIA

Si bien no puede decirse que su uso esté decayendo, en algunos conjuntos de carnaval puede aparecer, en su reemplazo, el bombo chato propio de las "murgas" criollas, que es de fabricación urbana.



LA PROPIA POÉTICA A PARTIR DE LA FIESTA DEL ARETE

Lo personal se vuelve transpersonal. Lo cultural e intercultural se resuelve transcultural.

La máscara es objeto-cuerpo y voz. Es uno con quien la porta.

La corporalidad cotidiana es reemplazada por la corporalidad extra-cotidiana.

La voz de la máscara en el Arete -que no es un instrumento para amplificar la voz- plantea la posibilidad de desarrollo de las voces interiores, la voz absorbida, que ayudan a modelar o modelan el cuerpo.

Las voces de arena comprometen la integridad del ser que desde sus sonidos debe contribuir a la creación del Nuevo Tiempo. Las voces de los miembros de la comunidad (y de los actores) anuncian o incitan a los animales, imitándolos.

La corporalidad es absorbida por los que emiten las alocuciones de estímulo y los que portan máscaras de animales y es exagerada por los protagonistas de la lucha, añas, cuchis.

En tanto y en cuanto el actor se aproxima a la conciencia del Tiempo Primordial le es más posible acceder al Rito y a la construcción del rito personal.

A partir del conocimiento de la lucha ritual del Toro y el Tigre el actor puede sumergirse en la propia identidad, con sus características para concretar en el cuerpo y en la voz la poética personal. Su residencia es un núcleo a desplegarse en un sin fin creativo.

En un instante potente, la acción del actor es la flecha que intenta prender su Verdadero Tiempo, El Verdadero Tiempo...

Como la flor de Taperigua que anuncia el comienzo de la fiesta, el ser se abrirá dando luz a su centro que se extiende en pétalos. Ellos manifiestan los caminos expresivos que beben del núcleo primordial.

Silvia Barrios y su búsqueda a través de un taller.



FRAGMENTO DE GUILLERMO MAGRASSI

(...) La preparación del arete se manifiesta en tres aspectos previos. Por una parte, grupos instrumentales inician el ensayo de las piezas musicales que se ejecutarán durante el desarrollo de la fiesta. Niños y niñas aprovechan dicha oportunidad para realizar a la vez su aprendizaje de los correspondientes pasos de danza. Entre los instrumentos musicales propios de esta fiesta figuran: dos o tres tipos diferentes de *temimbi* (aerófonos del tipo de las flautas, generalmente de caña pero asimismo de metal, celosamente guardados o fabricados *ex profeso* para la ocasión), y *membrafonos*: bombos pequeños o *pim pim*, tambores llamados genéricamente *ungúa* (denominación similar a la que se emplea para designar los morteros de madera destinados a la molienda de maíz) media-

nos y grandes; y "cajas". Las mujeres, mientras tanto, se dedican a la preparación de grandes cantidades de *kanwi*, a confeccionarse un nuevo vestido, *mandu* o *tipoy*, y a buscar semillas de *uruku* para *glorear* de rojo sus mejillas durante el arete. En tercer lugar, los hombres y sobre todo los jóvenes, se internan en el bosque o monte cercano en busca de *samóu*, nombre genérico del *yuchán* o "palo borracho" (*Chorisia insignis*), con cuya madera proceden a fabricar sus máscaras.

Con hacha y machete cortan, descortezan y trozan un tronco. La madera del *samóu* es muy húmeda, pesada y fácil de ser trabajada mientras se encuentra verde o recién cortada, pero se vuelve liviana, frágil o quebradiza y de difícil empleo cuando ya está seca.

Una vez obtenido un

trozo adecuado de madera, con machete se determina la forma original de la máscara señalando sus grandes planos, dependiendo ello de que la misma se componga solamente de cabeza o rostro o que disponga además de frentera conforme los dos grandes tipos generales de máscaras tradicionales como veremos enseguida. El trabajo posterior se efectúa solamente por medio de un cuchillo, comenzándose por excavar el hueco que será luego la porción en que se introduzca (sólo en parte) la cara de quien la use. Un tipo de máscaras se configura como una cabeza de animal o de rostro humano; otras se componen de dos cuerpos o porciones diferenciadas aunque talladas en el mismo y único bloque de madera. Estas últimas presentan un rostro siempre humano y una porción superior, prolongación, frentera o crestería llamada *hanti* (palabra que se emplea también para la cornamenta de los animales).

Las máscaras de animales suelen ser muy realistas demostrando el realizador su sagaz observación de las características propias de la cabeza del animal a ser representado. Una vez practicado el hueco, el hábil manejo del cuchillo irá conformando la figuración en sus mínimos o más destacados detalles. Las representaciones más comunes o tradicionales de animales suelen ser de loro y a veces tucán, perro, venado,

chanchito de monte, jaguar, puma, mono y más modernamente también toro, caballo, chivo, etcétera. En algunas colecciones particulares y algún museo todavía se pueden observar algunas máscaras de perro (*yamba*) cuyas orejas son móviles.

Las máscaras que representan rostro humano muestran como contraste una particular estilización, al menos en las más tradicionales. Ello se manifiesta tanto en las que sólo reproducen un rostro como en las que llevan *hanti* o crestería. Entre las primeras se destaca la llamada *ndechi* o *aña-ndechi*, máscara de viejo o que representa a un anciano; estas suelen ser las que presentan rasgos más realistas o marcados, con ojos salientes o saltones por encima de las ranuras practicadas para mirar y agregados de barba o de bigote confeccionados con algodón de "palo borracho", lana de oveja o preferentemente "barbas de choclo" o maíz. Algunas máscaras con sólo rostro humano, no muy comunes, representan a un hombre o a una mujer, algunas de ellas llevan una pequeña corona y entonces se denominan de *Rei* y *Reina*. Alguna otra se ha visto portando a guisa de corona una estilización que parece representar una o más plumas o quizás chalas de maíz. Salvo la máscara de *ndechi*, las demás *aña-aña* con rostro humano presentan la misma confor-

mación básica de cara plana en la que se distingue solamente un suave plano mayor para la frente, y la emergente nariz. El cuerpo de estas máscaras se halla tallado en forma troncocónica ligeramente asimétrica, correspondiendo la mayor inclinación a lo que vendría a insinuar el cuello. Sobre su plano más pequeño se talla el rostro o cara y la base mayor del cono truncado es el que se encuentra ahuecado. Redonda u oval la fría expresión de la faz se encuentra resaltada por su color siempre blanco y su peculiar planimetría (superficie plana) con excepción de la prominente nariz (tallas en trazos recto parecidos a una asimétrica pirámide truncada), y la porción de la frente sobresaliendo en forma escasa o delgada su plano para disimular dos finas ranuras horizontales en su porción inferior que vienen a ser los ojos por donde habrá de mirar (sin que pueda vérselo) el enmascarado.

Capítulo "Máscaras", extraído del libro: *Chiriguano-Chane. Artesanía indígena argentina. Volumen I. Ediciones Búsqueda y Centro de Artesanía Aborigen "Yuchán"*, 1981.

EL ACTO DE AMOR

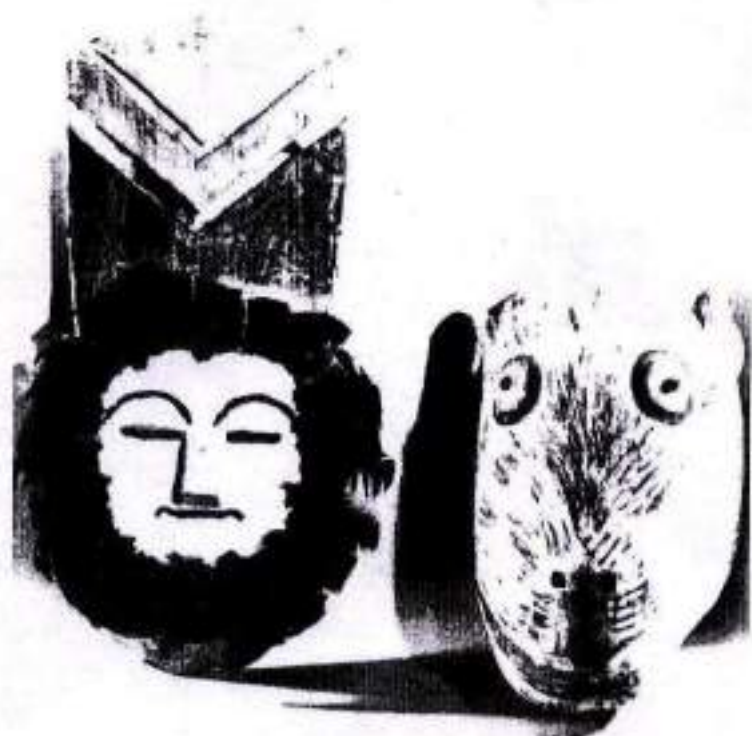
Oñomenomeno (acto sexual colectivo) es el nombre que recibe el baile o ronda central de la fiesta (Albó, 255). Más allá de la ruptura del equilibrio y del derroche y exceso que siempre implica La Fiesta, en una instancia en que participan los ancianos y los niños, los jefes y los sabios, los antepasados y los vivos, locales y visitantes; más allá del acercamiento entre los jóvenes que se propicia en estas circunstancias, ella no es una orgía sino un verdadero "hacer el amor" colectivo. Acto de amor que conlleva procreación; la de una cohesión renovada entre los miembros de la comunidad con la reafirmación de una manera de ser en un mundo renovado, que en la "celebración de nosotros mismos" como una serpiente dejó su antigua piel de escamas envejecidas para inaugurarse núbil en los destellos del nuevo día.

Máscaras salteñas

FIESTAS DE LOS INDIOS CHANE

Bajo este título Félix Coluccio describe en su libro *Fiestas y Celebraciones de la República Argentina*, del año 1978, la fiesta conocida como Candabará. Se trata de una celebración de fecha movable ubicada en Tuyuntí al término del verano, después de la cosecha de maíz y cuya duración depende del volumen de la misma. Sitúa a los indios chané en el límite de la llanura chaqueña del noroeste argentino. Esta fiesta de carácter agrario, posee un sentido semejante al carnaval, pues usan máscaras que ellos mismos construyen con cuchillos, y bailan hasta el agotamiento, estimulados por el consumo de la chicha. De la misma presentación reproducimos un fragmento del relato realizado por María Delia Millán de Palavecino, quien presenciara la fiesta junto a su esposo, Enrique Palavecino, en uno de sus viajes de investigación y trabajo de campo.

"(...) Llegamos por fin al fondo del Valle Tuyuntí. Estamos bajo el inmenso algarrobo, que hace un perímetro



de sombra donde pueden resguardarse todos los danzantes. Un chané trae una cruz de tres metros de alto, adornada con flores de candabará y circundada con aro de las mismas flores. Baila con la cruz. Hacia el centro de ese escenario un chané hace un hoyo con la pala y entierra un cántaro grande dejando fuera el cuello labrado. La cruz la planta al lado del cántaro. A su alrededor bailan hombres y mujeres. Las mujeres de tipoy traen al hombro sendos yambuí pintados, llenos de chicha que vierten en el cánta-

ro enterrado. Toca la corneta y la flauta. El tambor festeja la chicha cada vez que una chané vacía su yambuí en el cántaro grande. Todos bailan acompasadamente.

El wapatuare da la vuelta alrededor de la rueda. Los chanchos llegan ahora a once. Salen del monte mismo. Corren como demonios. Sale del monte el tigre y entra en la rueda. Le torea los perros.

De otra casa sale una abanderada, con un banderín rojo. Los perros torea, entra el toro en la rueda que

danza. Siguen bailando hombres y mujeres.

El toro tiene por cuernos dos palillos de madera aguzados, careta de piel, está desnudo, tan sólo lo cubre un taparrabo azul.

Permanece en cuclillas. La banderillera va siempre a su lado. Otro chané lleva por lazo una lona arrollada.

Un muchachito le va cerca llevando arco y flecha. Antes de que entre el tigre a la rueda, cuando todavía está solamente el toro, por momentos las ruedas se abren y se subdividen en otras más chicas, todas dentro del enor-

me círculo danzante. En Tuyuntí viejo, bajo el atardecer cálido, los indios chané van a terminar la ceremonia botando el carnaval.

Un hombre busca al tigre, arranca los tablones de una casa, se asusta, mira si el tigre está en la cumbrea o en el árbol de atrás de la casa. Salen otra vez los cuchis desnudos, cada uno de ellos es una masa que corre brillante de negro barro; salen de adentro del monte, parecen infiernos con sólo los ojos blancos. Hasta el pelo es una masa de barro.

Las ruedas humanas siguen bailando imperturbables. Los años jóvenes bailan alrededor de la rueda, lo mismo los años chicos. El tigre llegó desde atrás de las casas del monte tupido. Tiene todo el cuerpo iodado cubierto de manchas oscuras, como un jaguar. Dentro de la rueda, que no deja de bailar en ningún momento, están ya el toro y el tigre recelándose, en cuclillas, con las manos en el suelo; dan saltos grandes, preliminares de lucha.

(continúa en la pág. XII)



(continúa en la pág. XI)

Celebraciones de la Argentina

FIESTAS DE LOS INDIOS CHANE

Cada uno tiene su banderilla. Toda esta escena se mueve cerca del cántaro y la cruz. Hay dos parejas, los *ndechi-ndechi* que se han cambiado trajes, el hombre viste de mujer y la mujer de hombre. Forman pareja, abrazadas por la cintura, quietos espectadores de la escena de lucha que vendrá en seguida. Ellos y ellas no llevan *añá*, sólo un pañuelo oscuro echado sobre la cara. Empieza la lucha del tigre y el toro.



Bailan todos. La enorme rueda abarca hasta detrás del tronco del algarrobo, donde estamos anotando y filmando nosotros. Ven el ritmo y los pies descalzos a través del polvo. Bailan en silencio, sólo se oye la tambora, la corneta y los perritos. El toro y el tigre se observan para hacerse frente.

Todos bailan, viejos, jóvenes, chicos y mujeres con el hijo en su banda de transporte. El Cacique Atcherey está sentado en una raíz del algarrobo, yo me quedo junto a él. Enrique se aparta y el toro lo copa. Es que para filmar entró en la rueda de la escena.

El toro recibe instruc-

ciones de su banderillera, le habla a ella agachándose. La rueda se divide, se hacen tres de ellas concéntricas. La bandera no protegió al toro, el tigre lo ve y salta sobre él. Los perros toreaan al tigre. Las dos parejas, los *ndechi-ndechi*, abrazados contemplan la lucha.

Muete el toro, el tigre lo toma y se lo echa al hombro. Rompen la cruz del *candabaré*, se dispersan los perros con apes bajitos y se incorporan a la rueda danzante. Lo mismo hacen *ndechi-ndechi* y las banderilleras.

El cacique Centeno toma de la mano a un danzante, gira con el pasito del baile y se encamina hacia el

monte seguido por todos. La rueda es ahora una columna que serpentea.

El sol se pone, se filtra en haces por entre los ramazones del monte. La columna tiene casi doscientas personas que la siguen lenta y gravemente al compás del tambor.

No hay quebrada con río para echar las *añas*, deben hacerlo en el monte tupido. Se oye que el cacique grita: *¡Mbaté añá opá!*

Paran los tambores y el baile. Sólo se oye el ruido seco de la madera de las máscaras talladas, que rompe cada indio a golpes o a puntazos. Todos recuperan su cara. Se ha puesto el sol. Nosotros nos lanzamos a la caza de máscaras rotas: *Escondela, hay que romperla, me dice una india amiga (...)*.

VOCABULARIO

Atcherey: nombre del cacique del grupo Chané. Ante los blancos ha adoptado, como todos ellos, el nombre de una figura destacada en el ambiente; Cacique Centeno.

Aña máscara, espíritu encarnado en los enmascarados danzantes.

Flores del carnaval: Cassia Carnaval Spegasini. Árbol que florece hacia el final del verano, coincidiendo con la maduración del maíz.

Ndechi- Ndechi: Viejitos. Ellos cumplen el rol descrito en la escena.

Mbate Aña Opá: se rompió, se terminó. Con esta frase, el cacique ordena destruir las máscaras conjurando a los espíritus.

Yambú: cántaro decorado.

Candabaré y Tambora: son formas de adaptación en la lengua indígena de las palabras carnaval y tambor.



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL RECTOR RICARDO ROJAS

Vicevicer de la UBA
Dr. Anibal Juan Franco
Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

A/C Dr. Luis César Schlotzhil

C. Cultural Ricardo Rojas

A/C Sergio Yamsichin

Oficina de Publicaciones

A/C Andrea Cochetti

Oficina de Diseño

Virginia Parodi

Pablo Solari

Marcela D'arcata

Dario D'Elia

Gisela Di Lillo

Valeria Leguizamón

Viviana Millán

María Antonia

Compañeridad y cooperación
Matías Pazio y Raquel Neco

Director de El Corsito
Coco Romero

COLABORADORES

Shirley Barrios

shbarrios@uporte.com.ar

Federico Aguilera

fed.aguilera@yaho.com.ar

Bibliografía
Magnoni Guillermo *Ortopneumología*
Claver
Pérez Bagello Rubén *Estudio etnoantropológico de la Ortopneumología de la Argentina*. Volantes Nº 9 de los Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, 1979, 1983.
Coluccio Félix
Fiestas y Celebraciones de la República Argentina. Editorial Plus Ultra, 1978.

Cuadernos 2038
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina

e-mail: rojas@rec.uba.ar
www.rojas.uba.ar



Tema central

EL TEATRO QUE NOS PARIÓ

➔ **BUFONES, PAYASOS
Y OPORTUNISTAS** ←

por Pepe Jiménez

Tan sólo con mirarlo dos segundos, podemos reconocer a un payaso en cualquier familia argentina de clase media. Por eso si un día cualquiera se te ocurre "hacerte el tonto" cambiando la voz, poniéndote bizco o imitando a tu compañero de trabajo, seguro que tu



prima o la kiosquera del barrio te dice: "Ah pero vos tenés pasta de payaso ¿Por qué no te hacés

actor?... cómico claro". Algo similar me dijo un funcionario del congreso cuando —en una charla de café— critiqué a un candidato electoral: "Vos con esa gracia tenés que buscarte un laburo en la Rosada... Serías el bufón perfecto".

(continúa en la pág. 11)

Una antropología de los sonidos de América

RUBEN JORGE PEREZ BUGALLO

Cultor de teatralidades expandidas

por Luis Esteban Amaya

Actitud resistente y potencial creativo dan sentido a la obra de Rubén Pérez Bugallo (1945-2007).

Pareciera extraída de un Carnaval de América, cuando la ale-



gría anda encima de nosotros. Como en la estética carnavalesca de una América multicultural, su magma es la fiesta que escapa del odio y de la muerte.

(continúa en la pág. 11)

Editorial



BUFO CARNAVALESCO

Lestimados lectores llegamos al carnaval —5 de febrero— más temprano de las últimas décadas, a nuestro décimo tercer año de vida. El tema central de este número aniversario es el género bufón. La nota central está a cargo de Pepe Jiménez, docente del Rojas, que marchó al viejo mundo y desde allí nos envió su aporte. Contamos con la valiosa colaboración de Victoria Eandi y Cristina Moreira. Luis Amaya nos brinda un recordatorio de la obra de Rubén Pérez Bugallo —colaborador de nuestra publicación— quien nos dejara físicamente el año pasado. El interior está presente con una crónica del festejo en San Vicente, barriada tradicional de Córdoba. Además ofrecemos material de Dario Fo y Juan de Dios Peza.

Les deseamos a todos un buen carnaval y que reine en todos los rincones de la Argentina. Salud y como siempre Momo volvió, nosotros te queremos.

Coco Romero

JUAN DE DIOS PEZA

(1852- 1910)

Reír llorando

Viendo a Garrik —actor de la Inglaterra— el pueblo al aplaudirle le decía:
«Eres el más gracioso de la tierra
y el más feliz...»
Y el cómico reía.

Víctimas del *spleen*, los altos lores,
en sus noches más negras y pesadas,
iban a ver al rey de los actores
y cambiaban su *spleen* en carcajadas.





JUAN DE DIOS PEZA

(1852- 1910)

Reír llorando

Una vez, ante un médico famoso,
llegóse un hombre de mirar sombrío:
«Sufro —le dijo—, un mal tan espantoso
como esta palidez del rostro mío.

«Nada me causa encanto ni atractivo;
no me importan mi nombre ni mi suerte
en un eterno *spleen* muriendo vivo,
y es mi única ilusión, la de la muerte».

— Viajad y os distraeréis.

— ¡Tanto he viajado!

— Las lecturas buscad.

— ¡Tanto he leído!

— Que os ame una mujer.

¡Si soy amado!

¡Un título adquirid!

— ¡Noble he nacido!

— ¡Pobre seréis quizá!

— Tengo riquezas

— ¡De lisonjas gustáis!

— ¡Tantas escuchó!

— ¡Que tenéis de familia?

— Mis tristezas

— ¡Vais a los cementerios!

— Mucho... mucho...

— ¡De vuestra vida actual, tenéis testigos?

— Sí, más no dejo que me impongan yugos;
yo les llamo a los muertos mis amigos;
y les llamo a los vivos mis verdugos.

— Me deja —agrega el médico— perplejo
vuestro mal y no debo acobardaros;
Tomad hoy por receta este consejo:
sólo viendo a Garrík, podréis curaros.

(continúa en la pág. IV)

BUFONES,



Nuestra actualidad no se encuentra tan alejada de los orígenes de la comedia teatral

del siglo XVI. Volviendo a escuchar estas voces, en el hemisferio izquierdo de mi cerebro, descubrí el hilo conductor para escribir este artículo. Sin exagerar ni faltar a la verdad, se puede decir que tanto hoy como en la Edad Media la esencia expresiva del bufón y del clown que habita nuestros escenarios es la de vivir siempre disimulando bajo las muchas máscaras de nuestro entorno diario, camufladas en los vulgares, previsibles y repetidos estereotipos de cualquier ser humano que disfrute "haciéndose el chistoso." Dicho ahora con más rigor y resumiendo de antemano este breve artículo, el teatro que nos dio origen en el mundo de la comedia puede centrarse en lo que llamaría bufones, payasos, tontos y oportunistas. Por ello de esta sencilla lista —de posi-

ble ilustración en cualquier enciclopedia teatral— partiré con mi escritura a fin de compartir con ustedes un breve aporte al estudio de

La esencia expresiva del bufón y del clown es la de vivir siempre disimulando

la Bufonería o, dicho a lo bestia, un acercamiento técnico-histórico a los antecedentes cómicos del "teatro que nos parió".

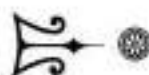
Pero "primero lo primero" (mi maestra de quinto *dixit*): vamos al diccionario.

Bufón: de la expresión "bufo" (de donde tomó su nombre la ópera menor "ópera bufa"). Significa burla o imitación grotesca. En su origen los bufones fueron

un grupo disperso de previsibles y lastimosos cómicos sin talento, que por marginales, despatriados o aventureros sin destino recalaban en las cortes ganándose malamente el sustento, haciendo reír a reyes, cortesanos y a sus invitados. Ese bufón precario era un simple hazmerreír pasatista. Un grupo aparte eran los feos, bufones patéticos sin ninguna autoestima y dignidad que vendían su deformidad a los poderosos ricachones de palacios y cortes menores. El morbo crecía a menudo dando origen a una sorprendente galería de enanos, jorobados y maltruchos varios que —lejos de la actuación— hacían el ridículo paseándose "bufonescamente" como animales de un show en un zoológico sin rejas. Después de éstos, en pleno Renacimiento, aparecieron los juglares, verdaderos artistas intuitivos con diferenciadas dotes para el canto, el teatro, la acrobacia, los

EL TEATRO QUE NOS PARIÓ

PAYASOS Y OPORTUNISTAS



por Pepe Jiménez

malabares y el antiguo y no fácil oficio del narrador, en cuyas apariciones callejeras se mostraba un mensaje, una escena colorida, una burla premeditada y hasta una humorada sarcástica en medio de un público desprevenido. Sabedores de historias literarias (gracias a la milenaria tradición oral) estos juglares o bufones de la palabra fueron llamados por los estudiosos "cronistas populares", ya que (tanto en prosa como en verso) difundían de pueblo en pueblo las más inverosímiles historias de caballeros valerosos y doncellas abandonadas, como así también vivaces anécdotas de timadores, tubanos y hechiceros mentirosos; misturados en escena con relatos verídicos de tipo rural, cuyos temas han recorrido el mundo y traspasado incluso al texto teatral. Recordarán ustedes al cornudo apaleado, las habichuelas mágicas y el hombre que vendió su alma al diablo.

En cualquier caso, la verdadera trascendencia del teatro callejero sucede cuando estos bufones tienen la intención de movilizar al público con su arte y recursos elaborados, entre los que la música juega un papel preponderante. Estos

recursos teatrales ya no dependerán de la improvisación solamente y buscarán sorprender al auditorio con personajes del imaginario cómico, que luego veremos refinados en la comedia del arte como siervos mentirosos, mercaderes avaros, vírgenes campesinas o viejos verdes, sexualmente desesperados. Todos estos personajes eran actuados, casi siempre, con pocos accesorios de vestuario y útiles



ría que surgían de un arcón colorido como por arte de magia. Así, como un plus visual del espectáculo, se veían salir y entrar de él enormes sombreros, cinturones, capas, espadas y arneses. La diferencia entre los bufones de corte y los juglares era que éstos últimos podían "actuar" la deformidad real de aquellos pero, acto seguido, también encarnar con soltura a un rey, un sacerdote, un mancebo enamorado, un macho

cabrió desflorando a una muchacha, un farmacéutico glotón o un melancólico afeminado de la corte.

LOS TEMAS

Los actores de la bufonería dejaron lentamente la imitación típica de los bufones casuales para recrear modismos y situaciones cómicas de personajes populares, que luego serían la inspiración de los primeros autores de teatro y, en Italia, de los mismísimos prototipos de la comedia del arte: sirvientes honestos y cultos, mandaderos que mienten para comer, comerciantes bribones y celestinas sabelotodo, entre otros, que luego de diferentes mutaciones dieron origen a los famosísimos Arlequino, Pantalone, Doctore, etc.

LA HERENCIA

Atando cabos (que en verdad nunca estuvieron sueltos) podemos descubrir en la comedia contemporánea a los parientes cercanos de muchos de estos bufones, originarios de Europa, que fueron inspiración literaria y dramática de gran cantidad de obras y bocetos teatrales que cautivaron, y aún sorprenden, al público amante del teatro que hace reír.

- Los burdos cuadros políticos del medioevo italiano han dejado huella en el humor sarcástico, incisivo y crítico de nuestro monólogo político.

- Las atrevidas escenas de sexo cambiado, que en el sur de Francia se escenificaban como un triángulo amoroso, pueden emparentarse con infinidad de travestismos teatrales cuyos personajes adorables han tenido, a



mi entender, un precursor indiscutible, como Batato Barea.

Aunque a ciencia cierta no se puede ver en estos un paralelismo lineal, es sorprendente descubrir cómo entre aquellos bufones europeos y los cómicos argentinos hay una esencia que los hermana, sobre todo por su intención actoral, que siempre ha sido y es despertar en el espectador la capacidad de reírse del

entorno; desenmascarar a los poderosos; proclamar a la gente común como la más sensata y cuerda que sobrevive frente a desquiciadas cúpulas políticas y económicas y, por otro lado, un homenaje a temas que embanderan justicieramente al eterno romance, la cambiante escuela de la seducción y a cientos de actores y actrices en cuyo arte teatral se ha gestado (y se gesta) la maravillosa e impensada ilusión de hacer reír.

BUFONES ¿PROTOTIPOS?

El estilo teatral bufonesco se originó en la Segunda Posguerra, momento en que (entre otras sistematizaciones teatrales) Stanislavsky comienza a construir su método para el actor en lo que respecta al Teatro naturalista. Pero sobre esto hablaremos en otro artículo.

En el subgénero cómico, obligados por las necesidades del público, los bufones construían y modificaban sus propios modos de actuar, los recursos expresivos de cada *troupe*, el físico de los actores, y hasta las inclemencias del tiempo en los escenarios callejeros. Todo fue "caótica-

ES (continúa en la pág. 11)



(continuación de la pág. 11)

— ¡A Garrik?
 — Sí, a Garrik... La más remisa
 y austera sociedad le busca ansiosa;
 todo aquel que lo ve, muere de risa:
 tiene una gracia artística asombrosa.
 — ¡Y a mí, me hará reír?
 — ¡Ah!, sí, os lo juro,
 él sí y nadie más que él; mas... ¿qué os inquieta?
 — Así —dijo el enfermo— no me curo;
 ¡Yo soy Garrik!... Cambiadme la receta.

¡Cuántos hay que, cansados de la vida,
 enfermos de pesar, muertos de tedio,
 hacen reír como el actor suicida,
 sin encontrar para su mal remedio!

¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!
 ¡Nadie en lo alegre de la risa fie,
 porque en los seres que el dolor devora,
 el alma gime cuando el rostro ríe!

Si se muere la fe, si huye la calma,
 si sólo abrojos nuestra planta pisa,
 lanza a la faz la tempestad del alma,
 un relámpago triste: la sonrisa.

El carnaval del mundo engaña tanto,
 que las vidas son breves mascaradas;
 aquí aprendemos a reír con llanto
 y también a llorar con carcajadas.

Juan de Dios Peza nace en la ciudad de México, en una familia conservadora. Figuró entre los jóvenes poetas liberales. Hispandófilo y nacionalista, se empeñó en versificar castizamente y en hacer poemas con motivos y escenarios locales. Diplomático, dio a conocer en Madrid a los poetas de su país. Periodista de prosa azules y clara, comediógrafo y fundador de la primera sociedad de autores mexicanos, fue sobre todo un poeta muy admirado en los países de lengua española. Su obra fue traducida a varios idiomas. La importancia de Peza es crucial, su empleo del habla cotidiana, su prosaísmo, limpió la lengua poética del peso muerto que arrastraba el Romanticismo y preparó, sin saberlo, el advenimiento de los modernistas. Algunos de los títulos publicados: *Hogar y Patria; La Lira de la Patria; El Arpa del Amor; Recuerdos y Esperanzas; Flores del Alma y Vinos Festivos.*



EL TEATRO QUE NOS PARIÓ

BUFONES, PAYASOS Y OPORTUNISTAS



mente creativo" por mucho tiempo y nadie (ni antes ni ahora) podría saber de qué modo o con qué base artística comenzaron esos prototipos actorales. Ni falta que hacía. El encanto popular de esos "charlatanes de feria", titiriteros, comediantes, mimos y esperpentos varios residía, sobre todo, en esa sorpresa renovada de una historia sencilla contada de muchas maneras. Un teatro como caja de Pandora donde todo nace, estalla, contagia locura y hace pensar al mismo tiempo.

La imitación y la formación, el paso del tiempo y la tradición popular de los primeros maestros de actores (maestros espontáneos, sin escuelas y sin teorías escritas) fueron dando origen a una serie de prototipos que, en la actualidad, son referentes muy definidos del humor y la comicidad bufonesca aunque, en muchos casos, nadie lleve una máscara ni vaya vestido "a lo bufón". De esos prototipos antiguos (y a la vez siempre nuevos) transcribimos una lista de personajes conocidos y reconocidos, ya sea por hacerse famosos en obras de autor o por su conocimiento popular en actores y espectadores.

El albino malvado: un villano que se distingue

de los personajes principales por su pálida piel, ojos azules o rojos, y pelo rubio platino. Tal apariencia no siempre es producto del albinismo. Por ejemplo los gemelos de *Matrix Reloaded*, Sephiroth de *Final Fantasy 7*, el albino de *Foul Play*, Palpatine de *Star Wars*, Silas del código Da Vinci.

El avaro: un hombre



rico y avaro que vive miserablemente para ahorrar e incrementar su tesoro. Aunque gruñón, no siempre es un villano. Un ejemplo obvio es Ebenezer Scrooge de Dickens.

El borrachín: sirve como personaje divertido, ejemplo moral, o se usa como un recurso argumental para desbaratar las reuniones públicas. Un personaje que ejemplifica este prototipo es Marmeladov de *Crimen y castigo* de F. Dostoiévsky.

El bromista: con frecuencia parte de un grupo de aventureros. No debe

confundirsele con el bufón. El bromista sobrelleva la seriedad de la situación (con frecuencia, la guerra) con constante buen humor, aunque a veces puede que esté llorando para sus adentros o que su risa enmascare su inseguridad.

Ocasionalmente, su perpetuo buen humor puede resultar molesto, pero siempre es querido por sus compañeros.

El bufón (llamado ya en forma genérica): es un payaso o un bromista que cuenta adivinanzas y hace juegos de palabras. Con frecuencia es inteligente e ingenioso y revela hechos clave acerca de los personajes sobre los que hace payasadas. Famosísimos y deliciosos son los bufones de Shakespeare, como los de *Noche de Reyes* o *El rey Lear*.

El caballero errante: un trotamundos que busca aventuras para probarse como caballero. Don Quijote es una famosa parodia de caballero errante.

El chico maravilla: el compañero listo del héroe. Con frecuencia, el más débil físicamente del grupo. Como resultado puede ser inútil en una pelea, pero sabe manejarse con ordenadores y cosas técnicas. Suele ser ingenioso de forma erudita. Típicamente usa palabras rimbombantes al

hablar. Seguro que no hace falta que nombremos cientos de ejemplos que el lector recordará.

El científico loco: el hombre de ciencia loco que accidental o intencionadamente "juega con las fuerzas de la naturaleza" y provoca el problema que el héroe debe solucionar.

Ejemplos bien conocidos son los doctores Frankenstein y Strangelove. El científico loco del siglo XX está basado en gran parte en Nikola Tesla, o más bien en el retrato que Thomas Edison hizo de él en los medios. Pero, a veces, también se basa en Albert Einstein.

La dama en apuros: la mujer joven, bella y virginal que debe ser rescatada por el héroe de algún destino cruel. La damisela en apuros se subvierte a menudo, siendo ahora formidable en secreto y estando a la espera del momento adecuado para contra atacar. Un ejemplo es Penélope Glamour.

El forajido: a veces un delincuente desesperado de sangre fría, pero también con frecuencia un galante asaltador o un gallardo ladrón a la manera de Robin Hood. **El genio malvado:** un villano especialmente brillante, particularmente como enemigo de los superhéroes de los cómics o del héroe de las historias de espías, como la serie de James Bond.

El héroe: joven, viril y guapo. Siempre caballeroso. Rol que en los elencos de comedia del arte podría estar interpretado tanto por Arlequino (bello por fuera y por dentro) como por Pantalone (en su versión patética), de quien todos ríen sin que él se dé por enterado, surgiendo así

el anti héroe en su versión más triste.

El libertino o bellaco: es un hombre que seduce a una mujer joven y, tras dejarla embarazada, la abandona a la ruina social o económica. Con frecuencia es retratado como un bebedor o jugador contumaz. Llamar libertino al personaje señala su promiscuidad y alegre derroche del dinero. Llamarlo bellaco indica que es un seductor insensible que rompe friamente el corazón de su víctima.

El inglés: presente a menudo cuando el personaje principal es rico o de clase alta. Es muy correcto, educado, hábil y leal a sus patrones, y siempre acude en su ayuda cuando lo necesitan. Suele hablar con un acento inglés "conchero"



y puede tener un sentido del humor lacónico o ser propenso a comentarios cínicos, normalmente sobre el comportamiento de sus patrones. Algunos ejemplos son: Alfred Pennyworth de la serie Batman y Cadbury de Richie Rich. Estos mayordomos y otros sirvientes suelen solaparse con el hombre competente, en contraste con otros empleados menos competentes o inteligentes.

El militar: típicamente un militar de carrera (aunque también hay variantes en las que está retirado) severo e impla-

cable, autoritario y normalmente relacionado con los aspectos negativos del ejército. Este rol estaba representado por Brigella en la comedia del arte, que guarda mucha relación con *El soldado fanfarrón* de Plauto.

La mujer fatal (*La Belle Dame Sans Merci* o viuda negra): la hermosa pero malvada mujer que conduce al héroe a su perdición.

El mujeriego: normalmente hombres caracterizados por mantener muchas aventuras con mujeres diferentes. Por ejemplo Casanova y Don Juan.

El negro servil (un estereotipo étnico): un edecán o segundo al mando, del que siempre depende el líder caucásico y que siempre es sacrificable. Suele morir noblemente.

Los pandilleros: puede ser un único personaje representándolos a todos o un grupo de miembros (provocando también el efecto *stormtrooper*). El estereotipo suele incluir a las triadas asiáticas, principalmente las hongkonesas o cantonesas, al ejército ruso, a las grandes corporaciones japonesas, a la guerrilla de Oriente Medio, etc.

El payaso malvado: personaje aparentemente bueno que esconde horrores en su interior.

El príncipe azul: príncipe que rescata a la dama en apuros. Aparece en muchos cuentos de hadas como *Blancanieves*, *Cenicienta* y *La bella durmiente*.

El señorito: es un aristócrata muy elegante, que se viste laboriosamente y cuya forma de hablar se caracteriza por el abuso o mal empleo de frases populares (con frecuencia expresiones en francés) o varias formas de hipercorrección. El

señorito nunca es inteligente pero siempre es parlanchín. A veces el héroe se hace pasar por uno de ellos para aplacar las sospechas de sus enemigos: el Zorro se escondía tras la imagen de un señorito, Don Diego; La pimpinela escarlata se ocultaba tras el personaje de Sir Percy Blakeney; Batman aparece públicamente como el billonario conquistador Bruce Wayne.

El tipo duro: suele usar su actitud y habilidades hoscas, incluyendo la persuasión e intimidación físicas, para obtener lo que quiere. Un típico tipo duro sería un gángster italoamericano con importante capacidad para soportar e infligir castigos, como los diversos personajes de *Los Soprano*.



El vengador: es un hombre joven de sangre caliente, cuya amada (normalmente su prometida) ha sido cruelmente violada o asesinada, por lo que busca su venganza fuera de la ley. A menudo puede ser el hijo de un libertino. Batman, el Laertes de Hamlet y el propio Hamlet, así como Amsterdam en la película *Gangs of New York*, son ejemplos de vengadores.

Estos bufones modernos, gajos involuntarios de un mismo árbol artístico, no son más que herencias populares que,

en manos de algunos autores, han revelado el talento del texto teatral; en muchos otros la audacia del paralelismo con bufones del siglo XVIII y; en casi todo el resto, el placer de imitar a los personajes de la calle, el palacio o la milicia, como si no hubiera nada nuevo bajo el sol cuando de emociones y conflictos de comedia se trata.

No puedo asegurar que los prototipos de los bufones hayan sido anteriores a los del Teatro Naturalista. Tampoco afirmar que hayan sido posteriores. Con la falta de rigor científico que me caracteriza (debo confesar que soy bufón a mi manera), si me atrevo a sospechar que tanto las semillas de los caracteres cómicos de la comedia contemporánea como los caminos expresivos del bufón político y las máscaras de carnaval, bebieron las mismas aguas teatrales, emparentadas todas con la ironía, el desparpajo escénico, el pensamiento crítico y la desfachatez estética, como esencias de una búsqueda teatral muchas veces no buscada.

Pope Jiménez es actor, director e investigador de Teatro clásico. Creó el Taller de bufón y de clown del Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA). Actualmente reside en Málaga (España), donde dirige la Asociación Interdisciplinaria Arescausa.

por Darío Fo



Misterio Bufo

“ROSA FRESCA”

En esta pieza, Fo describe dos conocidas ilustraciones que han sido utilizadas para un sinnúmero de artículos relacionados con la Edad Media, los juglares y bufones. Tomamos el fragmento de la interpretación de los dibujos. La traducción pertenece a Carla Mattelini y fue publicado en 1988 y por la editorial Siruela.

(...) El juglar que se presentaba en la plaza descubría al pueblo su condición, la condición de “cornudo y encima apaleado”, como se suele decir. Porque ésta ley le imponía precisamente la burla además del castigo.

Y había otras leyes igualmente innobles. Así que, el juglar era alguien que, en la Edad Media, pertenecía al pueblo; como dice Muratori, el juglar nacía del pueblo y del pueblo tomaba la rabia para devolvérsela de nuevo al pueblo filtrada a través de lo grotesco, de la “razón”, para que el pueblo tomara conciencia de su condición.

Por eso en la Edad Media mataban con tanta abundancia a los juglares, los desollaban, les cortaban la lengua, por no hablar de otros adarnos. Pero volvamos al auténtico “misterio bufo”.



Esta es una secuencia de bufonada, o sea, una especie de preparación a los espectáculos irónicos-grotescos en los que participaba también el pueblo, maquillado y disfrazado.

Esta era gente del pueblo... ¿La veis?... Este va disfrazado de “mammuttones”. ¿Qué es el “mammuttones”? Es una máscara anti-quísima, mitad cabra

mitad diablo. Aún hoy, en Cerdeña, en algunas fiestas los campesinos se visten con estas extrañas pieles, se cuelgan estos cencerros y se pasean con máscaras muy parecidas a las de la imagen. Veréis que casi todos son diablos. Este es el juglar, este es el personaje del Jolly, el loco (alegoría del pueblo), y este es otro diablo... Otro más... He aquí otra secuencia.

Diablos, brujas y un fraile de paso, como decoración. Notad otro detalle: todos llevan instrumentos para armar ruido, porque el juego del estrépito, del alboroto, era esencial en estas fiestas. (Indica un personaje de la diapositiva). Este lleva un “ciucciúé” u otros nombres que le dan en Nápoles; son unas pieles de cuero que, al aplastarlas o estirarlas, emiten unas pedorreras tremendas. (Indica otro personaje). Aquí hay uno con la pierna levantada, que no precisa instrumentos: hace él solo el ruido, es un naturalista... Estos emiten otros ruidos. Estos personajes enmascarados se reúnen en la plaza y celebraban una especie de proceso simulado a los nobles, a los poderosos, a los ricos, a los señores en general. Entre ellos, había mercaderes, emperadores, usureros, banqueros... Que viene a ser lo mismo. Había también obispos y cardenales.



AULENTÍSSIMA"



Nunca he comprendido por qué, en el Medioevo, situaban a cardenales y obispos junto con los poderosos y los señores: son actitudes muy singulares que no nos hemos molestado en investigar. Naturalmente eran falsos obispos, falsos ricos.

A saber por qué los verdaderos ricos no se prestaban a jugar con el pueblo. Era gente del pueblo que se disfrazaba; se organizaba una especie de proceso, bastante violento, a base de acusaciones concretas. "Has hecho esto, has explotado, has robado,

has matado...". Pero el momento más emocionante era el final. Era una especie de infierno al que arrojaban, en falsos pucheros con falso aceite hirviendo, con masacres, con desollamientos, a todos esos ricos, esos señores.

Los ricos de verdad se quedaban en casa esos días, para no pasar por la calle y que a lo mejor... "¡Ay de mí!". "Oh, perdón, me había parecido falso." Así que, para evitar que los tomaran por falsos ricos, se atrincheraban en sus casas. Es más, se dice, lo dice malinten-

cionadamente un gran historiador, Bloch, que es ese francés alsaciano asesinado por los nazis por comunista. Afirma Bloch que seguramente las persianas se inventaron en esa época para que los ricos pudieran observar todas esas manifestaciones en la plaza sin que los vieran desde abajo.

Toda esta gente, estos juglares, estos bufones, al terminar la fiesta, entraban en la iglesia. La iglesia de la Edad Media respetaba el significado original de ecclesia: o sea, lugar de asamblea. Así que entraban en ese lugar de asamblea, al final de los ocho u once días que duraba la bufonada, que tenía lugar en diciembre, y continuaba la tradición de las fiestas Fesceninas, el carnaval de los romanos. Así que entraban, y al final de la iglesia, en el crucero, los esperaba el obispo. Este se despojaba de sus vestimentas y se las ofrecía al jefe de los juglares, quién a su vez subía al púlpito y pronunciaba

una homilía, un sermón en la misma clave exacta de los sermones del obispo: es decir, le imitaba. No sólo imitaba sus tics y esquemas, si no todo el discurso de fondo, descubriendo el juego de engaño, de hipocresía, el juego del poder.

Y eran tan hábiles en remedar, y sobre todo imitar los modelos de hipocresía y paternalismo, que se cuenta que a san Zeno de Verona, que por otro lado era una buena persona, un juglar se la jugó tan bien, le imitó tan bien, que durante seis meses, cada vez que trataba de subir al púlpito para pronunciar sus sermones, no conseguía acabarlos; tras las primeras tres o cuatro frases, tartamudeaba y se iba.

Ocurría que empezaba: "Mí querido fieles, yo aquí, humilde pastor, os tr..." y todos muertos de risa. "El corderito..."

"¡Beeee!", y el pobre, avergonzando, tenía que marcharse.

Dario Fo (1926) es dramaturgo, actor, escenógrafo, intérprete, director, pintor y crítico de arte influido por la comedia de la farsa y la sátira política y social. En la Segunda Guerra Mundial participó en la resistencia contra los nazis y fascistas. Conoció su trayectoria como actor en la década de 1950. Escribió sus primeras obras, que son interpretadas en teatro, radio y televisión y guiones para cine. Junto a su esposa, la actriz Frances Rame, fundan en 1959 la compañía teatral, brindando obras con fuerte carga social y política, que luego fueron censuradas. En 1968 creó un colectivo teatral independiente que giró por Italia en los circuitos de teatro alternativo.

Escribió la primera versión de *Miseria bufo* en 1969, considerada, dentro de su vasta obra, uno de los textos más significativos y representativos del mundo. Al construir su propio bufo, cuenta la historia del pueblo marginado por la cultura oficial. Asimismo, rescata piezas teatrales del medioevo revelando la manipulación de la iglesia católica a través de los siglos y dirige su sátira contra las jerarquías y la nobleza terrateniente. Estos relatos conforman un verdadero periódico hablado y dramatizado del pueblo. Sobre un profundo estudio sobre los juglares, convierte la sátira en una farsa y contemporánea visión que propone otro modo de ver el mundo y constituye una nueva opinión enfrentando el poder.

Miseria bufo fue traducida al castellano recién en 1982, después de su presentación en España. Dos años más tarde, durante mayo, Fo llega a la Argentina para presentar la obra en el teatro San Martín. Grupo de excomulgados derecha utilizaron todos los medios para evitarle amenazas, gases lacrimógenos, insultos, trompadas, palos, etc. Pero a pesar de todo, el público pudo encontrarse con el *Miseria bufo*.

En 1997, Fo recibió el premio Nóbel de Literatura por su investigación en el campo de la juglaría y la sacra representación medieval. Convinó aquel reconocimiento en una ópera bufo: separó dibujos a los presentos y armó el guión escénico, que mantuvo la atención de durante casi una hora al mejor estilo de los fabuladores del lago, que escuchaba con atención siendo niño, y los juglares que andaban de pueblo en pueblo.

En 2002 apareció su autobiografía, *El pato de los mercaderes*. Algunos de sus títulos más importantes son *Los arácnidos no juegan a las máquinas de póker* (1959); *Tenis dos pistolas con los ojos blancos y negros* (1960); *Quién robó un pie a ahorcado en un árbol* (1961); *Isabel, los arácnidos y un charlatan* (1963); *La culpa siempre es del Diablo* (1965); *Miseria bufo* (1969); *Muerte accidental de un asesino* (1970); *Fedeyin* (1971); *Apel no paga nada* (1974).

por Victoria Eandi

El bufón y la contracara del poder

Desde el momento en que en el teatro occidental (considerando la formación de Occidente a partir del Medioevo, ya que es en ese período en el cual confluyen las tres culturas constitutivas de nuestra civilización: la romana, la germana y la cristiana), decíamos entonces, desde el momento en que en el teatro occidental surgió la noción de "imitar", se la identificó inmediatamente con los bufones. Pero veamos primero cómo se consideraba en aquella época a estos personajes.

En su *Polycraticus* Juan de Salisbury (siglo XII), donde por supuesto critica a toda la "raza" de entretenedores, establece toda una cadena de denominaciones —que incluye mimos, parásitos (sic), gladiadores, luchadores, malabaristas — para los que integran la *tota ioculatorum scena*. *Ioculator* viene de *iocus*, que en latín es broma o chanza o chiste, y evidentemente en la época era aplicado indistintamente a cualquiera de dichos entretenedores. En español la palabra se traduciría como "juglar", que muchas veces era intercambiable con el término "bufón". Hoy esta



"bolsa de gatos" tomada para el hombre del Medioevo como un grupo de sinónimos perfectamente comprensible, se nos presenta, salvando las distancias, tal vez tan arbitraria, como —continuando con metáforas zoológicas— aquella enciclopedia china de Jorge Luis Borges en "El idioma analítico de John Wilkins", donde "los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un papel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas." De alguna manera, hemos perdido

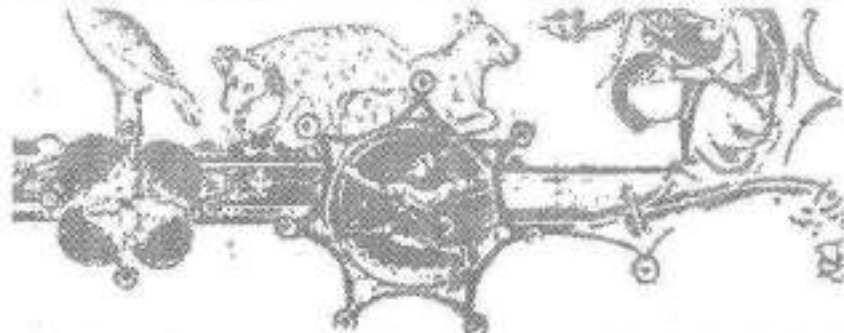
el diccionario para entender al hombre medieval y hay que reacomodar las categorías al trasladarnos a sus coordenadas.

Lo cierto es que los juglares se asocian, en principio, a una clase marginal que está por fuera de las férreas jerarquías sociales establecidas en la Edad Media. Con el tiempo se van estableciendo diferenciaciones internas y empiezan a distinguirse ciertos juglares por sobre otros. Francesc Massip (1992) cita un texto de Thomas de Chobham del siglo XIII al respecto. Este se refiere a "tres tipos de histriones: los que transfiguran su cuerpo con posturas y comportamientos indecentes, desnudándose o enmascarándose, y que merecen la condenación; otros llamados bufones errantes,

calumniadores y maldicientes, y también vituperables; un tercer género, provistos de instrumentos musicales para deleitar a los hombres, del que señala dos subtipos: algunos frecuentan tabernas y compañías deshonestas y cantan canciones lascivas, y también son objeto de censura; 'pero hay algunos llamados juglares, que cantan las gestas de los príncipes y vidas de santos, que procuran solaz a los hombres enfermos o afligidos, y no cometen indecencias impías como los mimos que se sirven de imágenes impúdicas y hacen aparecer fantasmas por encantamiento u otra forma'. Sólo estos juglares que interpretan canciones de gesta y otras cosas útiles para recrear a los hombres, escapan del fuego del infierno. Se rechaza,

pues, la corporeidad, las técnicas más próximas al teatro, pero se salva la palabra, la música, eso sí, decorosas, puestas a disposición de los poderes espiritual y político." Como puede advertirse entonces, el término "bufón" comienza a ser utilizado para los histriones de menor categoría.

Aproximadamente en la misma época aparece la *Súplica* de Guiraut Riquier, un trovador que exige ser separado del resto de la juglaría y establece una clasificación en la cual también agrupa bajo la denominación de "bufones" a los que pertenecen al estamento más bajo, a los histriones errantes no especializados. "Estos —según este trovador— no deben presentarse en ninguna corte que se precie de tal; así aquellos que hacen saltar simios o cabras o canes, o que hacen jueguitos tontos, como aquellos de los títeres, o imitan el canto de los pájaros, o tocan instrumentos y cantan por poco dinero en ambientes bajos, no deben estar comprendidos en el ámbito de la juglaría; y como en Italia, se llaman 'buffoni' a aquellos que, frecuentando las cortes, fingen estar locos, y no se avergüenzan de algu-



na abyección, mientras al contrario, no aprecian lo que es agradable y tiene valores." La categoría que viene por encima de ésta es la que corresponde a los juglares propiamente dichos, los juglares de corte o ministriles, que ya tienen una legitimación. Se trata del que ejecuta con talento un instrumento e interpreta las composiciones de los trovadores, la clase más alta, que es la que, por supuesto, integra Riquier.

Pero dejemos de lado para otra discusión las connotaciones de esta jerarquización y detengámonos en ese aspecto que tiene que ver con la imitación que llevan adelante los bufones. Hugotius en su *Liber derivationum* del siglo XII identifica el *mimus* con el *ioculator*, explicando que es el "imitador de cosas humanas". Por otro lado, en el siglo XIV se dice que los histriones "representan las costumbres de ingleses y bretones". Asimismo, en un relato anónimo del siglo XIII llamado *Flamenca*, se dice que algunos juglares, entre los malabares, las acrobacias y el baile "pueden actuar como el borracho y otros como el loco." En el *Dolopathos* de Alta Silva del siglo XII se describe al entretene-

dor "tratando de imitar lo que ha visto y oído, permitiéndose gestos representativos cómicos y modulando su voz."

Más allá de que al hablar de imitación se puede extender el término a la propia representación en general, podemos restringir este término y subrayar que los bufones aparecen históricamente como burladores. José Luis Cao (2002) se refiere precisamente a dos acepciones del término "bufón". Por un lado, "concretamente a la existencia histórica de un individuo que ejerce el oficio de hazmerreír en buena parte de las cortes de poderosos, sobre todo al servicio de los reyes durante la Edad Media Europea". En este sentido, paralelamente al ministril, al juglar que toca instrumentos se le va dando aceptación al "bufón de título", que generalmente presentaba alguna deformidad, convirtiéndose, según este autor, "en la contracara del rey, en realidad una ceca: el reverso de una moneda y una legalidad. Un rostro deforme que resalta la supuesta belleza de la realeza, un loco que se opone a la supuesta sensatez del amo." Y por otro lado, la palabra "bufón" remite para Cao "por

extensión a todo personaje que se halla presente con distinto apelativo en casi todas las sociedades humanas desde la más remota antigüedad hasta la actualidad. Este es el que adopta el rol de 'burlador' de las más diversas formas divinas o humanas."

Saltándonos varios siglos y llegando al siglo XX, el francés Jacques Lecoq, gran profesor de mimo y de teatro, en su método pedagógico estructurado en géneros, al abordar el género Bufón, que pertenece al grupo de "aquellos que no creen en nada y que se burlan de todo" (Lecoq, 2001), pasa

por diferentes etapas. Primero aparece la de la parodia, que consiste en burlarse imitándose unos a otros, entre los alumnos. Una segunda etapa consiste en burlarse no solamente de lo que el otro hace, sino también de sus convicciones más profundas. "Haciendo esto observé, cuenta Lecoq, que cuando una persona vestida normalmente se burla de otra vestida de la misma manera, el ejercicio se hace insostenible. Muy rápidamente se llegaba a un nivel de maldad difícil de asumir, y me pareció indispensable que el que se burlaba no sea idéntico al otro del cual

él se burlaba." Es así que empieza a idear otro cuerpo: los alumnos debían transformarse agregando partes a sus figuras, llegando a otras inventadas y artificiales; en otras palabras, se deformaban. De esta manera había una mayor impunidad para burlar.

"Encontrábamos aquí el tradicional 'bufón del rey', dice Lecoq, que lejos de estar loco, tenía el derecho de decir todas sus verdades." Los bufones, según este pedagogo, no vienen de un espacio realista, vienen "del misterio, de la noche, del cielo y de la tierra. Su función no consiste en burlarse de un individuo en particular, sino más bien de todos nosotros, de la sociedad en general." Lecoq también hace hincapié en la forma en que los bufones hablan del poder, invirtiéndose las jerarquías, estableciendo un mundo al revés. Este profesor también establece tres territorios de bufones. En primer lugar, el del misterio, que está conectado con los bufones que conocen el futuro, los bufones profetas. Un ejemplo serían los bufones shakesperianos. Un



por Victoria Eandi

El bufón y la contracara del poder

segundo territorio es el de los bufones grotescos, los que están próximos a la caricatura, como por ejemplo, el Ubú de Alfred Jarry. Y finalmente describe a los bufones fantásticos, que son contemporáneos y se apoyan en la electrónica, lo científico y la imaginación desenfrenada.

Lo que presentan en común todos los bufones es que siempre buscarán formas oblicuas e indirectas de criticar o agredir al rey. En las clases de su escuela de teatro, el actor Daniel Casablanca, quien desarrolla la técnica Lecoq en Argentina, pone énfasis con sus alumnos al trabajar con el género "Bufón" en la violencia, y la monstruosidad, pero también en el sinnúmero de contracaras, en la ambigüedad, en el doble sentido, ya que si el bufón es demasiado directo, puede ser castigado o mandado a matar por el rey. De lo contrario, si camina por los bordes, si bien siempre está en peligro de caer al precipicio, también puede salir ileso y, a la vez, develar grandes verdades.¹

Existen muchísimos bufones contemporáneos, ya que el bufón se reinventa y se reformula en cada época; tenemos a Mr. Bean,

Homero Simpson, Tato Boreas, Enrique Pinti y Antonio Gasalla —si nos remitimos al ámbito de lo local y a una profundización en aspectos verbales—, sólo por citar a algunos. Pero también todos nos convertimos en bufones, cuando imitamos o ridiculizamos a un jefe, a un superior, o a cualquier representante del poder, y al menos por un instante, toda estrategia de dominio queda expuesta y surge un "mundo al revés" que trae aparejada una gran diversión y, por qué no, alguna reflexión.



Bibliografía

- Allegri, Luigi: *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Cao, José Luis: "La risa del bufón, el revés de lo instituido", en revista *Los Rabdomantes. Reflexiones sobre el teatro contemporáneo*, Universidad del Salvador, Buenos Aires, N°2, 2002.
- Lecoq, Jacques (en colaboración con Jean-Gabriel Carasso y Jean-Claude Lallias): *El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.
- Massip, Francesc: *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histeria*, Barcelona, Montecinos, 1992.
- Nicoll, Allardyce: *Masks, mimes and miracles*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1931.
- Romano, María: "El Clown y el Bufón. Diferencias en su comicidad" en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropolíticas III*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006.

Victoria Eandi es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, investigadora y crítica teatral. Escribe en el área de Espectáculos del diario *70 Buenos Aires Herald*.
viciaeandi@hotmail.com

¹ Durante la Edad Media el actor o histerión sufrió toda clase de críticas, segregaciones y persecuciones. Esta situación ya era expresada por algunos autores clásicos latinos y por representantes de los albores del cristianismo. Esta execración fue continuada por otros pensadores provenientes de la Iglesia, ya consolidada durante la Edad Media, y se extendió a analistas de otros ámbitos. Las razones ya son bien conocidas y están ligadas a la vida disoluta de esos hombres (y mujeres también), a hacer espectáculo de su propio cuerpo y a pasarlos, para peor, ganarse la vida por ello.

² Al referirnos a los "mimos" hablamos de los continuadores de los mimos romanos, que eran actores que representaban a personajes bajos y grotescos en piezas bufas, en las cuales los papeles femeninos eran encarnados por mujeres (soldadas de prostitutas) y donde la improvisación y la acción eran más importantes que la palabra; primaba en ellas la corporeidad y eran socialmente degradados.

³ Citado en Allegri, 2003.

⁴ El mismo Casablanca utiliza rasgos de este género en los espectáculos producidos con el grupo de teatro Los Micosos, con el que viene trabajando desde la década de 1980. Sus cuatro integrantes han creado bufones sintéticos e inolvidables, como los de *Los Albornoz* o *Comienzo símil*.





(ver de la pág. 1)

RUBEN JORGE PEREZ BUGALLO:

cultor de teatralidades expandidas



Cuando leo a este amigo y admirado científico, leo emoción, creatividad, un libre fluir de las emociones humanas. Como en el tiempo del carnaval hubo un grande derroche en su estilo, que creó una manera de pensar la Antropología de la Música: la reciprocidad. El dar y al mismo tiempo el recibir un mensaje que se hace presente en los mitos y los héroes anónimos de la cultura genuina de América.

El foco de su mirada: hombres y mujeres bailando y cantando en un espacio de tiempo compartido. Luego la palabra arquetípica y la plenitud gozosa que fueron los centros, la sacralidad pagana y el cuerpo carnavalizado a lo largo y a lo ancho de la investigación de Rubén. Encuentro tantos paralelos en estas andanzas y en el viaje colectivo que nos presenta Coco Romero en la antropología profunda de la murga porteña que él mismo encarna. Vivir nuestros sonidos con un sentido de origen y juntos.

Rubén fue un cultor de las teatralidades indígenas y populares de los pueblos y ciudades. Estudió el Carnaval, en su contexto rural y urbano, entre indígenas con alto grado de aislamiento y entre aquellos que en la



actualidad viven en los pueblos y ciudades. Entre criollos, mestizos biológicos y culturales que expresan una América Latina rica en diversidades y entre los cultores de tradiciones eurocéntricas.

Compañero de andanzas en congresos científicos y escenarios artísticos, nos dejó una producción intelectual y artística excepcional. Se fue como uno más de sus amigos del monte, de la llanura, de la montaña, de los desiertos, reclamando mayor visibilidad para las energías del sonido de las tradiciones de América.

Entre sus desempeños se destacan:

Investigador en el Instituto de Musicología de la Secretaría de Cultura de la Nación (1978/1983); Director del Museo Arqueológico

co e Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Municipalidad de Chivilcoy, provincia de Buenos Aires (1988/1989); Miembro de la Carrera de Investigador Científico del Conicet con lugar de trabajo en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (1983/2007); Profesor Titular de Etnomúsica y Seminario de Folklore en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata (1984/1991); Profesor en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), Área Folklore (1992/2007). Con subsidios del Conicet realizó un relevamiento Etnomusicológico en las provincias de Salta y Jujuy en comunidades chiriguano-chané. En la década de 1980 estudió

la música tradicional bonaerense como becario del Fondo Nacional de las Artes. En los noventa y en 2000 dió a conocer verdaderos aportes musicológicos, el cancionero de la Provincia de Buenos Aires, el cancionero de Corrientes, estudios sobre la música etnográfica Mbyá de Misiones, y música criolla de Santiago del Estero.

Participó en Congresos, Simposios y Jornadas de Antropología, Folklore, Culturas Aborígenes, Arte y Creatividad, en nuestro país y en el exterior. Publicó más de un centenar de artículos en diarios y revistas especializadas de Buenos Aires y del interior, entre los cuales cabe destacar: "El poncho sureño: apuntes para su historia", "El rezabaile santiagueño",

"Encuentro de comparsas", "Antiguos cazadores y modernos depredadores",

"Cosmovisión y universo musical mapuche", "El tambor de agua chaqueño", "Hoy: villancicos versus televisores", "Calendario salteño de celebraciones tradicionales".

Dictó conferencias sobre temática folklórica y antropológica en todo el país. En su rol de asesor en temáticas antropológicas participó en los documentales *Ni tan blancos ni tan indios* (Tristan Bauer) y en siete videos documentales del ciclo televisivo *La Aventura del Hombre*.

Se ha destacado como intérprete en música criolla argentina en Festivales Internacionales, Nacionales y Provinciales. Músico y etnomusicólogo. Investigaba la música y ejecutaba más de treinta instrumentos etnográficos y criollos. Antropólogo y cultor del Folklore argentino y latinoamericano. Fusionó el saber sistemático de la academia con el saber que viene del autoconocimiento y de la creatividad. En este cruce de fronteras resultó complejo adscribir a este hombre



(ver de la pág. 333)

(cont. de la pág. XI)

notable. Para algunos académicos era un artista. Para otros artistas era un científico.

Se ocupó sistemáticamente de conocer, documentar e interpretar rituales y expresiones de las artes de los pueblos originarios poniendo de manifiesto estos patrimonios culturales en la construcción de nuestra identidad nacional y latinoamericana.

Textos y melodías abundantes en un curso de vida relativamente corto. Los frutos logrados por este investigador de los asuntos culturales implican una paciente labor que le llevó toda la vida. "Más allá de una metodología deliberada, o de una llave para entrar, lo que me ha ocurrido es que de tanto andar entre los paisanos, un buen día me encontré con que sabía hacer lo mismo que ellos (construir un instrumento, tocarlo, cantar, bailar...). Me lo habían transmitido, por una vía absolutamente ajena a la necesidad burocrática de la realización de un informe. Me lo habían confiado, simplemente para que yo también pueda hacerlo".

Creó y dirigió el Grupo Antigal que ejecuta melodías que guardan fidelidad a los registros originales y están interpretadas con los propios instrumentos que los diferentes grupos étnicos de la Argentina utilizan en cada caso.

Los textos que nos

han legado los pueblos originarios de la América prehispánica, muchas veces han sido traducidos por Rubén desde su lengua indígena original al español, con la intención de posibilitar la apreciación de sus valores estéticos, sin traicionar el marco sagrado, el carácter ritual y el alto vuelo metafórico que son componentes esenciales de su creación, utilidad y vigencia.

GRUPOS ÉTNICOS Y ETNICIDAD AMERICANA

Rubén Pérez Bugallo desarrolla sus investigaciones etnográficas en el contexto de interpretaciones científicas de la segunda mitad del siglo XX. El viaje antropológico y musical es hacia un arte cargado de etnicidad americana, desconocido fuera de las cada vez más permeables fronteras de sus específicos contextos nativos. Sus deseos finales insistían sobre el compromiso que deben asumir aquellos que quieren trabajar por y para la etnicidad de América Latina.

Los nativos, es decir los pueblos originarios de América Latina, han sido objeto de interpretaciones muy diversas a lo largo del siglo XX. Desde sus comienzos hasta la década de 1970, dentro de las posturas indigenistas prevaleció la postura asimilacionista. A partir de los años cuarenta, en cambio, se empezó a hablar de *Integración*. La idea era integrar a los nativos

de los pueblos indígenas. Los antropólogos mexicanos han marcado este rumbo, formados para ser gestores de un cambio cultural. Esta postura, que se asienta en la base teórica indigenista, busca transformar a cada indio en un mexicano.

En 1970 surge en México la Antropología Crítica o los Antropólogos etnopopulistas (Bonfil Batalla). Estos últimos hacen una inversión: basan sus marcos teóricos en los estudios de análisis del postcolonialismo, viendo a los indígenas en este contexto y no como comunidad aislada.

Batalla dice que en toda cultura hay un sistema de decisiones y un sistema de elementos culturales. Las decisiones pueden ser propias o ajenas. Según como se vayan cruzando tendremos un campo de cultura autónoma. En la cultura Mapuche, por ejemplo, la ceremonia del Nguillarún la realizan por una decisión propia. Se registran elementos ajenos que los pueden incorporar por una decisión propia. De esta manera, hablaríamos de un ámbito de una cultura apropiada: por ejemplo una cooperativa. A su vez, existen elementos culturales propios que se ponen en funcionamiento en el afuera. Un Municipio pone en funcionamiento una feria de artesanías indígenas: ámbito de cultura enajenada. Por último, un ámbito de cultura impuesta remi-

te a elementos culturales ajenos decisiones ajenas. Un ejemplo de esto sería una escuela que no incorpora la diversidad cultural y no respeta ideas y prácticas multiculturales.

Se hace visible atender el dinamismo de las culturas indígenas: elementos que los indígenas pueden producir y reproducir. El ámbito del etnodesarrollo tiene que incrementar tanto las decisiones propias como las de los autónomos y las de los apropiados. ¿Quién toma las decisiones? Es un proceso político y, por lo tanto, tiene su final.

En la década de 1980 se realizó el Octavo Congreso Indigenista Interamericano. En sus sesiones se criticaron las posturas asimilacionistas de los estados nacionales de América Latina, y se propuso comenzar con políticas que transfieran los estados de poder a manos de los propios indígenas. A partir de esta década se produce un proceso de gradación o *indigenismo participativo*, es decir, la consulta a los indios para la toma de decisiones. Luego de esto, se comienza a hablar de *autogestión*. De esta manera los indios deben tomar iniciativa en los proyectos y llevarlos adelante.

Este proceso plantea como nuevo desafío los procesos de autonomía por los cuales los indígenas tienen capacidad de decisión en sus proyectos. En América hay tres estados nacionales

que han reconocido la autonomía en sus territorios: Costa Rica (Indios Cuna), la Costa Atlántica de Nicaragua (los misquitos) y Canadá (Nevut y Nuit).

POESÍA Y MÚSICA ÉTNICA

Rubén Pérez Bugallo se comprometió con la poesía y la música, que han sido hasta hoy ignoradas y deliberadamente negadas por los círculos académicos, intelectuales y artísticos, formados en una perspectiva eurocéntrica y globalizada que en América del Sur resulta tan despiadada como patética, y cuyas consecuencias sufrimos desde tiempos coloniales.

Los científicos debatimos, reflexionamos, nos influenciarnos en el camino hacia la verdad. Muchas veces entramos en tensión con las verdades reveladas siguiendo nuestras búsquedas en la construcción del saber. Desde el punto de vista de las Ciencias Sociales estamos frente a un interesante y complejo fenómeno de cambio social, político y religioso. Mujeres y hombres que sufren la crisis del trabajo, la desocupación, el subempleo plantean nuevas alternativas en el tejido social, en las nuevas redes que traman sus actuales identidades.

Sus nuevas experiencias de sujetos fragmentados social y existencialmente están reclamando con urgencia a nuestra sociedad que se acepte como multié-

nicay pluricultural. Rubén, desde su literatura científica y desde los caminos del arte que él transitó, nos invita a comprometernos con esa noción polisémica del ser argentino. Como vemos en los resultados de su investigación y en la experiencia de otros países latinoamericanos la mera aceptación no resuelve los problemas de discriminación, racismo, enfrentamientos interétnicos y otros focos de tensión. Pérez Bugallo vivió, sufrió y reflexionó la Argentina en la que seguimos relacionándonos entre binomios ingenuos: ellos y nosotros, lógicos y míticos, bárbaros y civilizados, desarrollados y primitivos, expresados en multifacéticas formas. Lo hizo con gran creatividad.

Tal vez sea hora de intentar, cultivando el misterio por las cosas buenas, como lo hizo Rubén, invertir los términos y tratar de caminar de otro modo por estas tierras americanas donde todavía estamos a tiempo de nutrirnos de experiencias de profundidad prehispánica y criolla, de saberes genuinos, de una palabra sencilla y fundante. Rubén era un llanero, nacido y criado en la provincia de Buenos Aires. Se apoteó en las universidades pero nunca dejó de lado su amor por la criollidad, militando siempre por la intensidad del sentido de la vida, del cantar reflexionando, como un bonaerense de campo.

LOS MITOS Y LAS IDENTIDADES

En el marco de la 33ª Feria Internacional del Libro del Buenos Aires (abril, 2007), Ediciones del Sol realizó un Homenaje a Rubén Pérez Bugallo y se presentó su obra póstuma *Mitos Chiriguano. El Mundo de los Tupa*, de la Colección Biblioteca de Cultura Popular. Esta obra reúne mitos y producciones simbólicas de grupos originarios del Chaco y la Mesopotamia Argentina.

Las narraciones poseen un valor esencialmente religioso. Son creídas como verdades y sacralizadas en la evocación social. Ponen en práctica al diálogo, como premisa en la comunicación. Es una forma humana de decirnos cómo nos parece que somos, cómo soñamos ser y qué haríamos para lograrlo. Los mitos que presenta, clasifica e interpreta este autor son las creencias y los rituales de estos pueblos. Introduce palabras, cuerpos y colores que no podríamos imaginar hasta no comenzar a conocer las pertenencias múltiples de las identidades prehispánicas de América.

Se trata de narraciones cosmogónicas, apocalípticas, revelatorias, astronómicas y metamórficas, entre otras. Es una convocatoria a las palabras antiguas, hermosas, eternas y sagradas para cuya verdadera comprensión resulta imprescindible el saber de los ancianos. Es un

agradecimiento de Rubén Pérez Bugallo a los paisanos chiriguano, chané, tapú, tapiete, chaguanko, timáka, ába y mbyá por los 25 años de confianza y hospitalidad que le brindaron. Un reconocimiento a su orgullosa sabiduría.

Metodológicamente es un nuevo intento de volcar a la escritura testimonios arraigados en la oralidad. El siglo XX testimonia la preocupación científica por comprender, desde otras miradas, el mundo de la palabra hablada y la palabra escrita. ¿Es posible remplazar lo hablado por lo escrito?

En este libro se profundiza la consulta de fuentes documentales aportadas por los etnólogos que precedieron la investigación de Pérez Bugallo en territorio argentino y boliviano. Los datos que aporta esta obra son coincidentes. Rubén enriquece los mismos en cantidad y variedad narrativa. Muestra la vigencia y lozanía en el siglo XXI de estos mitos chiriguano y otras narraciones orales, que según la visión fatalista de los pensadores de comienzos del siglo pasado era muy probable que no continuarían transmitiéndose oralmente. (Ver por ejemplo a A. Métraux, 1930).

Este libro tiene el poder del Tigre. El poder del Tigre que lastima a un paisano y le entrega todo su poder físico. Es una polisémica convocatoria a la "Tierra sin Mal", sitio don-

de abundan los árboles de alto porte. Tiene una ubicación territorial, es un lugar concreto al que se puede acceder en vida. Su calidad paradisíaca, con abundancia de chicha en días de fiesta y su condición mágico-sobrenatural, hacen posible la convivencia de vivos y muertos.

TRADICIÓN, TRADICIONALIZACIÓN Y RETRADICIONALIZACIÓN

Rubén buscaba empecinadamente encontrar las fuentes genuinas de nuestras tradiciones de América, el espacio cultural de festividades, ritos y rituales. En ese camino tuvo desencuentros con intelectuales que no siempre estuvieron dispuestos a quebrar engendros del imaginario nativista. Escribió críticamente sobre los curiosos "loncomeos" de utilería, los "kaanis" de factura urbana, las falsas leyendas que aparecen en letras de guaraní, o los entusiastas refríos del "pimpim".

Sus andanzas iban tras las huellas, las auténticas voces y sonidos de los hombres de la selva, la montaña y la llanura, con el pleno convencimiento de que era necesario sacarlos a la luz, como para que nadie, de ahora en más, pueda alegar desconocimiento o falta de acceso a las fuentes.

ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA

En el ámbito de la Antropología de la música Pérez Bugallo con-

sideraba tres aspectos esenciales, íntimamente vinculados. En primer lugar, el académico, en palabras del autor: "Una disciplina —o un investigador—, no alcanza status científico sino cuenta en su haber un acopio abundante y sistemático de los materiales que conforman su objeto de estudio". Trabajó más de cuarenta años en estos temas tomando como punto insoslayable de partida las investigaciones de los investigadores que le precedieron. En segundo lugar, el artístico, porque simplemente se trata, según este autor "... de destacar que estamos ante Arte Indígena —digno de respeto y valoración—, y que resulta inadmisibles negar, desde una visión etnocéntrica, esa categoría alegando su mera eficacia funcional, como deformar sus expresiones con imitaciones groseras o caricaturas grotescas". Por último, la proyección sociocultural, según Pérez Bugallo: "siempre he pensado que de nada vale tanta dedicación, tanto estudio, sino somos capaces luego de ofrecerlo nada más que en un *paper* para consumo universitario. Los norteamericanos —y por atrás de ellos los hindúes, los alemanes y los finlandeses— acaban de descubrir que la mejor manera de comprender una expresión musical digamos "extraña" es aprender a ejecutarla". Ahí andan las recomendaciones metodológicas

 (letra de la pág. 21)

de Burr Feintuch, John Baily (alumnos de los nativos), Heikki Laitinen (lo aplica a la música folklórica finlandesa) o Stephen Slawek queriendo aprender a tocar el sitar hindú... ¡Qué novedad! Como si nunca se hubiera hablado de la observación participante. O como si no viniéramos haciendo eso desde hace décadas".

Rubén sentía admiración por los pueblos originarios de América. Trabajó con profundo respeto para defender sus patrimonios culturales. Particularmente su obra está destinada a no olvidar el valor de sus sonidos sagrados. Reflexionó sobre el alarmante panorama en que se encuentran algunos de ellos en los comienzos del siglo XXI. Sirvan de ejemplo sus consideraciones sobre el modo como los Mbyá del territorio argentino, a quienes conoció esencialmente, han logrado mantener en la memoria y en la práctica buena parte de su antigua música, y las específicas cargas simbólicas que le dan sentido, en situación de una heroica resistencia cultural.

"... después de que varias de sus generaciones han sido objeto de la más variada manipulación sociopolítica y educativa, los Mbyá siguen allí, en el territorio misionero, conservando empecinadamente una conciencia étnica en la que las antiguas expresiones musicales configuran sin

duda el principal nexo identitario.

En los días que corren, una variopinta conjunción de funcionarios públicos y políticos de turno —gobernadores provinciales incluidos—, realizan periódicas excursiones de fin de semana a las aldeas, montan allí pasajeros escenarios y desarrollan confusos actos plagados de discursos y dudosas distinciones honoríficas para los principales miembros de cada comunidad. Llevan equipos de potente sonido e inundan el ámbito selvático con música "bailantera"... en el mejor de los casos, también con chamamé. Bailan con los aborígenes, hacen filmar todo y se fotografían junto a los paisanos en escenas típicas de esa curuleña paternalista que hace mucho tiempo no convence a nadie. En no pocos casos se hace también presente alguna representación de las Fuerzas Armadas, y es entonces cuando la estridencia de las fanfarrias militares pretende —una vez más—, ahogar durante algunos minutos el latir profundo de los takuapú, el aleteo mágico de las mbaraká, los nitidos repiques del iwyrá'i o el sugestivo murmullo de los timbly recá.

Alguna maestra de la zona suele aprovechar luego la circunstancia —sobre todo en fechas parias—, para dar rienda suelta a su

bienintencionada imaginación poética recitando algún poema "guarani" que bien puede ser de su factura o bien extraído de las despreocupadas fantasías nativistas que difunden las radios y los discos. Los dirigentes mbyá corresponden a estas muestras de fraternidad *pour la galerie* montando, como ya dije, simpáticos shows donde no faltan los diluidos coros infantiles o las "orquestas indígenas" en las que reúnen deliberada y despreocupadamente todos sus diferentes instrumentos musicales en una eventual asociación que siempre deja conforme la apatencia pintoresquista de sus extraños visitantes. Después suele llegar la comida "comunitaria", que en el momento de distribuir los alimentos llevados ese día de la ciudad y en el modo diferencial de servicios vuelve a dejar filtrar —disfrazada de "acto solidario"— las palmarías muestras de una aberrante discriminación nunca extirpada.

Sumémosle a este panorama las recorridas de comerciantes inescrupulosos de todo tipo: acopiadores de artemias travestidos con las siglas de alguna fundación apoyada desde el exterior; cazadores furtivos que ostentan credenciales oficiales y buscan guías para sus irreflexivas expediciones; narcotraficantes rastreadores de puecos volantes en las aldeas y

detectores de eventuales "paseros" entre los indígenas, piquetes militares de fuerzas conjuntas internacionales realizando exóticos entrenamientos de monte... Y todo esto, mientras las compañías madereras siguen avanzando con su depredación y los agrotóxicos se encargan de completar el etnocidio mediante el bombardeo químico.

Agreguemos también los patéticos contingentes turísticos que distintas empresas conducen periódicamente "a ver a los pobres indios", y el tan entusiasta como incesante desfile de documentalistas, fotógrafos y científicos sociales que cada vez en mayor número visitan las comunidades más accesibles de la provincia sin dejar nunca de suscitar falsas expectativas, cuando no de sugerir algún novedoso plan de acción, estrategia, modelo, experiencia o proyecto desarrollista —todo tan transitorio como los criterios y marcos teóricos que presuntamente los sustentan—, buscando "articular", "generar" o "potenciar" modificaciones del comportamiento indígena y sin parecer advertir que esos experimentos no suelen desembocar en otra cosa que en nuevas formas de presión sobre la libre determinación del pueblo guaraní".

Fuentes

Pérez Bugallo, Rubén. *Mitos Chiriguano. El Mundo de la Tanka*. Ediciones de Cultura Popular, Ediciones del Sol. Buenos Aires, 2007.

Recopilación y Estudio. *Música Mbyá del territorio argentino*. Producciones Arriagá 001. Buenos Aires, 2007.

Recopilación y Estudio. *Poesía y Música Étnica de la Argentina*. Producciones Arriagá 001. Buenos Aires, 2005.

1 "Kuiyá" (oración andina a la Pachamama). Versión de A. Yapanqui.

2 Cachapari (despedida con banda de sikuna). Recopilación R. Pérez Bugallo.

3 "Nembo' é (plegaria mbyá a Namandó). Recopilación C. Martínez Garza.

4 "Habi" (coral). Toque de timbly recá. Recopilación Rubén Pérez Bugallo.

5 "Langam alkantá" (cantarico para la hermana). Recopilación R. Pérez Bugallo.

6 "Ngaitaró pin" (anuncio de regalo rapuche). Recopilación R. Pérez Bugallo.

7 "Unatrué alkantá" (canción del baqueano). Recopilación H. Deibe.

8 "Trañón kaitó kwel" (canto para regrear). Recopilación R. Pérez Bugallo.

9 "Aló reventá" (mejor arrepentida). Toque toba de n' bibe. Recopilación R. Pérez Bugallo.

10 "Kytul" (canto wichi de picarol). Recopilación R. Pérez Bugallo.

11 "Yaga yuyá" (canto chiriguano para el combate kuaal). Recopilación R. Pérez Bugallo.

12 "Soneti ogulá" (Para caminar derecho). Toque chiriguano de flauta y tambores. Recopilación R. Pérez Bugallo.

Luis Esteban Araya es poeta y artista performático. Licenciado en Ciencias Antropológicas (UBA). Investigador del Instituto Nacional de Antropología de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación Argentina.

EL BARRIO DE SAN VICENTE DE CORDOBA

Lic. Franco Moran (Integrante de la murga De Parche en Parche) / Prof. Lurdes Flores

Un carnaval que hizo historia

En 1870 un joven católico de familia tradicional decidió hacer uso de unas tierras compradas en las proximidades de la Ciudad de Córdoba y se propuso fundar un pueblo. Agustín Garzón otorgó el nombre de San Vicente a este pequeño poblado de casas quintas dedicadas a la producción agrícola, en homenaje al santo de Paul.

El poblado fue creciendo, y en pocos años se convirtió en una villa de verano de las familias patricias y burguesas de Córdoba. Con el tiempo también llegaron los primeros rasgos de urbanización que, en alguna medida, fueron cambiando la estética de ocio y descanso veraniego por los tiempos y actividades domésticas.

Urbanización insuficiente, de calzadas con huecos, puentes rotos, calles intransitables, problemas de higiene y malos olores provocaron, paradójicamente, que naciera nuestra historia. El contraste entre el goce y el trabajo obligado, el espacio de descanso y el único lugar donde descansar son hasta nuestros días características fundantes de uno de los barrios más históricos de Córdoba.

En la actualidad, San Vicente es uno más de los llamados barrios pueblos de la ciudad, pero con la

particularidad de ser reconocido como "el" Carnaval de la ciudad. La barriada san vicentina y, especialmente, el relato de sus abuelos no puede dejar de pintar el peso de los festejos en la historia del barrio y la ciudad. De hecho, este mismo festejo perdura hasta nuestros días y es motivo de diversas disputas.

¿Por qué es tan importante el carnaval en la historia de este barrio?

En 1985 los comerciantes locales, preocupados por la poca afluencia del turismo, decidieron revitalizar esta villa de verano e instauraron el primer festejo del carnaval, lo que garantizaría la extensión del período estival hasta los días próximos a la cuaresma y a Semana Santa.

Quizás nadie imaginó que esta iniciativa cambiaría significativamente los destinos identitarios de ese pueblo. Tal fue el éxito logrado durante la semana carnestolenda, que se repitió año tras año logrando quebrar la hegemonía que tenían los carnavales céntricos en Córdoba. Todos los veranos San Vicente convocaba con ritmo y color a todos los vecinos de las localidades aledañas.

Llegaron los gobiernos democráticos y cada año fue mayor la afluencia

de las masas al ya conocido barrio. El consejo municipal se encargaba tan sólo de debatir los montos de los premios a otorgar. A principios de los años veinte el Municipio tuvo una preocupación mayor por intervenir y evitar el desborde social. En este contexto, surgió la necesidad de control y disciplinamiento, dictándose reglamentaciones de carnaval que establecían los disfraces permitidos y prohibidos, los espacios físicos autorizados para el festejo y los elementos de uso libre, entre otras cosas.

Pero también llegaron los gobiernos militares y con ellos Ricardo Belisio, el intendente de la ciudad en 1932. Este último tuvo la feliz idea de no autorizar el corso del barrio más popular del tejido municipal. Su intención fue favorecer a los comerciantes céntricos. Los vecinos, lejos de obedecer la resolución oficial, reaccionaron conformando un frente de protesta unánime que terminó en un pueblada: la crónica testimonió que en la noche del domingo 7 de febrero de ese año, sin guirnaldas ni palcos, una multitud, desafiando la ordenanza municipal, desembocó entusiasta en la calle 58, entre las plazas Lavalle y Urquiza, para no quedarse sin el corso. Belisio, empecinado en defender su autoridad,

ordenó cortar el alumbrado público en la calle San Jerónimo. De esta manera, sin saber que se había metido en "camisa de once varas" intentó impedir el corso. El ingenio popular produjo de inmediato la reacción. Se colocaron entonces lamparitas de luz sobre árboles, postes y letreros contrarrestándose la controvertida medida del mandamás de la ciudad. El funcionario, enterado de la firme decisión contestataria de los vecinos, no tuvo mejor idea que acudir a la fuerza pública para aplacar la rebelión popular. Según algunos informantes se enviaron camiones de bomberos a mojar y a correr a la gente fuera de la calle, con tanta mala suerte que las mangueras fueron trozadas con los filosos cuchillos de los carniceros de la ciudad.

Ángel García, vecino del barrio, transitaba esa noche en automóvil con su familia rumbo al corso prohibido. El agente de policía Doria se cruzó en el camino, sacó un arma reglamentaria y le apuntó al pecho. Luego de discusiones entre ambos, intervino el entonces el comisario Gordillo Peña y los llevó a los dos detenidos a la seccional quinta, mientras indignados unos 500 vecinos clamaban por la libertad de García.

Al decir de los veci-

nos, se convocó una multitud indignada con la intervención del intendente, y el aire fue testigo del grito de uno de ellos: "¡Viva la República de San Vicente!", proclamó casi independentista al centralismo municipal autoritario que sintetizaba el sentir popular de un barrio que quería decidir sobre sus propios festejos. Nació así la "República de San Vicente" a la que dotaron improvisadamente de una bandera verde y roja, con telas que se encontraron al pasar. Con el tiempo se crearon órganos legislativos bicamerales, con sus propios vecinos, y se fue desarrollando esta mística que permitía en época de carnaval constituirse en una verdadera República.

El 7 de febrero al anochecer García fue liberado, pero la jornada terminó en un caos total. Al día siguiente, Belisio se retractó de su cometido y fue retirado el escuadrón de seguridad devolviéndose la luz al barrio. Quedó autorizada la realización del famoso corso de San Vicente y para la noche de cierre del carnaval, el jefe de la policía mandó a la banda de música a tocar en la plaza Urquiza como si nada hubiera pasado.

En aquellos tiempos, las comparsas desfilaban

 continúa en la pág. 217



frente al palco desde una plaza a otra de San Vicente pasando por el viejo mercado. Familias enteras del barrio y de toda la ciudad inventaron un rito que hoy se recuerda con la fuerza misteriosa, el colorido y la emoción de antaño. Claro que

no existían las bombitas de agua si no que la gente se divertía apretando el pomo con líquido perfumado, tirando papel picado y alfombrando con serpentina el piso, en noches inolvidables de disfraces con piropos sugestivos y entradores, y lluvia de flores por doquier.

Tal vez alguno estos hechos que pasaron y que se alojan en la memoria de los pobladores de este barrio pueda explicar por qué cuando uno pregunta por el carnaval en

Córdoba automáticamente se mencione a San Vicente. Pero también nos sirve para pensar nuestros festejos de hoy, cuando muchos de quienes lo protagonizan poco saben de estos procesos de lucha de los barrios por festejar sin concesiones.

Hoy nos preguntamos cuáles habrán sido los avatares de la historia que hicieron que este encuentro sea, al mismo tiempo, añorado y reclamado por algunos vecinos y rechazado por otros. Lo cierto es que

este rito está desterrado de su barrio de origen, es festejado en predios céntricos bajo el obscuro sentido de inseguridad y sus características están mutando no al ritmo del redoblante si no por una cultura global, que difiere bastante de los rasgos identitarios de nuestros barrios.

Sólo resta seguir preguntándose por qué algunos relatos, de gran riqueza para pensar nuestros futuros y una verdadera república de carnaval, están esperando.

La diferencia entre el Clown y el bufón es que el clown está solo en tanto que el bufón forma parte de una banda, también es que nosotros nos reímos del Clown en tanto que el bufón se ríe de nosotros.

La base de la bufonada es la burla llevada hasta la parodia. Los bufones se divierten en reproducir la vida de los hombres a través de juegos y de "locuras". La palabra no es directamente ofensiva hacia el público; no está la voluntad deliberada de burlarse de él, la relación, el vínculo es de otro orden.

Los bufones vienen de otro mundo, están ligados a la verticalidad del misterio, forman parte de la relación del cielo y de la tierra de la cual invierten los valores, ocupan en el cielo e invocan lo terreno; en este sentido están en el mismo espacio que la tragedia, se cruzan sobre la misma verticalidad.

Los bufones están organizados jerárquicamente y viven en una sociedad perfecta, sin conflictos, en donde cada uno encuentra su lugar exacto, una imagen ideal de la nuestra. Está el que pega y el que recibe, el que tiene la palabra es llevado por la mano de otro que no la tiene, sin revolución ni cuestionario alguno. Son educados y se ayudan entre ellos. ¿Por qué esta perfección? Porque no son como nosotros. La imaginación del misterio les da otro cuerpo que les permite crear una distancia entre

Jacques Lecoq
TIEMPO DE BUFONES

Traducción Cristina Moreira



ellos y nosotros, salir a la calle y bostearnos siguiendo fieles a sí mismos y nosotros también.

Cada país tiene, en lo más profundo de su cultura, una fuente bufonesca que respalda en el trabajo de los bufones: América Latina aporta los pájaros mágicos, los Ingleses, las brujas nocturnas de Shakespeare; los Franceses, los alimentos y la cocina de Rabelais; los Alemanes los mitos de Lorelei; Los Suecos los pequeños monstruos de las noches blancas.

El teatro de bufones pertenece totalmente al teatro de imagen. Los gestos están transportados y encuentran su organización a través del vestuario que los obliga a hacer ciertos movimientos hasta llegar a una acrobacia casarófica que sería imposible de efectuar con un cuerpo normal. Así, los bufones aparecen en color, con enormes vien-

tres, pechos gordos, compensados por traseros gordos, jorobas que empujan las articulaciones en cuerpos lineales y fugaces. Las piernas crecen dos metros o desaparecen bajo el cuerpo, una joroba al ras del suelo. También hay bufones de la belleza del diablo, elegantes, y los inocentes que protegemos.

El pueblo de los bufones es inmenso y es imposible precisar los límites. Encontramos como un eco, las pinturas de J.Bosch, Aristóteles, Shakespeare, Ubú, las gárgolas de las catedrales del Medioevo, los bufones del Rey y los bebés enfermos de cuarenta años. Los bufones pertenecen a la locura, a esa locura necesaria para mejor salvar la verdad. Se acepta de un loco lo que no se acepta de una persona dicha normal. Se lo puede excusar cuando diga palabras degradantes pero se lo escucha, como el

rey escucha a su loco. Tantos ejemplos que la imaginación florece en los espectáculos de bufones.

Muy diferentes entre sí, se reúnen con los temas que les conciernen. Ellos van a representar delante nuestro, de manera heterogénea, como un desfile, nuestras propias locuras. Juegan con nuestra sociedad, los temas del poder, de la ciencia, de la religión, en "locuras" organizadas siguiendo reglas precisas, donde el más débil dirige a los otros y declara la guerra porque se aburre.

Así, los bufones denuncian, y al mismo tiempo proponen el espacio trágico. Es por esto que en mi escuela, en los espectáculos de bufón, yo hago decir los grandes textos poéticos. En el momento más favorable, en el máximo de intensidad, uno de los bufones toma la palabra y dice, sin parodiar grandes textos poéticos: la Biblia Arnaud, San Juan, T.S. Elliot, Rimbaud, Shakespeare... Los bufones permiten que se los oiga mejor que en una noche de gala poética en vestuarios serios. El ritmo, la danza, martillan el suelo y los instrumentos de percusión marcan el tiempo en los rituales que preparan el acontecimiento.



Cristina Moreira es docente, investigadora, autora y directora. Se especializa en técnicas de Clown, Bufón y Comedia del Arte.



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL
 RECTOR
 RICARDO ROJAS

Rector de la UBA
 Dr. Rubén Habí

Secretaría de Extensión
 Universitaria y Estructura
 Estudiantil

Lic. Oscar García

Cordinador General de
 Cultura de la UBA
 José Miguel Onaída

Oficina de Publicaciones

Anitra Cochetti

Compaginación y corrección
 Raquel Naón y María Paz

Oficina de Diseño

Virginia Pasoli

Equipo de Diseño

Mariana Antonini

Marcela D'Amico

Dario D'Elia

Giulia Di Lello

David Sosa

Director
 de *El Corsito*
 Coco Romero

Colaboradores

Pepe Jiménez

Luis Esteban Araya

Victoria Esandi

Franco Mocan

Lundes Flores

Cristina Moreira

Corrientes 2038
 Ciudad Autónoma
 de Buenos Aires
 Argentina

www.rojas.uba.ar