

Publicado: 2001-12



El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval

Mythical sense and the metamorphosis of daily life during Carnival

Gabriel Darío Cocimano

Universidad de Buenos Aires.

gcoci@tutopía.com

RESUMEN

La fiesta del carnaval ha sobrevivido hasta la actualidad, y representa el emergente más genuino de lo popular. Resume todos los elementos de espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas y que han desaparecido. Sin embargo ha ido evolucionando en los últimos años. La industria cultural ha hecho de él un producto definitivamente desacralizado, vaciado de sentido mítico. El carnaval se ha transformado en un artículo de consumo, en el que el espectador no es ya participante sino que queda relegado a la condición de *observador* pasivo, dominante en esta era de la cultura visual.

ABSTRACT

The "fiesta" of Carnival has survived until today; it represents one of the most genuine examples of folk culture. It summarizes all the elements of the festive spirit of the now-vanished popular celebrations of old. "La fiesta", however, has evolved in recent years. The cultural industry has made it into a secularized product, emptying it of any mythical sense. The Carnival has become an article of consumption of which the spectator is not a participant but rather a passive observer, a role that is dominant in this age of visual culture.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

carnaval | fiesta popular | sentido mítico | secularización | industria cultural | Carnival | popular celebration | mythical sense | secularization | cultural industry

Hoy el noble y el villano
el prohombre y el gusano
bailan y se dan la mano
sin importarles la facha.
Joan Manuel Serrat

Aquel que participa en el carnaval, el pueblo, es el amo
absoluto y alegre de la tierra inundada de claridad, porque sólo
conoce a la muerte en espera de un nuevo nacimiento, porque
conoce la alegre imagen del devenir y del tiempo.
Goethe

Morir y dejar vivir

El sistema de imágenes de la *fiesta popular* se formó y existió durante milenios, a través de los cuales se ha ido modificando y recobrado nuevos sentidos, al absorber las nuevas experiencias e ideas populares surgidas de la vida cotidiana de cada época. Algunos de los elementos de la fiesta popular -ritos, atributos, efigies, máscaras- han desaparecido hace tiempo, o han degenerado hasta el punto de ser irreconocibles.

Sin embargo, una de ellas, el *carnaval*, ha sobrevivido hasta la actualidad, y representa el emergente más genuino de esa fiesta popular: resume todos los elementos de espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas y que han desaparecido. "Allí donde el carnaval floreció convirtiéndose en el centro rector de las demás formas de festejos públicos y populares, produjo el debilitamiento de las demás fiestas, al quitarles casi todos los elementos de licencia y utopía populares. Estas palidecen al lado del carnaval; su significación popular se restringe. El *carnaval* se convierte entonces en el símbolo y la *encarnación de la verdadera fiesta popular y pública*, totalmente independiente de la Iglesia y del Estado, aunque tolerado por estos" (1).

La raíz terminológica '*fas*', de la que se puede hacer derivar la voz '*fiesta*', se refiere a los actos lícitos consagrados por lo divino, y se contrapone a '*ius*' y a '*mos*', donde lo lícito está justificado, respectivamente, por la institución política y por las costumbres, por la tradición ética (2).

Históricamente, la cultura cómica popular está ligada a las *fiestas*: un espacio abierto, indefinido, la risa y la alegría, los desbordes, lo grotesco y lo obsceno, la danza, los alimentos, los vestidos, todo separado de un sentido utilitario, de un fin práctico; la *fiesta* brinda los medios para entrar a un universo utópico, es ella misma la que transgrede los límites. "En ese contexto, lo cómico está unificado por la categoría de *realismo grotesco* basado en el principio de rebajamiento de lo sublime, de poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal. En el espacio de la fiesta todo lo elevado, espiritual, ideal, es traspuesto, *parodiado* en su dimensión corporal e inferior (comer, beber, digestión, acto sexual). El mundo de la *risa* se edifica a partir de las formas más diversas de groserías, de rebajamientos grotescos de los ritos y símbolos religiosos, de travestismos paródicos de los cultos oficiales" (3).

Con el advenimiento del mundo burgués, la noción de *fiesta* ha cobrado un nuevo matiz: sin llegar a desaparecer, se ha reducido y desnaturalizado. El *escenario*, antes abierto (solía extenderse a toda una ciudad), con la cultura burguesa se ha estrechado en escenas fragmentadas (un club, un salón, un estadio), es decir, en cierta manera, se ha convertido en *fiesta privada*, particularizada, *clausurando* la escena. Pero, aunque puede declinar o empobrecerse, la fiesta popular mantiene a pesar de todo su naturaleza verdadera.

La fiesta popular conserva, aún en su carácter *profano*, una *estructura* y una *función míticas*: la *repetición periódica de la creación*, la necesidad del hombre de reactualizar un espacio, un tiempo, de recomenzar y renovar su propio entorno, la ilusión y la esperanza de que el mundo se renueva (4). ¿Acaso la fiesta popular o las celebraciones carnales no asocian la destrucción con el renacimiento y la renovación? ¿no implican la *muerte* de lo antiguo con el *nacimiento* de lo nuevo? En el carnaval romano, descrito por Goethe, se presenta la *fiesta del fuego*, los *moccoli* (tizones), que consiste en un desfile de antorchas en el corso: aquí, el fuego es asociado con la amenaza de muerte, pero este deseo de muerte -los participantes marchan al grito de "¡Sia ammazzato chi non perta moccolo!" (¡muerte al que no lleve fuego!)- es *ambivalente*: el de la injuria y la alabanza, el deseo de muerte y el de bienestar y de vida, es decir, el de la combustión y de la resurrección (5).

Este morir y renacer, o mejor aún, este morir *para* renacer, parece ser un tema persistente en la constitución de las fiestas populares en las distintas culturas. El *sacrificio humano* -real, simbólico, o su sustituto con animales, por ejemplo- refleja facetas de diversos *mitos* de la creación, y sirve para marcar nuevos comienzos en la vida. En estos mitos, siempre es la *muerte* de un dios la que *davida* al género humano, la que pone fin a la inmortalidad dando así paso a la mortalidad humana. Una de las festividades más ilustrativas al respecto es la que se daba en la antigua Grecia con el culto a *Dionisos*, dios del vino, de la muerte y la resurrección: Dionisos moría como el grano de uva y resucitaba en forma de vino nuevo embriagando a sus fieles, no sólo con esa bebida sino también con las danzas y las drogas que se consumían en sus celebraciones. El equivalente en Roma de esas festividades eran las llamadas *bacanales*, realizadas en honor al dios *Baco*, símil romano de la divinidad festiva griega. En estas celebraciones, como así también en las saturnales romanas, los sacerdotes y las congregaciones sacerdotales portaban *máscaras* correspondientes a su deidad, que generalmente eran figuras humanas con cabezas de animales diferentes. Estas festividades se hacían en medio de alegres *bailes* que llegaban al desenfreno. Son los antecesores directos del *carnaval*.

Aunque no sean fácilmente reconocibles, por haber experimentado un largo proceso de *laicización*, ciertos temas míticos sobreviven en las sociedades modernas (6). Este de la repetición periódica de la creación, de la muerte y la resurrección, suele verse en innumerables ceremonias festivas: la quema del muñeco de fin de año a manera de despedida del viejo tiempo y bienvenida del nuevo, es una práctica que contiene esa evocación mítica; también lo son las despedidas de solteros, las fiestas que siguen al nacimiento de un niño, las vacaciones, etc.

Además de esas reminiscencias míticas, la fiesta popular *relativiza* el *poder* existente y la verdad *oficial*, se sitúa por fuera de la estructura dominante; no se atiene a sus normas, antes bien, las altera e invierte; recorre el camino del *exceso* y lo *irracional*. Al menos durante un lapso de tiempo -un tiempo, eso sí,

establecido, institucionalizado, *oficializado*- el desenfreno y el delirio asestan un golpe mortal a las reglas y al sistema de apreciación de ese mundo oficial. Un tiempo, si se quiere, *mágico*, mítico, primordial. "El *mito del paraíso perdido* sobrevive aún en las imágenes de la Isla paradisíaca y del paisaje edénico: territorio privilegiado donde las leyes están abolidas, donde el tiempo se detiene" (7).

La *fiesta popular* alude, necesariamente, a ese paraíso en el que todo está permitido, el hombre es dueño de su absoluta libertad y las barreras jerárquicas están definitivamente suprimidas.

El carnaval

El denominador común entre los rasgos carnalescos y las diferentes fiestas populares, es su relación esencial con el *tiempo festivo*. En aquellas se suspende temporalmente la duración, el tiempo concreto se detiene y se accede al *tiempo mítico, sagrado*. Mircea Eliade sostiene que el hombre de las sociedades arcaicas, al imitar los actos ejemplares de un Dios o un héroe mítico, se desliga del tiempo profano y alcanza mágicamente el Gran Tiempo, el tiempo sagrado. Lo cual, según él, expresa la necesidad de trascendencia religiosa del hombre, la necesidad de liberarse de la temporalidad y acceder al *Ser eterno e inmutable*. El *tiempofestivo* equivale, en cierta forma, al *tiempo sagrado*, por cuanto ambos se diferencian de la actividad profana por excelencia: el trabajo y la vida cotidiana. "El tiempo *limitado* de las fiestas sagradas tiene un carácter cíclico o periódico. Las fiestas se repiten regularmente en épocas determinadas (...) El tiempo sagrado es cíclico, es el tiempo del eterno retorno, se reproduce periódicamente en intervalos esenciales, en el momento de los rituales que se celebran en una determinada fecha del año" (8).

Muchas de las fiestas populares que transmitieron numerosos rasgos al carnaval, siguieron subsistiendo lentamente. Tal es, por ejemplo, el caso de la *cencerrada*, en Francia, que trasladó la mayoría de sus formas al carnaval (ridiculización de los matrimonios contra natura o conciertos de gatos bajo las ventanas). Otras celebraciones -como las de *San Juan*, *San Valentín*, etc.- coexistieron con el carnaval en forma independiente, a pesar de contener numerosos rasgos comunes con él. Además, ciertas fiestas *privadas* (bodas, bautismos, cenas fúnebres) como así también diversas celebraciones *agrícolas* (vendimia, matanza de las reses, *lacorpachada* en el noroeste argentino) conservaron y, en cierto sentido, conservan aún hoy un carácter carnalesco más o menos marcado. Aunque, en verdad, el carnaval atravesó y absorbió todos los rasgos de esas celebraciones, y se ha convertido en la *fiesta popular* por excelencia. Es la 'fiesta que el pueblo se da a sí mismo', como lo definía Goethe: "Nada de brillantes procesiones ante las cuales el pueblo deba rezar y asombrarse; aquí uno se limita a dar una señal, que anuncia que cada cual puede mostrarse tan loco y extravagante como quiera, y que, con excepción de golpes y puñaladas, casi todo está permitido" (9).

Es importante aquí la noción de *espacio* (sin límites, una escena abierta y móvil) que caracteriza al carnaval en tanto manifestación ejemplar de la cultura popular: "la ausencia de toda clausura de la *escena*, la reivindicación total de la calle como lugar de interacción y el sistemático intercambio de papeles entre espectadores y celebrantes en un juego abiertamente promiscuo y permanentemente móvil que niega toda propiedad (de la mirada, del deseo, de la palabra o del espacio) y que, por ello mismo, impide toda fetichización" (10).

Durante el carnaval se *suprimen* todas las *barreras jerárquicas*: el rico y el pobre se unen en la fiesta, la diferencia entre unos y otros parece suspenderse, existe un clima de familiaridad absoluta en el disfrute de la celebración; hombres y mujeres circunspectos que durante el año se guardan cuidadosamente de cualquier paso en falso, dejan a un lado sus escrúpulos, su gravedad, y se suman al banquete lúdico. Las jerarquías no sólo son suprimidas, sino *invertidas*. Entonces:

"El *bufón* es coronado *rey* por el conjunto del pueblo; luego sufre las burlas del mismo pueblo que le injuria, lo apalea cuando su reino se acaba; durante la 'fiesta de los locos' se elige a un abad, un arzobispo y un papa de mascarada que cantan estribillos obscenos y grotescos al ritmo de los cantos litúrgicos, transforman el altar en mesa de banquete y utilizan excrementos a modo de incienso. Después del oficio religioso, la parodia escatológica prosigue, la 'clerecía' recorre las calles proyectando excrementos sobre el pueblo que le escolta. También se introducía en la Iglesia un asno en cuyo honor se celebraba misa: al final del oficio, el cura rebusnaba acompañado por los fieles" (11).

Esta descripción del carnaval medieval/renacentista muestra cómo, en clave de parodia, se *violan las reglas oficiales* y se *profanan los elementos sagrados*. El rey es el bufón, elegido por todo el pueblo y escarnecido por el pueblo mismo; es injuriado y expulsado al concluir su reinado: del mismo modo ocurre con el *muñeco de carnaval* o espantapájaros festivo (el de fin de año, por ejemplo), al que se lo despedaza, quema o golpea. El *insulto* es otro elemento que integra la parodia y está destinado a destronar al soberano: representa la *muerte*, la juventud convertida en vejez, la humillación y la *agonía* del viejo poder.

Los golpes e injurias no tienen una cualidad individual y cotidiana, sino que son actos simbólicos dirigidos contra la autoridad del Rey o del Papa, ambos representantes del *poder oficial*. En la parodia en que se elige al rey, y luego lo injurian y lo expulsan, está implícita la parábola bíblica de la coronación y el destronamiento, del apaleo y ridiculización del 'rey de Judea' (12). En Rusia, un antiguo ritual consistía en que el zar, antes de su muerte, fuese destronado y afeitado; después se le ponía una sotana monacal, con la que entregaba su espíritu.

El tema del *exceso* o del *desborde* es intrínseco al carnaval: la ingestión de bebidas alcohólicas o drogas en forma abusiva (al parecer, ya entre los griegos se suponía que los hongos eran alimento para los dioses, y Porfirio los llamó la 'nodriza de los dioses'; muchos han descrito sus visiones y éxtasis provocados por la ingestión de estos alcaloides, uno de los cuales se encontraba en el cornezuelo de centeno y es similar al moderno LSD) (13), la grosería, la obscenidad, la lujuria, la liberación total de la seriedad, el *cuerpo* como *responsable del desborde afectivo*, pertenecen a un tiempo mítico de renovación del hombre, en sentido colectivo: el pasaje de un mundo y un tiempo antiguos a una época de rejuvenecimiento, de felicidad por el nacimiento de un nuevo tiempo. A su vez, "el individuo que participa del Gran Tiempo y del Gran Espacio de las fiestas ceremoniales (...) deja por ello mismo de ser el individuo común de la vida cotidiana; se convierte, en cierto modo, en un héroe mítico, en el Gran Personaje" (14).

La exaltación de la *alegría*, los delirios y enmascaramientos, el éxtasis colectivo, *impiden* -en el sentido profundo del tiempo carnavalesco- *la perpetuación de lo antiguo y no cesan de engendrar lo nuevo y lo joven*. El integrante de las 'scolas do samba' en el carnaval brasileño y el colla disfrazado de diablo en el carnaval de la Puna argentina, expresan aquel sentimiento de *alegría genuina*.

En *Tótem y tabú*, Freud alude al éxtasis liberador que provoca:

"Una fiesta es un exceso permitido y hasta ordenado, una violación solemne de una prohibición. Pero el *exceso* no depende del alegre estado de ánimo de los hombres (...), sino que reposa en la *naturaleza misma de la fiesta*, y la alegría es producida por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido".

El contacto físico de los cuerpos está dotado de un cierto sentido: el individuo se siente parte indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular. En ese *todo*, el cuerpo individual cesa, hasta cierto punto, de ser él mismo: se puede *cambiar mutuamente de cuerpo, renovarse* (a través de disfraces y máscaras). En cierta forma, el pueblo experimenta su *unidad* y su *comunidad* concretas, pero no en un sentido estático, sino la unidad y la continuidad de su devenir y su crecimiento. "Con todas estas imágenes, escenas, obscenidades e imprecaciones afirmativas, el carnaval representa el drama de la *inmortalidad e indestructibilidad del pueblo*. En este universo, la sensación de la inmortalidad del pueblo se asocia a la de *relatividad del poder existente y de la verdad dominante*" (15).

El diablo del carnaval

Una de las antiguas tradiciones carnavalescas -y que fundamenta, en muchos aspectos, el sentido más profundo de esta festividad- es el significado de una figura de neto contenido religioso, que simboliza ese espíritu alegre, transgresor, *prohibido*, del carnaval: el *diablo*.

En ciertas representaciones artísticas medievales, los actores vestidos de diablos corrían por las calles de la ciudad y los pueblos vecinos, en una práctica -*ladiablada*- en que los propios actores se sentían hasta cierto punto fuera de las prohibiciones habituales, y comunicaban esa disposición a todos los que

entraban en contacto con ellos. Esos *diablos*, la mayoría de las veces gente pobre que se consideraban excluidos de las leyes habituales, violaban a menudo el derecho de propiedad, robaban a los campesinos y cometían desmanes. Se entregaban también a otros excesos, por lo que ciertos decretos especiales prohibieron que a los *diablos* se les diera libertad fuera de sus personajes artísticos. Pero, aún cuando permanecían dentro de los límites del rol asignado, esos *diablos* conservaban una naturaleza profundamente *extra-oficial*. Injurias y obscenidades formaban parte de su repertorio: actuaban y hablaban en sentido opuesto a las concepciones oficiales cristianas pues, además, el rol mismo lo exigía.

En esas producciones artísticas, el diablo representaba la fuerza de lo *bajo* material y corporal que da la muerte y regenera (16). Esos rasgos particulares han transformado a este personaje en una figura cómica popular, que simboliza la alegría y la buena suerte. En la representación de la *metamorfosis de la vida social cotidiana* que es el carnaval, el *diablo* ha sido investido con el *poder de Dios* y, por lo tanto, es el encargado de otorgarle a la festividad el tono de exceso y desenfreno propios del personaje.

En el noroeste argentino, el carnaval se inicia con el *desentierro* del diablo carnavalero y finaliza días después, cuando lo entierran; durante esos días -nueve en total- el diablo reina en la vida de los habitantes de la Puna. La ceremonia del *desentierro* tiene ancestrales raíces mítico-religiosas: se realizan ofrendas a la *Pachamama* -la Madre Tierra- para que deje *salir al carnaval*; de esta forma, se riega la tierra con bebidas alcohólicas, se arrojan hojas de coca y cigarrillos encendidos, y se decora el mojón -un montículo de piedras que representa el lugar donde está enterrado el diablo- con serpentinas, guirnaldas, lana y flores. "Cuando en febrero se acerca el carnaval -dice el poeta y maestro jujeño Fortunato Ramos (17)- el colla prepara su erquencho, su caja, su chicha, y su preocupación se centra en el *Dios Momo*, en el mojón, en su cuadrilla cajera o simplemente en su querida comparsa carnavalera". En el acto del *desentierro*, cada comparsa se dirige a su mojón, en cuyo costado se cava un pozo y se aromatiza con koa, romero e incienso para ahuyentar la mala suerte. Cada una de las comparsas lleva consigo un *diablito* o *pujillay* (en quichua significa acción o efecto de *jugar*, aunque en la práctica designa al muñeco que representa el carnaval) que es levantado desde el pozo como representación del *desentierro*, generalmente por un diablo mayor (18).

El *pujillay* acompañará a cada comparsa durante los días de festejo del carnaval. Pero, ¿quién es y qué simboliza el *diablo* del carnaval? Para Fortunato Ramos:

"El *diablo* es el hombre común, el empleado municipal que limpia las calles del pueblo, el maestro rural, el albañil, el jornalero, el estudiante de la Quebrada. El diablo es cualquier habitante de la zona que, ansioso por divertirse, se disfraza con una careta pintarrajeada, un cabezal con dos cuernos arqueados de colores vivos, una capa multicolor chispeante de espejos, cascabeles y lentejuelas, una blusa combinada en rojos, amarillos y verdes, un pantalón de matices primarios de cuya parte posterior destaca una cola larga de casi tres metros, que el diablo bate cuando baila carnavalitos, bailecitos y cuecas".

"Diablo es lo que el hombre quiere ser, sólo en este tiempo, una semana que la tradición le permite ser un diablo. No olvidemos que todo el año el hombre pasó penando en los cerros; no olvidemos que el colla es restringido, silencioso, introvertido, sumiso. Por eso cuando se vuelve diablo, hace cosas de diablo. Tal vez en el año se enamoró de alguien y jamás se declaró. Sin embargo, disfrazado confiesa su amor a su pretendida; sin el disfraz es 'mutulo' y nunca baila; disfrazado baila, canta, grita"

"El diablo encabeza los carnavalitos de la comparsa y es obligación que sea alegre durante el carnaval, no hay diablos tristes ni diablos dormidos. Sí, diablos machados y diablos sueltos. El diablo contagia la alegría y la tentación al hombre, también a la mujer; y en los nueve días y las nueve noches, casi no duerme; porque, de ésta, no hay otra" (19).

El carnaval de la Puna argentina, al igual que el de otras culturas, también implica una ruptura, un quiebre en la vida cotidiana: un *tiempo* teñido por las excepciones, en el que "las noches se vuelven días", y viceversa, según la expresión de sus protagonistas.

El *orden espacial* también es novedoso, ya que al liberarse de las faenas habituales, la gente puede permitirse la más prolongada permanencia posible dentro del *espacio festivo*, ya sea marchando, cantando, jugando con agua, bebiendo, bailando, batiendo palmas, etc. Pérez Bugallo, en su trabajo sobre el carnaval urbano en la provincia de Salta, describe las conductas y comportamientos de los protagonistas de esa festividad, cuyas características son análogas a las celebraciones de culturas muy

diferentes y distantes: "la *transgresión* se autodecreta *normalidad*. El margen para la *imaginación* y la *espontaneidad* es tal que la comunidad no solo admite los excesos, sino que los prohija. La exaltación colectiva suprime complejos y tabúes: la copla picaresca en boca de un niño no se reprime sino que, por el contrario, se solicita reiteradamente; el piropro soez del Diablo no es rechazado sino festejado con desfachatez; la exagerada ingestión de bebida alcohólica ya no es un vicio sino una gracia (...); en fin, la permisiva sociedad acepta divertidamente hasta las manifestaciones de inversión sexual, quizá porque *sabe* que esto es, por *pasajero*, necesario y vivificante. Hay, pues, un circunstancial *modode conocimiento* expresado en los más diversos excesos que se traducen como acciones normales" (20).

Luego del festejo carnavalero en la Quebrada de Humahuaca, cada comparsa vuelve a su mojón y hacen nuevas ofrendas a la Madre Tierra. Una vez ahuyentados los malos espíritus del pozo, se procede a quemar y enterrar al diablito. De esta forma se realiza el *entierro* del carnaval, que vuelve a la Pachamama hasta el próximo festejo:

"Al final, cuando el carnaval se va, lleva una sarta de alimentos, zapallos, zanahorias, manzanas, papas y cebollas y ofrendará a la Pachamama, en el mojón donde despacha su comparsa. De allí en más, vendrá el tiempo de pena, de trabajo, de arrepentimiento. Por eso -para que entiendan- el diablo de carnaval es el hombre que arrastra el peso de unas cadenas largas, que se pierden en la noche de los tiempos" (21).

Por otro lado, la presencia del diablo del carnaval alude al mítico *descenso a los infiernos*: la *caída* evoca el *sacrificio humano* para salvar al hombre de la aniquilación. Equivale a la representación periódica de la muerte -característica de los ritos de pasaje- que exterioriza año a año su carga emocional y liberadora.

Esa carga intensamente emocional se manifiesta en una especie de *trance oposición* de los participantes, que les permite cantar y danzar durante horas; los momentos previos son vivenciados con una intensidad fuera de lo común. Pérez Bugallo (22) aporta algunos testimonios al respecto:

"Hay una noche en que Villa Belgrano entera no duerme. Es la noche previa al primer día de corso. Ud. se va a las cuatro o cinco de la mañana y todas las familias están de pie, trabajando. No duerme nadie. Usted dé una vuelta por la villa y va a ver todas las luces encendidas. Es la noche que nadie duerme".

"...y cuando viene el carnaval ya no podemos estar (...) ya estamos intranquilos. Muchas veces cantamos durmiendo".

"Cuando llega el carnaval / no como ni duermo nada
me alimento con la copla / me duermo con la tonada"

"Cuando empieza la época de los ensayos siento el olor del carnaval en el aire. Y durante febrero, mi cuerpo y mi cabeza cambian" (23).

El trance y la posesión duran hasta el final de la festividad, donde ese énfasis, esa exaltación de los sentidos y ese tiempo mágico vuelven a su sitio habitual. "Después de todo exceso viene la reacción, el arrepentimiento y el propósito de enmienda simbolizados por la *ceniza* que coloca el oficiante en la sede del pensamiento: la región frontal. La reacción ocurre muy apropiadamente en la sobriedad del día *miércoles*. El miércoles es el centro de la semana. Representa el balance, el equilibrio" (24).

En efecto, después del último día de carnaval viene el *miércoles deceniza* -para la liturgia católica, el comienzo de la penitencia de la *cuaresma*-, que representa el punto de inflexión hacia otro estado espiritual. Lo que tiene el carnaval de degradación, es decir, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual o abstracto -y en esto no perdamos de vista esa otra referencia cristiana que es la *dualidad cuerpo/alma*- implica una licencia colectiva acotada culturalmente en el tiempo: tiene un comienzo y un fin.

Carnaval y poder: el "hijo no deseado"

Históricamente, el carnaval es una fiesta establecida por el calendario de la Iglesia católica. Su difusión coincide con el dominio espiritual de esta Iglesia. Brinda el marco de licencia y libertad que culmina abruptamente con la cuaresma. Estas fiestas, de antigua tradición grecolatina, fueron conservadas, toleradas y asimiladas por la religión católica apostólica romana (25).

El desborde espontáneo del carnaval encuentra en el rígido control de la cuaresma su oposición. El contraste entre ambas manifestaciones rituales conforma la medida normativa social, ya que "la vida social ordinaria no puede consentir la agresividad arbitraria del carnaval, ni permitirse la fraternidad indiscriminada de la espiritualidad cuaresmal. Entre una y otra, la vida social ordinaria regula las relaciones sociales de forma tal que la agresividad o la fraternidad no puedan aplicarse ni arbitraria ni indiscriminadamente" (26). Si trasladamos esta instancia, por ejemplo, a las sociedades latinoamericanas, donde el catolicismo se ha asimilado pero en forma sincrética a sus poblaciones, también el carnaval se injertó con otros componentes (raciales, económicos, sociales, religiosos) distintos al europeo.

Pero, independientemente de esto, y con el advenimiento de la *sociedad burguesa*, el sentido de la festividad del carnaval se transformó drásticamente: si en la Edad Media y el Renacimiento el carnaval era -según Bajtin- una categoría de cosmovisión basada en el realismo grotesco y el humor y el símbolo de la verdadera fiesta pública, con la naciente burguesía se iría *debilitando el sentido religioso* de la fiesta -en su significación ambivalente y de regeneración, en su trasfondo mítico de muerte y renacimiento- al mismo tiempo que el dominio de lo cómico y la diversión lúdica iba transformándose, perdiendo el significado sobresaliente de los siglos anteriores. Como bien apunta Bajtin, el humor y la risa en la sociedad burguesa están impedidos de expresar "una concepción universal del mundo; lo que es *esencial e importante* no puede ser *cómico*; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (...) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico; no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono *serio* es de rigor" (27).

Al debilitarse el sentido religioso del carnaval, la oposición entre lo divino y lo humano se traslada a las jerarquías sociales; el desborde trasciende el carnaval y la cuaresma. Hay un proceso de *laicización* que modifica el conflicto; en el nuevo escenario, el orden social lo crean y alteran los mismos hombres (28).

A pesar de su inclusión en el calendario litúrgico romano, el carnaval nunca fue una festividad agradable al catolicismo. Apenas tolerada por éste, que le caía con infinitas restricciones, fue algo así como el "hijo no deseado".

Asimismo, el carnaval de la sociedad burguesa gana en *espectacularización*: hay una pérdida del contacto libre y familiar y de la unidad actor/espectador; esto significa que el espectador que observa y el actor que se exhibe eran -en el carnaval medieval y renacentista- dos figuras intercambiables, cualquiera ocupaba -intermitentemente- uno u otro lugar. Sin embargo, a partir de la época burguesa y hasta nuestros días, la *escena* -como ya hemos indicado- se ha cerrado, clausurado, con límites bien precisos. La fiesta se ha acotado, la alegría franca ha entrado en pleno retroceso, la misma noción de fiesta se ha deteriorado a partir del racionalismo burgués.

Pero también el tema del *poder* se incorpora, más que nunca, a la discusión: emergen los conflictos de clase y etnicidad, la nueva sociedad racionalista no sólo no encuentra en la *risa* el sentido ambivalente de otros siglos, sino que ésta pasa a ser motivo de hostilidad, al no hallar en la inversión desjerarquizada de los sectores sociales sino vicio y excesos, y hasta inminentes peligros en la toma de conciencia de los sectores más populares (en el caso, por ejemplo, de la destronización del poder de turno y el breve reinado del *pueblo* en la fiesta):

"La fiesta -la *máscara colectiva*- tiene para el pueblo el valor de una verdadera prueba; una auténtica preparación para un hipotético y futuro actuar '*de verdad*'. Durante el carnaval se puede llegar al desmán sin merecer la cárcel, lo mismo que atentar contra la propiedad ajena o transgredir las 'buenas costumbres' entonando a voz en cuello una canción prohibida. Entendemos que tras su apariencia lúdica de 'recreo', se esconde en estos hechos el carácter experimental de un *entrenamiento* (...). Por todo esto -y no por *grotesco, burdo o chabacano*- a menudo ciertas pretendidas elites descalifican, desalientan o tratan de reencauzar hacia lo institucionalmente inofensivo estas exteriorizaciones festivas. Porque intuyen la peligrosa posibilidad de que se supere esa instancia de apariencia ficticia. Porque teme que en algún momento, traspasando el confuso límite de la advertencia jocosa o de la gresca barrial, sus protagonistas decidan abandonar la ficción y se lancen drásticamente en procura de la dignidad perdida" (29).

En tiempos del Virreinato del Río de la Plata, ya los funcionarios imperiales habían acotado y limitado los festejos y alegrías del carnaval. En 1771, el Virrey Juan José de Vértiz oficializó esta festividad, determinando la obligatoriedad de que las reuniones danzantes se realizaran en locales cerrados y prohibiendo las manifestaciones callejeras, aunque no especificaba hacia qué grupo social iba destinada la restricción (30). A partir de allí, muchos medios de comunicación y ciertos intelectuales han destacado los aspectos negativos del carnaval, e instalaron todos los *prejuicios* -incluso, y en primer lugar, los suyos- de una sociedad que tendía a marginar cada vez más a una fiesta que contaba cada vez con menos oficiantes fieles. Hacia fines del siglo XIX, algunos periódicos argentinos se referían de esta forma al carnaval:

"El carnaval, tal como se ha jugado, ha sido propio de salvajes, pues estas carreras a caballo por las calles y aceras, llevándose a mujeres y criaturas por delante; esa inmensa cantidad de ebrios que transitaban a pie, cubiertos de almidón y adornos de alfalfa y luego, mil palanganas llenas de agua, manejadas por sirvientas grandes y chicas, con que empapaban a todo ser viviente hasta ahogarlo; (...) amén de las carpas, costumbre que viene desde los indios de la conquista, revelan un salvajismo llevado a los extremos" (31).

"Hemos recogido la opinión de personas extrañas y caracterizadas sobre el carnaval de Salta; y ella es bien triste por cierto, pues dicen que no extrañan ellos la falta de entusiasmo, porque esta es una consecuencia lógica de la pobreza. Lo que sí les ha llamado la atención es que no exista la policía en estos casos; y que la gente del pueblo convierta en horrible bacanal las diversiones carnalescas, atropellando brutalmente a caballo y de a pie a toda la gente de orden que transita por las calles en esos días" (32).

Gobernantes e intelectuales -el *poder*- vieron en el carnaval la encarnación de las costumbres *bárbaras*: Eduardo Wilde habla de un carnaval en que predomina "lo aplebeyado y la pobreza", en cuyos bailes de máscaras se deshacen anualmente un cinco por ciento de los matrimonios, y en los cuales "no se forma ninguno que se funde en la moral y en la virtud"; Argerich dice que "las prostitutas son muy afectas a la danza, y para la época del carnaval no pierden baile de máscaras". Un ingeniero francés, Alfred Ebelot, resumía el prejuicio de la clase dominante: "la capital (Buenos Aires) ha sido invadida por cuanto hambriento cabía en las 14 provincias, sin notar la multitud innumerable de los desdichados de todo el universo. En tales condiciones, ¿cómo se podría jugar al carnaval en la calle con la alegría decente, con el suelto atrevimiento moderado por el respeto de sí mismo y de los demás que dan tan simpático atractivo a las reuniones de gente selecta?" (33).

Además, como bien señala Pérez Bugallo, ciertas convenciones y limitaciones instaladas por los poderes de turno -y las reglas del mercado- han resquebrajado la *autenticidad* de la celebración: "la intención del sistema global es filtrar paulatinamente prescripciones sobre lo que se debe desear, hacer y pensar (Ser), de modo de transformar la autenticidad en *masificación uniformada*. En el polo opuesto se halla la voluntad de autorrealización de los grupos *auténticos* que pretenden seguir siéndolo" (34). Un poeta y periodista salteño describe con exactitud este proceso de *injerencia oficial* en los gestos festivos del carnaval:

"Los corsos, en la actualidad, hasta podemos decir que los han militarizado. Toman una avenida larga (...) los participantes van por el medio, lejos del contacto con el público. Así que no hay posibilidad de intercambio; son fríos. Son lúcidos por su número y por el exotismo de las cosas que presentan, nada más. Son lindos para consumo turístico, pero no tienen *autenticidad*" (35).

El testimonio responde al proceso de *espectacularización* del carnaval -antes descrito-, de la separación entre actores y espectadores, y de la delimitación de la escena o espacio público; pero también tiene que ver con la *estandarización* de la festividad para el consumo cultural, muy a tono con las reglas del *mercado*: es en esto en que se ha degradado lo auténtico y singular, lo particular y distintivo que tiene el carnaval en cada cultura.

Las comparsas de *indios* en el carnaval salteño -los '*encuentros*' o combates entre las mismas comparsas se habían prohibido-, las '*llamadas*' (imponentes ceremonias en las que los descendientes de los esclavos africanos se llaman unos a otros tocando el tambor) en el carnaval montevideano, ciertas danzas como *La Diablada* o sátiras como *La Morenada* -una protesta contra el colonialismo- en el

carnaval boliviano de Oruro, son ejemplos de *rituales festivos* que conservan una *autenticidad* aún no corroída por la maquinaria del poder y el mercado.

Juego del agua: de la emoción a la degradación

"Es preciso elaborar en el alma la firme convicción de que es necesario y posible liberarse totalmente de la verdadera estructura de esta vida, a fin de tener fuerza para describirla con poesía" (Dobrolioubov).

En la antigüedad pagana (el carnaval tuvo su origen en fiestas milenarias como el culto al buey Apis en Egipto, a Dionisos en Grecia, en las Lupercales y Saturnales romanas y en las celebraciones que tenían lugar durante la recolección del muérdago en Galia, entre otras) cada pueblo paseaba en procesión por las calles las imágenes de sus divinidades:

"El pueblo le lanzaba flores y los sacerdotes quemaban incienso y salpicaban a la muchedumbre con *agua* perfumada y magnetizada, o sea, *bendita*; y de allí se desprendió el carnaval tradicional, el disfraz, la máscara, el papelillo (...) y finalmente, el agua" (36).

Habrà de producirse un trastrueque del significado en la utilización del *agua* en la festividad carnalera; si, en un principio, en tanto símbolo de *emoción*, fue utilizada como ofrenda de adoración a una imagen divina, su uso ha derivado en un sentido abiertamente desacralizado.

Cuando Bajtin habla de realismo grotesco, hace referencia a la *degradación*, es decir, "la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual y abstracto". Esa degradación implica un rebajamiento de la realidad, de las verdades solemnes, y relativiza el mundo: "*rebajar* consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior" (37).

El uso del agua en la fiesta de carnaval, perdido el original significado de *emoción* y *piedad*, tiene que ver precisamente con esa *degradación* a la que hicimos referencia: rebajar al plano corporal lo que es superior y elevado. Pero es en ese plano inferior en donde se efectúa precisamente la *concepción* y el *renacimiento*, es decir, lo genital y la fecundación.

Cuando, con la sociedad burguesa, cambió el paradigma de la risa, ese *realismo grotesco* -que, mediante el humor, rebajaba y degradaba- pierde su sentido regenerador. Y entonces, la alegría desmedida pasa a ser una "desagradable costumbre". Respecto del *juego del agua*, cundieron las prohibiciones, ya por los años del Virreinato del Río de la Plata. Debido al incremento de desórdenes, el Virrey Pedro de Cevallos decidió prohibir los festejos de carnaval:

"...porque en ellos se apura la grosería de echarse agua y afrecho, y aún muchas inmundicias, unos a otros, sin distinción de estados ni sexos" (38).

La pasión por los juegos de agua traía aparejado otros inconvenientes. Así lo recuerda Mayol de Senillosa:

"El año entero lo pasaban las sirvientas en las casas de familia, soplando ingeniosamente el contenido de los huevos para no romper las cáscaras. Esos huevos vacíos más tarde llenábanse con agua de olor, agradable o sospechosa, para arrojarlos, durante los tres días de carnestolendas, a la cabeza de las gentes que transitaban por las calles" (39).

Hasta el mismísimo Domingo Faustino Sarmiento -en su exilio chileno- publicó en 1842 en *El Mercurio* de Santiago, una nota en la que describió con su singular estilo -era, en realidad, un ataque a Juan Manuel de Rosas, quien había prohibido el carnaval- algunas de las características más populares de esa festividad:

"¿Quién ha olvidado aquella alegría infantil en que haciendo a un lado la máscara que las conveniencias sociales nos fuerzan a llevar en el largo transcurso de un año mortal, se abandonan a las inocentes libertades del carnaval?"

"¿Quién es que no ha saboreado el exquisito placer de vengarse de una vieja taimada que nos estorbaba

en los días ordinarios, el acceso al oído de sus hijas, bautizándola de pies a 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 sus vestidos? ¿Quién no se ha complacido contemplando extasiado las queridas formas que hasta entonces se substraían tenaces al examen, viéndolas dibujarse a despecho del empapado ropaje, en relieves y sinuosidades encantadoras? ¿Quién que tenga necesidad de decir dos palabras a su amada, no echa de menos aquella obstinada persecución con que separándola del grupo de las que hacían acuática defensa del carnaval, la seguía por corredores, pasadizos y dormitorios, hasta cerrarle toda salida, y verla 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?" (40).

La esencia de la fiesta popular era el *agua*, casi siempre en estado de putrefacción; pero también era habitual que sucedieran hechos cruentos:

"...los juegos populares en el campo y en las ciudades ponían a prueba el cuerpo. En el famoso carnaval, a vejigazos y a huevazos (con huevos de gallina o de pato, duros como piedra, cargados con agua podrida), se mataba a veces, acertando a pegar en las sienes, o se dejaba tuerto, haciendo saltar un ojo de su órbita" (41).

La ambivalencia de la risa pasó a convertirse en hostilidad, en cosa perjudicial; la elite intelectual y gobernante rechazó la alegría puesta de manifiesto en el carnaval. La violencia pareció ser el blanco predilecto de la prejuiciosa clase liberal argentina en el siglo XX:

"Cada uno mojaba al prójimo con frenesí. La *nativa violencia* se revelaba todavía por una que otra desgracia. Por ejemplo, los muchachos rellenaban con agua un diario de gran formato arreglado en forma de bomba y lo cargaban sobre la cabeza de un transeúnte (...) El peso del proyectil no bajaba de cuatro kilogramos. Por lo mismo que estos juegos orillaban, y algo más, los límites de la cultura, es fácil discernir lo que tenía que suceder. Se principiaba con chorros de líquido, se acababa de vez en cuando con balas de revólver" (42).

Hacia fines del siglo XIX, "lo que era fundamental en la fiesta del carnaval, el juego de agua y sobre todo de agua sucia -apunta Carricaburo- que desde nuestra perspectiva vemos tan ligado con las *rociaduras de orina* del Medioevo, se denigra y se deja a un lado. El carnaval pierde así el rebajamiento topográfico que sustenta a la tierra, a lo *genital* y a la *fecundación*".

Por otra parte, el juego del agua también tiene otro significado que aparece como más obvio: la necesidad de enfriar o apagar la *fogosidad* a la que predispone la fiesta carnavalesca.

La desjerarquización de la risa y la alegría -con sus propios excesos- en la sociedad burguesa ensanchó aún más la brecha con los sectores populares; no es casual que estos últimos -en tiempos en que se *reprime lo emotivo y lo sensible*- hayan sido los oficiantes más fieles de esta clase de festejos.

Murgas y comparsas: el lugar de la resistencia

Debilitado el sentido religioso de la fiesta, y fortalecido el de la espectacularización -ya el actor y el espectador no son figuras intercambiables sino que cada cual ocupa un lugar *fijo, inmóvil*-, el espíritu insolente y cómico del carnaval se mantendrá en agrupaciones de hombres y mujeres que se organizan para participar artísticamente en su celebración: son las *murgas, comparsas*, y otras agrupaciones artístico-humorísticas. Será en ellas en donde resistirá el espíritu ambivalente y regenerador, el verdadero sentido *mítico* de la celebración; son ellas las que, en cierta forma, conservan '*niveles de autenticidad*', ya que allí aún perviven las comunicaciones personales *no mediatizadas*.

En el *espíritu* de la *murga* -ritmo típico de Cádiz- se encuentra el lenguaje, el cuerpo y el alma de la *resistencia* a la visión oficial y sus intereses. La creatividad, el colorido, las representaciones paródicas, tienen una base *excluyentemente* popular. Estas agrupaciones se erigen como protagonistas absolutos de la fiesta, pese a las disposiciones y restricciones oficiales. Esto, al menos, en su origen, y en las distintas culturas en donde, como veremos, trasunta el *espíritu alternativo* de expresión vocacional.

Hacia 1906, de España se trasladó al Río de la Plata la que sería considerada la primera *murga* en tierras

sudamericanas: se trataba de una compañía de zarzuela que sorprendió con sus coplas satíricas y picarescas en la ciudad de Montevideo (aunque se cuenta que, ante la falta de público en el hotel Casino -donde realizaban sus funciones- sus integrantes salieron a la calle a actuar, y fue allí donde finalmente tuvieron éxito). A la manera gaditana, cada murga montevideana hace su aparición en los *tablados*, pequeños escenarios que suelen levantarse en los clubes de barrio y que convocan, aún hoy, a centenares de personas cada noche. Platillos, bombo y redoblante marcan el ritmo de letras escritas para la ocasión y que recuerdan satíricamente hechos ocurridos durante el año finalizado. Presentaciones, cuplés y retiradas son las formas musicales que toman esta representación del carnaval. Pero, además de las murgas -que invaden la ciudad durante 40 días- la festividad montevideana cuenta con una ceremonia de expresiva autenticidad: las *llamadas*, manifestaciones en que, con la incomparable cadencia del *candombe*, bajan los habitantes de los barrios negros y se *llaman* entre ellos, juntándose y desfilando por ciertos sectores de la ciudad. La ceremonia ocurre el primer viernes de cada mes de febrero, en horas de la noche. En estas *llamadas* participan las Sociedades de Negros y Lubolos -blancos que se pintan de negro- para darle ritmo y colorido a lo que para muchos uruguayos es el espectáculo más auténtico del carnaval regional. Justamente, uno de sus legendarios oficiantes apunta acerca del carácter contestatario y alternativo de la celebración:

"En carnaval, trato de que tapemos el hambre con alegría (...) Ponen tantas vallas que la gente no puede participar (...) La verdadera fiesta no pasa por el desfile (en el centro de la ciudad) sino que se mete en los barrios" (43).

Por su parte, la antropóloga Alicia Martín propone un análisis sobre el sentido de las *murgas* y el contenido de sus representaciones, en el marco del carnaval porteño. Según este trabajo (44), los integrantes de esas murgas están vinculados entre sí por lazos de vecindad y parentesco: el barrio, el café, la parada de la esquina, la barra de fútbol, la parentela. Esta actividad artística de los vecinos es absolutamente vocacional y voluntaria. En esto radica su base eminentemente popular, surge de la *espontaneidad* de grupos *no institucionalizados* ni *mediatizados*, al menos en una primera instancia. La siguiente descripción que la autora hace de la murga asigna un cierto carácter *mágico* a estas agrupaciones y sus integrantes:

"Nadie domina los secretos de la actuación en grandes espacios como la murga, desde la forma de presentación hasta el desplazamiento por la calle. Su banda rítmica sólo incluye bombos con platillos de bronce. Es sin embargo muy eficaz para anunciar a varias cuadras la presencia de la murga. Su encabezamiento debe ser imponente: lanzallamas, enormes estandartes, banderas, cubos y abanicos gigantes son maneras de permitir la visión del grupo a grandes distancias. La ropa de telas brillantes adornada con lentejuelas se destaca aún en calles oscuras. Los rostros pintados, las altas galeras patriarcales que agigantan a los murgueros, las contorsiones de sus bailes contribuyen al efecto de constituir un grupo *sobrehumano*, seres pertenecientes a otro mundo" (45).

En el análisis de las canciones -que constituyen el número central de la representación murguera- pueden observarse algunos elementos descritos por Bajtin y a los que ya hicimos alusión en éste capítulo; por ejemplo, el recurso *humorístico* para desacralizar hechos o personajes solemnes. En efecto, las canciones de crítica parodian la vida social, comunitaria; en ellas aparecen temas como la política, la fama, el poder y la riqueza. En estas canciones, los vecinos se ríen, opinan y aluden al mundo comunitario, al contexto socio-político contemporáneo: se parodia a los políticos de turno, a personajes de la farándula, a Dios, a los curas y monjas, a los extraterrestres. Uno de los mecanismos humorísticos consiste en la mención de personajes socialmente conocidos pero apareciendo en situaciones ajenas a su función o posición. Otro elemento en las canciones es la inclusión no sólo del que narra -el autor de la letra, el 'yo' o 'nosotros'- sino también la del público, su auditorio -"a todas las chicas lindas", "no se sientan ofendido"-, lo que genera una proximidad entre ambos polos de la comunicación; esto tiene que ver con la supresión temporal de las barreras entre actores y espectadores de que hablaba Bajtin (46).

Pero aún hay otro elemento que nos recuerda el mítico tema de la *muerte* y la *resurrección*, el *eterno retorno*, el fin que genera un nuevo *comienzo*:

"El humor, el baile, los disfraces, la crítica murguera ponen en la calle, y al alcance de quien guste oír, el lenguaje procaz, ironizan sobre los tabúes sociales, desacralizan el mundo banalizándolo, apuestan al límite entre lo permitido y lo prohibido, la censura y el exceso. Esta transgresión temporal, que por cierto no altera el orden injusto ni la desigualdad, aspira en las palabras de las *despedidas* murgueras, al

retorno. A reencontrarse al cabo de un año, a poder regresar para exhibirse y bailar en el espacio público, volver. No volver a un pasado nostálgico o glorificado, sino volver a constituirse en evaluadores del mundo, artífices de la creación comunitaria, continuadores y herederos de una tradición viva" (47).

En el noroeste argentino, las comparsas de 'indios' reflejan un aspecto de suma originalidad en el carnaval urbano salteño: los *encuentros* o combates entre comparsas -a veces en forma de contrapunto musical, otras veces de lucha armada-, si bien han mermado en frecuencia y efusividad por el control policial, son muestra inequívoca de la necesidad de sus organizadores y participantes de cumplir sus propios y extraoficiales itinerarios, más allá del calendario festivo instituido. Aunque genéricamente se denominaban 'indios' a los integrantes de esas comparsas, ellas estaban integradas por criollos santiagueños, catamarqueños y riojanos llegados al lugar por motivos laborales, y que conservaron la costumbre de integrar grupos que cantaban *vidalas* (música propia de sus provincias natales y específica de esa circunstancia festiva); adoptaron la vestimenta del indígena chaqueño, y también aceptaban en sus filas a auténticos aborígenes (48).

En los encuentros, se dirimía, por ejemplo, la violación de fronteras entre barrios o pueblos; la rivalidad entre las distintas barriadas o poblaciones -representadas por su comparsa- se explicitaba durante los festejos de carnaval. Pérez Bugallo cree ver en esto una ruptura de límites, un modelo preparatorio para una posible reacción de mayores proporciones. Los 'caciques' de los bandos 'encontrados' debían decidir entre el canto (la *payada*) o la pelea; el fin era el mismo: despojar al grupo perdedor de su botín, una bolsa (la *yika*) en la que se depositaban los fondos recaudados por la comparsa en sus recorridas por las calles de las ciudades. Con el tiempo, al disminuir sensiblemente la recaudación callejera, el combate por el botín carece de sentido real, y la rivalidad se trasladó al plano artístico:

"Ahora es otra cosa. No existen los *encuentros*. No existe ninguna clase de enemistad con ningún barrio. Todos somos amigos, ya no pasa nada. Lo que pasa es que somos rivales pero no enemigos. Estamos tranquilos (...) las comparsas se saludan unas con otras. Ya no somos verdaderos *indios*" (49).

La prohibición de los *encuentros* -y del mismo *carnaval*- durante la última dictadura militar, tendente a limitar en forma decisiva la *espontaneidad festiva*, fue un golpe duro que se hizo difícil remontar en las últimas dos décadas. Lo expuesto en este apartado involucra solo algunos ejemplos de rituales festivos carnalescos en los que predominan ciertos niveles de autenticidad, cierto espíritu alternativo, contenidos hacia el interior de esas agrupaciones artísticas que son las murgas.

Quizá con el mismo espíritu de autenticidad que revelan sus tradiciones, y a contramano de la tendencia *carnaval/espectáculo*, Salvador de Bahía, en Brasil, presenta el mismo aspecto festivo medieval en lo que respecta a la utilización del *espacio* carnalesco: una escena abierta, móvil, en que los actores y espectadores son, alternativamente, la misma cosa. En efecto, durante unos pocos días, más de dos millones de bahianos toman las calles y participan en la celebración que empieza cuando el rey Momo ordena *alegría general* después de recibir las llaves de la ciudad. En este caso, la gente *no sale a mirar*, como sucede en Río de Janeiro, sino a bailar, beber y permitirse todo tipo de excesos. El carnaval es allí, efectivamente, del pueblo, su verdadero protagonista.

Una de las verdaderas fiestas en Bahía consiste en marchar por la ciudad detrás de un *trío eléctrico* (grupos que tocan con un potente sistema de sonido montado en un camión) en el que hasta participan algunas personalidades consagradas de la música brasileña. Los *blocos* son de la gente, al punto que sus ensayos son abiertos a todo el público; en su gran mayoría, están integrados por los sectores más pobres de la población. En el carnaval bahiano, la fuerza de la cultura africana se mezcla con elementos cristianos:

"El carnaval escondido, casi secreto, no prohibido, está allí en los bares de Bahía, allí en los insospechados rincones de las *sensalas* y los *terreiros*, donde todo es negro y perturbado, incienso y humo que se eleva y cae, trance colmado de tragedias cotidianas. Los *orixas* toman nota de los problemas humanos. Leticia, poseída por ancestros africanos, abre los brazos en cruz, caen sus ropas, su grito medio humano purifica la liberación colectiva, deshace el hechizo, afianza la identidad de la negritud. En los *terreiros* priva el sincretismo: a cada elemento cristiano le corresponde un elemento de las religiones africanas" (50).

Por un momento saltaremos del espíritu espontáneo, participativo, auténtico, creativo, al paroxismo del

carnaval/espectáculo y modelo mediático de exportación: el *carnaval de Río de Janeiro*.

Momo globalizado

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Para fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
E tudo se acabar na quarta-feira.
Tom Jobim/Vinicius de Moraes

Poco después de 1720, algunos inmigrantes portugueses introdujeron en Brasil un festejo conocido bajo la forma violenta del *entrudo*: consistía en arrojarse agua unos a otros, en forma agresiva. De allí al *megaespectáculo* para el mundo que es hoy el carnaval de Río, ha atravesado esta fiesta una monumental transformación.

Sus imágenes son transmitidas en directo al mundo entero: colorido, voltaje erótico, carrozas monumentales, plumas y vestuarios millonarios, mujeres, travestidos, pasistas, músicos incansables, todos cantando y danzando sin pausa al ritmo del samba, del alcohol, la alegría y el frenesí. Las '*scolas do samba*' -originarias de los *blocos* de los carnavales antiguos- son las protagonistas de esta espectacular fiesta. Cada *scola* tiene aproximadamente 2.000 integrantes, y lucen sus propios colores y su forma de desfilarse en la célebre pasarela Profesor Darcy Ribeiro o *Sambódromo*, tal como se lo conoce mundialmente.

Hasta el miércoles de ceniza, la fiesta también está en la calle, en donde los cariocas se sienten protagonistas del desenfreno. Pero en Río de Janeiro el carnaval es más *espectacular* -en su relación actor/espectador- y todo lo que en él acontece está *superproducido* (los carísimos atuendos que lucen los integrantes de las *scolas* se confeccionan hasta con un año de anticipación). Lo que pierde en espontaneidad, el megacarnaval carioca lo gana en suntuosidad y brillo.

Pero es aquí donde el *mercado* ha hincado sus dientes:

"Entre auspicios, derechos de transmisión por televisión y venta de entradas al desfile, el carnaval de Río moverá, este año (1997), alrededor de 40 millones de dólares" (51).

En efecto, el carnaval carioca es excluyente con su espectacular despliegue de recursos y la exportación de imágenes por satélite; millones de espectadores en todo el planeta observan este derroche de color, sensualidad, calor y desenfreno que entregan las *scolas do samba* en sus multiestelares desfiles.

Pero este espectacular evento -tan propio de la cultura que le dio origen, como extraño a muchas otras- fue, merced al proceso de *mediatización*, convirtiéndose en un producto *globalizado*, y sus estructuras y estilos fueron imitados por sociedades cuyos intereses oficiales privilegiaron la espectacularidad y las imposiciones de la industria cultural y turística, a la autenticidad y personalidad de determinadas festividades regionales.

En la Argentina, por ejemplo, la brasileñización del carnaval, en los últimos 20 años, se ha hecho notoria y palpable en casi todas las regiones del país, aún en aquellas en que -como en el caso de Salta- poseía una riqueza de matices y elementos propios de espontaneidad popular. En efecto, en los últimos años de gobierno militar (hacia fines de la década de 1970), el carnaval salteño, oficialmente conducido, se había ingenuamente lanzado a *competir* con el de Río de Janeiro, pretendiendo copiar muchas de sus características. Dado que la situación económica del pueblo no permitía alcanzar el nivel de la fastuosidad importada, sólo quedaba el camino del *subsídium municipal* para ofrecer -al menos durante el corso- una pasajera imagen de opulencia ante los ojos del turista (52). En el carnaval salteño, los 'indios' que participaban en las comparsas durante el corso no podían sonreír ni mirar para otra parte, ya que debían estar atentos a su actuación. Sin embargo, se pretendía que las jóvenes -incorporadas en esos

años por imitación del carnaval brasileño- sí lo hicieran, aparentando una actitud profesional que no sentían.

La política oficial de corsos espectaculares -al estilo carioca- con comparsas multitudinarias y lujosas, se basaba en el esfuerzo de los propios participantes, pero en cambio beneficiaba -según apunta Pérez Bugallo- a otro sector de la población: el vinculado al comercio y la industria del turismo, lo que provocó el quite de colaboración de muchas agrupaciones locales no presentándose en los corsos. Esta actitud hirió de muerte al espectáculo masivo.

En el litoral argentino, los carnavales más espectaculares -el de Gualeguaychú en la provincia de Entre Ríos, y el de Corrientes- son un símil del brasileño. El primero de ellos -el *carnaval del País*- constituye la principal industria de la ciudad; su preparación demanda nueve meses de trabajo artesanal (reuniendo cada comparsa a alrededor de 700 personas en sus talleres de creación de carrozas, atuendos y demás elementos) y hasta posee un *corsódromo*, a imagen y semejanza del sambódromo carioca, por si quedaran dudas del carácter imitativo de la fiesta. Las alegorías que presentan las comparsas, y hasta el ritmo y el estilo de las bailarinas son postales calcadas del 'carnaval do Brasil'. El jurado que decidirá qué comparsa es la ganadora (en los rubros coreografía, vestuario, creatividad, fidelidad al tema y música) está formado por especialistas porteños. El corsódromo tiene capacidad para 45.000 personas y es municipal; los clubes a los que pertenecen las comparsas que en él desfilan deben pagarle al municipio un 5% de las ganancias (53).

Un escritor y abogado entrerriano, Gustavo Rivas, aporta su visión acerca de la esencia del carnaval de su propia tierra:

"El '*carnaval del País*' sepultó -aunque no del todo- a las antiguas murgas y máscaros sueltos, para dar paso a un despliegue de magia y color en las actuales comparsas. De este modo, el *corso* dejó de ser una fiesta con el pueblo como protagonista en el circuito. Pero es sin embargo una manifestación genuina del ser colectivo que se expresa a través del mensaje nítido de la comparsa, y de la alegría y el ritmo de los jóvenes" (54).

El autor reconoce que la espectacularidad del carnaval a la brasileña arrasó con la estructura -más genuina- del carnaval tradicional, en el que el pueblo era protagonista en el circuito (el espacio festivo: la calle, la ciudad); aunque su espíritu no haya sido del todo sepultado, y sobreviva en diferentes prácticas y a través de distintas presencias.

El lujoso carnaval correntino también tiene la huella y el sello de la brasileñización; el músico Antonio Tarragó Ros lo define con su franca y personal mirada:

"En mi opinión, el carnaval de Corrientes es un ejemplo de desculturización, ya que es una copia del carnaval brasileño. Sería mejor que inviertan todo ese dinero en algo que tenga más que ver con nuestra cultura, con nuestras costumbres. Se deja de lado una música tan potente como el chamamé y sólo pasan cumbia y salsa. Yo sé que a mucha gente le gusta ese tipo de espectáculo, pero a mí no me agrada verlos a todos disfrazados de brasileños subidos a una comparsa que se llama Copacabana" (55).

En definitiva, el de Río de Janeiro se ha convertido hoy en el *carnaval/espectáculo* por antonomasia, el punto más alto de la espectacularización de la fiesta popular. Para esto, la maquinaria de la industria cultural ha generado un producto *homogéneo*, al que ha instalado como el *verdadero* producto (de modo que hoy el carnaval de Río es *el* carnaval). Vale decir, el *mercado*, con sus reglas y mecanismos, adoptó un modelo único, homogéneo, borrando particularismos y eliminando lo genuino y lo heterodoxo. Y lo ha instalado como el megaspectáculo global, el modelo mediático de carnaval para el mundo.

La industria cultural ha hecho de ese modelo un producto definitivamente desacralizado, vaciado de sentido mítico; el carnaval se ha transformado en un producto de consumo, en el que el espectador no es ya participante sino que está relegado a su condición de *observador*, al parecer *el papel más relevante que le ha sido otorgado* en ésta era de la cultura visual.

"Como la fiesta del espectáculo ha sido sustituida por la espectacularización indiferenciada de la feria, así el espectador de los medios atribuye características festivas a su consumo; pero se trata de una fiesta

que renuncia programáticamente a la instancia comunicativa y que se resuelve en la gratificación de una clausura individualista; una *fiesta solitaria*, más cerca de la evasión o del viaje de la sobredosis que a cualquier forma de ritual implicador, religioso o seglar" (56).

Notas

1. Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.
2. Gianfranco Bettetini: "La desaparición del sujeto en el teatro de lo cotidiano", en *La conversación audiovisual*.
3. Gilles Lipovetzky: "La sociedad humorística. Metapublicidad", en *La era del vacío*.
4. Mircea Eliade: *Mitos, sueños y misterios*.
5. M. Bajtin: *ob.cit.*
6. M. Eliade: *ob.cit.*
7. *Ibídem*.
8. Juan José Sebrelí: "El mito de las vacaciones", en *De Buenos Aires y su gente* (antología).
9. M. Bajtin: *ob.cit.*
10. Jesús González Requena: "Introducción a una teoría del espectáculo", *Telos*, N° 4.
11. G. Lipovetzky: *ob.cit.*
12. M. Bajtin: *ob.cit.*
13. María Teresa Román y Ana Vázquez: *Los viejos dioses no han muerto*.
14. J. J. Sebrelí: *ob.cit.*
15. M. Bajtin: *ob.cit.*
16. *Ibídem*.
17. Fortunato Ramos: "La fiesta de la Quebrada", *Clarín*, 24/01/1999, entrevista de Laura Ballatore.
18. Infografía: "El carnaval del diablo", *Viva*, 14/02/1999.
19. F. Ramos: *ob.cit.*
20. Rubén Pérez Bugallo: "El carnaval de los Indios: una advertencia sobre el conflicto social", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, N° 14.
21. F. Ramos: *ob.cit.*
22. R. Pérez Bugallo: *ob.cit.*
23. "Carnaval 99: Ritmo, lujo y frenesí", testimonio de Edu Lombardo, director de la murga montevideana "Contrafarsa", *Clarín*, 24/01/1999.
24. Conny Méndez: *El nuevo pensamiento*.
25. Alicia Martín: "El carnaval en Buenos Aires: festejos y festejantes", *Cuadernos del Instituto de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, N° 15.

26. Manuel Gutiérrez Estévez, cit. en Alicia Martín: *ob.cit.*
27. M. Bajtin: *ob.cit.*
28. Norma Carricaburo: "Carnaval y carnavalización en la generación del '80", *Revista de Filología*, Año 22,1 - 1987.
29. R. Pérez Bugallo: *ob.cit.*
30. Clara Beatriz Gómez: "Carnavales salteños", *Todo es Historia*, Nº 237, febrero de 1987.
31. *La Razón*, 21/02/1896, en Clara B. Gómez: *ob.cit.*
32. *El Cívico*, 20/02/1896, en Clara B. Gómez: *ob.cit.*
33. Citas en N. Carricaburo: *ob.cit.*
34. R. Pérez Bugallo: *ob.cit.*
35. *Ibidem*. El informante es el poeta y periodista César Perdiguero.
36. Conny Méndez: *ob.cit.*
37. M. Bajtin: *ob.cit.*
38. Enrique Puccia: *Breve historia del carnaval porteño*.
39. Cita en N. Carricaburo: *ob.cit.*
40. En E. Puccia: *ob.cit.*
41. En N. Carricaburo: *ob.cit.* Mansilla era quien atestiguaba acerca de los peligros del juego con agua durante el carnaval.
42. *Ibidem*. Palabras del ingeniero francés Alfred Ebelot.
43. Diego Heller: "Llaman los tambores", *Viva*, 14/02/1999. La cita corresponde la 'lubolo' Kanela, director de una comparsa candombera en Montevideo. Además, "Ritmo, lujo y frenesí", *Clarín*, 24/01/1999: .
44. A. Martín: *ob.cit.*
45. *Ibidem*.
46. *Ibidem*.
47. *Ibidem*.
48. R. Pérez Bugallo: *ob.cit.*
49. *Ibidem*. Testimonio de José Servando Herrera, un cacique de comparsa.
50. Mario Stilman: en "Carnaval '99: Ritmo, lujo y frenesí", *Clarín*, 24/01/1999.
51. "Carnaval '97: La batucada interminable", *Clarín*, suplemento 'Viajes y Turismo', 02/02/1997.
52. R. Pérez Bugallo: *ob.cit.*
53. Nora Vera: "Carnaval 97: Esperando las carrozas", *Clarín*, 02/02/1997.
54. "Carrozas, plumas y diversión", *Clarín*, 24/01/1999: .

55. *Ibidem.*

56. G. Bettetini: *ob.cit.*