

LAS REPRESENTACIONES DEL CARNAVAL PORTEÑO EN EL TEATRO: EL CASO DE DOMINGO DE CARNAVAL DE MARIO FOLCO Y JUAN F. MAZZARONI

Camila Martínez (GIEP-IIT-CONICET) | camilamartinez1993@yahoo.com.ar

RESUMEN

Este trabajo se enmarca en la investigación de tesis doctoral que aborda las representaciones del carnaval en el sistema misceláneo de representación popular porteño en tango, teatro y cine, entre 1900 y 1960. Sostenemos la hipótesis de que estas representaciones son parte activa del proceso de modernización en el que se configuran al tiempo que proporcionan claves para leer las transformaciones urbanas y sociales haciendo un uso activo y selectivo de la tradición.

Dentro de la vasta constelación lexical que se articula en ellas, se destacan dos términos –el carnaval y el disfraz– asociados a tres grandes tópicos que operan como modos de asimilar el cambio: el carnaval como *pura fiesta*, el carnaval como *lugar añorado* y el carnaval como *lugar de engaño* (Martínez, 2023). Se trata de realizar una “descripción densa” (Geertz, 2003, p. 19)⁴³ de los distintos modos de representación del carnaval, considerándolos como “elementos de una práctica continua y cambiante” que configuran una “estructura del sentir carnavalesca”⁴⁴ y son configurados por ella.

En esta oportunidad nos proponemos analizar los modos de representación en *Domingo de carnaval* (Folco & Mazzaroni, 1932), sainete que construye la intriga a partir del triángulo amoroso principal conformado por Yacaré, Zulema y Ramón. Asimismo contemplaremos en el análisis el triángulo secundario y cómico (Pellettieri, 2002, 2008) conformado por Carmen, Francisco y La Morocha.

PALABRAS CLAVE

carnaval; representaciones; teatro; popular

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Esta investigación se propone realizar una “descripción densa” (Geertz, 2003, p. 19) de los distintos modos en los que el carnaval porteño se representa en tango, teatro y cine, con el objetivo de determinar el lugar que ocupan estas representaciones dentro del campo cultural, describir sus formas y analizar sus funciones. También relevaremos las constelaciones lexicales que se configuran en torno al carnaval y los tópicos asociados a ellas, en relación con las múltiples configuraciones de las identidades sociales en las diferentes coyunturas históricas.

Consideraremos los modos de representación del carnaval como “elementos de una práctica continua y cambiante” (Williams, 2019, p. 70) que configuran “estructuras del sentir” y son configurados por ella. Al mismo tiempo, estas representaciones están montadas sobre una serie de lexemas asociados al carnaval constituyentes de un sistema de palabras clave (Williams, 2003). Se trata de estudiar los cambios de significación de estos lexemas a lo largo de los años y en el interior de las obras, entendiendo con Williams (2019) que los procesos artísticos condensan cambios

43 Clifford Geertz (2003) entiende a la cultura como un “esquema históricamente transmitido de significaciones” (p. 88). A partir de allí contrapone este concepto a la “descripción superficial”, definiendo a la “descripción densa” (Ryle como se cita en Geertz, p. 22) como una “jerarquía estratificada de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan” (p. 22). Carla Pessolano (2018) clarifica sobre la “descripción densa” que consta de dar “valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas” y cómo este abordaje permitiría acceder a un tipo de producción textual que se genera “a partir de desentrañar los elementos que componen los materiales que se pretenden analizar [y no por] la imposición de un análisis abstracto específico al cual ese sujeto podría responder o no” (p. 17).

44 Retomamos el conocido concepto de Raymond Williams (2019) para referirnos a los elementos que incipientemente se nos estructuran en las representaciones abordadas. En el período, observamos “fuertes sentimientos que acompañan ciertas repeticiones, ciertas actividades” (Beatriz Sarlo, 1979, p. 10), así como “elementos específicamente afectivos de la conciencia [...] vívidos y experimentados” (Williams, 2019, p. 175-176).

socio-culturales y que el “lenguaje social activo [implica una] captación social continua [y] una presencia social dinámica y articulada dentro del mundo” (pp. 151-155). Pretenderemos, entonces, realizar una “lectura activa” de la obra de Folco y Mazzaroni, siguiendo los estudios de Williams (2019) sobre literatura y teatro que proponen que, si bien las obras y sus figuras semánticas son formas fijas, la producción del arte es “siempre un proceso formativo dentro de un presente específico” y “no se halla nunca ella misma en tiempo pasado” (p. 151).

Pondremos en tensión el sainete teniendo en cuenta distintas aproximaciones teóricas al carnaval, utilizadas como claves de lectura que permitirán comprender algunos de sus modos de representación: se entenderá en términos de Mijail Bajtín (1987), quien considera que su principio es la risa, general y ambivalente. Es la “segunda vida del pueblo [y durante el carnaval se penetra en] el reino utópico” (p. 15) de la libertad, la abundancia, la igualdad y la universalidad; se establece, en la plaza pública, un tipo particular de comunicación, relacionado con el “tiempo cíclico”, definido por Jesús Martín Barbero (1987) como un “tiempo denso” (p. 99) que renueva el sentido de pertenencia a la comunidad.⁴⁵ En contraposición a esta mirada se retomaran los *prerrequisitos* para un *buen* carnaval señalados por Umberto Eco (1998): “la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación” y “el momento de la carnavalización debe ser muy breve” (p. 16). Por último, incorporaremos a estas aproximaciones teóricas, algunas de las menciones realizadas por Ezequiel Martínez Estrada [1933] (2017a) sobre cómo el carnaval porteño es “la fiesta de nuestra tristeza [ya que si bien su] centro psicológico no está situado en la tristeza [, se busca] un motivo de fiesta, [se necesita un] pretexto para reír” (p. 286) y a la vez esa alegría que se desata es –muchas veces– cruel, desesperada y hostil .

Previo a caracterizar los tópicos que se configuran en las representaciones del carnaval porteño, cabe destacar la prolífica producción artística que giró en torno a la fiesta durante el período estudiado. En este sentido, es necesario tener presente la relevancia de los festejos. Enrique Horacio Puccia (2000, pp. 291-299) traza lo que denomina “itinerario del carnaval” de Buenos Aires. Entre los años 1929 y 1940, destaca los corsos de Belgrano, Flores, Villa Urquiza, La Boca. En el caso del corso de Avenida de Mayo, menciona además un gran palco de artistas y escritores. En cuanto a los bailes en teatros,⁴⁶ clubes, cines, centros sociales, son recurrentes los destacados de las distintas orquestas de tango, como la de Francisco Canaro, Julio De Caro, Francisco Lomuto, entre otras.

SOBRE LOS TÓPICOS CARNAVALESICOS EN LAS REPRESENTACIONES

El carnaval como *pura fiesta* retoma la clasificación de Osvaldo Pellettieri (2002)⁴⁷ para designar aquellas obras donde el carnaval se configura jocundo; utilizando “lo sentimental como principio constructivo” (pp. 207-208) modulado, no “por lo cómico”, sino por lo efímero, propio del tiempo festivo limitado y que además da cuenta de esa Buenos Aires “cosmopolita desde el punto de su población” (Sarlo, 2020, p. 17) añadiendo el componente de la fugacidad a los festejos. En los corsos reinan las bromas y risas, vuelan las serpentinas y las mascaritas pizpiretas, cautivan para posteriormente perderse en la multitud.⁴⁸ Se asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 1987, p. 8).

45 Barbero (1987) propone al “tiempo cíclico” como eje central de la fiesta en las culturas populares. En su análisis, destaca cómo el retorno periódico de la fiesta “jalona” la temporalidad social. El tiempo denso se caracteriza por una intensa participación, “se encuentra “cargado [...] de vida colectiva” (p. 99). Según Barbero, la fiesta no opera como una ruptura de la rutina, sino más bien como una renovación del sentido de cotidianidad y pertenencia a la comunidad.

46 Enumeraremos algunos de los teatros que menciona Puccia (2000) como el Ópera, el Avenida, el San Martín, el Coliseo, el Politeama, el Casino, el Colón, el Cervantes, entre otros.

47 Según Pellettieri (2002), en la evolución del género se distinguen tres fases –no necesariamente cronológicas–. Una de ellas es la denominada *el sainete como pura fiesta*, donde “el patio crea su propio mundo: un espacio sentimental modulado por lo cómico” (p. 208).

48 El tono de este tópico puede ser evocativo como en *Cascabelito* (1924, Bohr & Caruso), o referir al presente inmediato como en *Siga el corso* (Aieta & García Jiménez, 1926) donde lo que se busca es lo único distinguible: los ojos.

En el carnaval como *lugar añorado*, la fiesta trae el recuerdo de los festejos pasados, generando una nostalgia irracional y una desarmonía en el presente (Pellettieri, 2008, p. 340). Pasado y presente se entrecruzan y se presentan como “una simple yuxtaposición prácticamente simultánea” (Bajtín, 1987, p. 22).⁴⁹ El mundo adquiere un carácter ambivalente y se pone *una careta de bondad* como en el tango *Serpentinas de esperanza* (Todo tango, s.f.). Encontramos viejos carnavales asociados al sentimiento de la vuelta al barrio, festejos que van a culminar inexorablemente –como en el tango recién citado, en el que el personaje tira papel picado para que ese adiós sea menos triste– pero también amores pasados que no volverán.

El carnaval como *lugar de engaño* consignará a las representaciones donde “lo tragicómico desplaza a lo festivo” (Pellettieri, 2002, p. 209). Las visiones del carnaval se vuelven plenamente ambivalentes y el curso se desarrolla en el mundo. En algunos casos, se vincula a la honra social que genera respuestas a veces violentas frente a engaños amorosos (Pellettieri, 2002, 2008). En otros, estará ligado a la inmoralidad (Id.) que es denunciada o aceptada como único orden posible del mundo, a veces con resignación –como en *Las cuarenta* (Todo tango, s.f.) en el que “si la murga se ríe, uno se debe reír”– a veces cínicamente –por más que el personaje cante *Yo me quiero divertir* (Todo tango, s.f.), termina denunciando como “el canalla usa careta de inocente”–. La careta puede funcionar como insulto pero también puede asociarse al autoengaño (Pellettieri, 2002, 2008), presentándose como un lugar de ocultamiento frente a los demás e incluso frente a uno mismo, como en *Ríe payaso* (Todo tango, s.f.) que tras “su cara almidonada/hos oculta una verdad”.

HACIA UNA “DESCRIPCIÓN DENSA” DE DOMINGO DE CARNAVAL

Habiendo planteado las consideraciones preliminares, nos proponemos realizar una descripción densa de los distintos modos en los que son representadas las carnetoledanas⁵⁰ en *Domingo de carnaval*, estrenada por la compañía de Pascual Carcavallo el 28 de mayo de 1931 en el Teatro Nacional.⁵¹

Comenzaremos por describir superficialmente la intriga y cómo se estructura el texto dramático para posteriormente analizar cómo es representado “el carnaval propiamente dicho” (Martínez, 2023),⁵² cómo se configuran los mencionados tópicos y si es posible pensar al carnaval como “destinador” (Ubersfeld, 1989, pp. 52-53).⁵³

La intriga se construye a partir del triángulo amoroso principal, formado por Yacaré, amante de Zulema, quien a su vez es pareja de Ramón –los tres conviven en el corralón–. Allí también viven Carmen y Don Francisco, este último planea ir a los

49 En trabajos anteriores (Martínez, 2024, pp. 321-322) hemos realizado un acercamiento preliminar a cómo se configura el tópico en la película *Carnaval de antaño* (Manuel Romero, 1940). En el baile final, se lee en un cartel, “aquí se aprende a olvidar”. El festejo, si bien propone el olvido, se convierte para Pedro (Charlo) en un lugar de añoranza. Le trae el recuerdo de los festejos iniciales donde conoció a Mágara (Sabina Olmos), y esto le genera una desarmonía en el presente. En la actuación de Charlo, vemos esa “nostalgia irracional” (Pellettieri, 2008) en el diálogo que mantiene con una muchacha, donde evoca que la historia de su amor puede ser contada por el carnaval. Describe a Mágara con “alma de Colombina” (Romero, 1940, 1h5m15s) y pierde la vista para evocarla en aquellos carnavales lejanos donde la conoció.

50 Una y otra vez, de esta forma, se referirá al carnaval el personaje Don Francisco –inmigrante italiano que realizará por el barrio el reparto de frutas y verduras–.

51 En esta instancia no hemos encontrado críticas a la obra en cuestión pero si relevamos una mención a Carcavallo y *al tipo de obras* representadas en el Teatro Nacional. En la revista *Comedia para todos* un pequeño recuadro titula “Por fin” (1931) destacando que por primera vez fue estrenado un “autor novel”. Esto no será en referencia a Folco y Mazzaroni sino a una obra estrenada de Barzotti, donde se comenta que hasta ese estreno, Carcavallo –director del teatro– se había cerrado a un selecto grupo de autores –ni noveles, ni consagrados– (Por fin, 1931).

52 De esta forma referiremos a cuando son representadas prácticas –y elementos específicos– del carnaval.

53 Anne Ubersfeld (1989, p. 52) caracteriza las funciones del “destinador” como “motivaciones”, difíciles de captar, que “determinan la acción del sujeto”.

festejos con una clienta, La Morocha –nombre homónimo al tango de Villoldo–. Otro personaje que contribuye en el avance de la acción es Dominga, vecina y mujer consultiva, cuya hija, Isabel, está enamorada de Yacaré y es utilizada por él para despistar.⁵⁴ como destaca Ubersfeld (1989), el sainete se desarrolla en un solo acto y posee una “dramaturgia en cuadros” (p. 163), que indica el avance continuo del tiempo. Sobre los cuadros diremos, de forma superficial, que el primero transcurrirá en el patio del corralón “al caer las últimas luces de la tarde” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 4); una murga entrará ejecutando marchas y hasta veremos la llegada de la comparsa gauchesca que vendrá a buscar a Yacaré. El cuadro segundo figurará “una situación relativamente autónoma” (Ubersfeld, 1989, p. 163) y se centrará en Don Francisco. Se representará un baile en la calle, frente a un café donde se llevará adelante un concurso de máscaras. Durante el cuadro tercero, veremos la vuelta al corralón luego de los festejos y se producirá el desenlace de la obra.

A lo largo de los tres cuadros, diversos elementos representan al “carnaval propiamente dicho”. La didascalía inicial, que retoma el título para ubicarnos en ese tiempo, “cargado de vida colectiva” (Barbero, 1987, p. 99), describe serpentinas colgadas en enredaderas y cocinas. El tiempo carnalesco creará el ambiente propicio para la sucesión de los distintos enredos sentimentales. El cuadro comienza con la sonoridad de la murga, atrayendo a las vecinas hacia el patio común y propiciando el encuentro; el desfile de un centro de gauchos realizando payadas lo culmina.⁵⁵ Folco y Mazzaroni (1932) describen detalladamente la chata que trae al centro, “adornada y simulando un rancho con su techo de paja” (p. 12), y señalan la necesidad de cerrar el portón con cuidado para disimular la falta de caballos.⁵⁶ Durante el cuadro segundo, el baile de carnaval se desarrolla en la calle y será descrito con gran animación y alegría “propia del momento” (Id., p. 14). Máscaras con cornetas y matracas, circulan por la escena. Se indica que una orquesta ejecuta tangos. Destaca la constante mención a concursos y primeros premios, evidenciada por un letrero en la pared, frente a la mesa de los patoteros, que anuncia valiosos premios.

Retomando al triángulo principal, anticiparemos que en el cuadro tercero, Ramón asesinará a Yacaré. Salvando las distancias, al igual que Don Pietro en *Los disfrazados* (Pacheco, 1906), Ramón será movido a la acción por restablecer su honra social (Pelletieri, 2002, 2008).⁵⁷ Eso provocará “la pérdida de la felicidad y el equilibrio” (Pelletieri, 2008, p. 140). Además de la intriga sentimental y los cruces entre Zulema, las vecinas, Yacaré y Ramón, otra tensión atravesará la obra, la existente entre gauchos y *gauchos de carnaval*. Durante el primer cuadro, Yacaré pasará por el patio preparándose para salir con el centro y será caracterizado por Ramón como un falso gaucho –lo verá como el que a su esposa le da “música y poesía”

54 En el primer cuadro se nos revela que Isabel sale a coser con su máquina al patio para estar cerca de Yacaré. Múltiples secuencias mostrarán cómo Yacaré coquetea con Isabel. Zulema observa las distintas secuencias intentando disimular, pero los autores consignan que por sus gestos se ve que “los celos atormentan su corazón” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 4). Las vecinas cuchichean y gesticulan, señalando a la mencionada. Esto se repetirá durante el cuadro y Yacaré le sonreirá a Zulema para tranquilizarla. Incluso él le explicará que es para despistar, ya que ella sabe “quién es Ramón” (Folco & Mazzaroni, 1932, p.10). Zulema preguntará si tiene miedo, a lo que Yacaré responderá que no sabe lo que es eso y que no le importa jugarse la vida. Ella terminará confesando las ganas de disparar del corralón con él.

55 Ezequiel Adamovsky (2023a, p. 65) documenta la oposición de los círculos criollos surgidos entre 1920 y 1940 hacia las comparsas gauchescas, estos círculos, vinculados al Estado, las Fuerzas Armadas, las Iglesias y empresas, promovieron la prohibición de disfraces y comparsas gauchescas, sin mucho éxito. Sobre la historia de comparsas gauchescas y centros criollos, señala que, en 1891 adquieren “un lugar central en la fiesta” e “inundan la calle” (Adamovsky, 2023b, p. 9). En la obra, los centros de gauchos indignarán a Ramón, mientras que a Zoilo –personaje presentado como viejo criollo y voz de la experiencia– lo conmovieron, afirmando que también son gauchos.

56 El centro estará conformado por: Yacaré –cantor–, un matrero, un viejo, un cachorro, un cocoliche –Pascualito, hijo de Don Francisco y Carmen, ocupará ese lugar y parodiará a su padre, provocando su enojo– y Clavelito –encargado de llevar la chata. Éste convive con Yacaré y es caracterizado como un muchacho *decidor*, enamorado de Isabel, que se lamentará por no saber “pulsar la viola”–.

57 A diferencia de Don Pietro, a quien los vecinos perciben como un azonzado, Ramón es presentado como un hombre de temer. Un análisis cuantitativo de los diálogos revelaría que se habla más de él que lo que él habla.

(Folco & Mazzaroni, 1932, p. 6).⁵⁸ Su decir será poético. Analizaremos una secuencia para clarificar esto. Las vecinas comentan sobre el centro que salen cada vez mejor. Halagarán el disfraz y le desearán suerte para ganar el concurso. Él contestará con un texto que remite a Romeo y Julieta: “yo creo que sí, aunque usted sabe, Isabel, lo veleidosa que es esa señora que llaman suerte” (Id., p. 4).⁵⁹ Otro de los dichos de Yacaré es que no persigue el premio, sino que busca una “una satisfacción espiritual, ya que algo de gaucho tengo adentro, y entonces aprovecho el Carnaval, para largar el bagual, así galopa a su antojo” (p. 4). Durante la víspera, salir con el centro pondrá su presencia en un lugar central. Llegando al final del primer cuadro desde la pieza, Yacaré cantará un cielito triste y ambas muchachas serán atraídas a su ventana. Las vecinas cuchichearán nuevamente. Por el patio, circula el rumor de la relación de amantes y se puede observar cómo esto representa que “todos nos conocíamos; sabíamos todo acerca de los demás” (Hoggart, 2013, p. 84).⁶⁰

Por su parte, el triángulo cómico se introduce a mitad del primer cuadro. Confundido por el término “ochocere”, que le dijo La Morocha, Don Francisco acudirá a Dominga. La mujer consultiva le revelará que significa “seductor-mago-irresistible” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 8). Encantado, Francisco le prometerá reservarle mercadería y pedirá un preparado para volver loca a La Morocha. Más tarde, la llegada de Carmen y su hijo Pascualito disfrazado de cocoliche y burlándose del padre, lo pondrá furioso y se irá correteando a su hijo. Carmen, sola con Dominga, le preguntará si cree que su marido le es infiel. Dominga, le contestará que sí y prometerá un preparado para “calmarlo”. En el segundo cuadro, Don Francisco –disfrazado con un sombrero napoleónico y una nariz postiza–,⁶¹ llevará al corso a La Morocha. Durante el cuadro veremos cómo ella “se divierte con ese compañero ocasional” (Folco & Mazzaroni, 1932, p.14) mientras le “lleva el apunte a los patoteros”⁶² realizando guiños, gestos y riendo cuando estos lo molestan con pelotas de aserrín. El cuadro terminará con una “gresca formidable” y veremos la vuelta de Don Francisco en el cuadro tercero.

Abordaremos el tercer cuadro y desenlace de la obra. La escena inicia con Ramón, que parece estar esperando algo. Zoilo se despierta y lo invita a tomar unas cañas. A continuación, seremos testigos de la resolución del conflicto y las desventuras carnavalescas de Don Francisco. Si bien regresa golpeado y, según él mismo, “limpito” –le roban, reloj, billetera y tabaquera–, no cesa de repetir que estos carnavales no se borrarán nunca de su memoria y que vivió una noche de orgía. Con trágica carcajada, narrará que en el corso se metió con La Morocha y con todos. Se encontrará con su hijo y pretenderá que este haga el reparto. Sin embargo su hijo se negará y amenazará en contarle a su madre cómo lo ha encontrado. Don Francisco, entonces, luego de la noche de fiesta, se colocará el delantal e irá a trabajar. La escena quedará desierta. Amanece y “una penumbra azulada envuelve las cosas” (Folco & Mazzaroni, p. 23). Se escuchan espuelas, es Yacaré que regresa de

58 Ramón, quien trabaja en un frigorífico, se define como burro de carga y trabajo. Al llegar a escena, se nos presenta como un hombre de 45 años, vestido con boina, botas y pañuelo blanco anudado al cuello que trae unas achuras. Al entrar a la pieza, discute con Zulema. Doña Dominga los escucha y exclama “¡yo no sé en qué va a terminar esto!” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 6). Cuando salen al patio, Ramón le recrimina a Zulema, que se alimenta de música y poesía, mientras que él, nacido para el trabajo, no sabe cantar ni usa pantalones a rayas. Enfatizando que es “un obrero sucio con mis botas oliendo a sangre, a grasa, como si las tuviera pegadas a mi misma piel curtidas como ella”, le recuerda a Zulema que “así y todo nunca le faltó una achura y un pedazo de pan” (p.6). Zulema, en respuesta, argumenta que no basta la comida para hacer feliz a una mujer. Para finalizar la discusión, Ramón sentenciará que “todas son lo mismo” y los autores, acotarán “en su sentencia parece que aludiera a alguien” (p.6).

59 Brevemente se mostrará cómo esa forma de decir se replica. Clavelito imitará el lenguaje poético de Yacaré frente a la vecinas. Ellas lo confrontarán, señalando que desde que vive con Yacaré se le “pegaron cosas” y él afirmará que en realidad es por Isabel, comparándose con “una modesta enredadera que se enroscó en las ramas de ese rosal, como si quisiera aspirar su aroma” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 7).

60 Si bien Richard Hoggart (2013) escribe sobre la vida obrera y el cambio cultural en la sociedad británica, retomamos este fragmento dado que consideramos que su extrapolación nos permite clarificar algunas de las cuestiones representadas.

61 Carmen irá al corso con Dominga pero no reconocerá a su marido por el disfraz –y por estar cubierto de serpentina–.

62 Sobre la patota, agregaremos una mención de Martínez Estrada ([1940] 2017b) sobre cómo “puede ser considerada una comparsa sin disfraz y a rostro descubierto”(p. 316)

los festejos. Al percatarse del ruido, se las quita y se acerca sigilosamente a la puerta de Zulema. En el momento de ingresar, un grito de “¡maula!” lo detiene. Es Ramón que regresa. Desenfundando su cuchillo, sentencia: “¡así te quería encontrar, verte con mis propios ojos!”. Según los autores, le escupe que ya le había llegado el rumor que entraba cuando él salía. Lo reta a pelear. Yacaré, luego de acusarlo de “guapo con las mujeres”, acepta su destino. Salen por el portón y el hecho patético no se representa en escena. Ramón *dispara* y Yacaré aparece herido.⁶³ Sus amigos del centro de gauchos regresan. De fondo, suena una zamba. Al verlo agonizante, corren a socorrerlo y le preguntan quién lo ha herido. Yacaré, en un gesto noble, responde que nadie, pero sentencia: “que siga la farsa” (Id., p. 23).

Hasta acá intentamos realizar una descripción densa de las distintas significaciones adquiridas por el carnaval en la obra. En cuanto a los tópicos, para el triángulo principal se configura como un *lugar de engaño*. El curso se desarrolla en el mundo. Ramón, celoso de la centralidad de Yacaré, con una respuesta violenta, busca reestablecer su honra. Durante el carnaval, se le cae la máscara y “larga a la calle su verdadera personalidad” (Martínez Estrada, [1940] 2017b, p. 314). Yacaré, por su parte, olvida la prudencia y, por largar el bagual, deja la vida por su amor. Zulema, ahogada por no poder “gritar” lo que siente, se vuelve descuidada debido a la intensa convivencia con las vecinas durante el carnaval. En cambio, para Don Francisco, el carnaval es un lugar de “pura fiesta”, ya que asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 1987, p. 8). De forma superficial pareciera que el ambiente festivo determina las acciones de los personajes y los desenmascara.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, E. (2023a). *El gaucho indómito*. Siglo XXI.
- Adamovsky, E. (2023b). Disfraces de gaucho y comparsas gauchescas, indios y cocoliches en el carnaval de Buenos Aires, c. 1855-1910. *Prohistoria. Historia, políticas de la historia* (39), 1-29. <https://doi.org/10.35305/prohistoria.vi39.1701>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Eco, U. (1998). Los marcos de la ‘libertad’ cómica. En ¡Carnaval! (pp. 9-20). Fondo de Cultura Económica.
- Folco, M. y Mazzaroni, J. F. (1932). Domingo de carnaval. *La escena. Revista teatral*, 15 (714), 1-29. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/755879988/1/#topDocAnchor>
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo XXI.
- Martínez, C. (septiembre de 2023). *Las representaciones del carnaval porteño en el teatro* [Ponencia]. XI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, Asociación Argentina de Teatro Comparado, Buenos Aires, Argentina. <https://sites.google.com/view/ateacomp2023/programa-completo?authuser=0>
- Martínez, C. (2024). Actuación y tango. Los estilos de Charlo –el pituco– y Alberto Castillo –el reo–. En Grupo IEP (Ed.), *Producción de Sentido Actoral: PSA* (pp. 317-329). Malisia.
- Martínez Estrada, E. ([1933] 2017a). *Radiografía de la pampa*. Interzona.
- Martínez Estrada, E. ([1940] 2017b). *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*. Interzona.
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Pessolano, C. (2018). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena* [Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/>
- Por fin. (1 de junio de 1931). *Comoedia para todos*. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/771267711/12/>
- Puccia, E. H. (2000). *Historia del carnaval porteño*. Academia porteña del lunfardo.
- Romero, M. (Director). (1940). *Carnaval de antaño* [Película]. Lumiton. <https://play.cine.ar/>

⁶³ A diferencia de Don Pietro en *Los disfrazados*, que mata delante de todos los vecinos, Ramón esperará a que no haya nadie.

INCAA/produccion/44

Sarlo, B. (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. *Punto de vista. Revista de cultura*, 2 (6), 9-18. <https://ahira.com.ar/ejemplares/6-10/>

Sarlo, B. (2020). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Siglo XXI.

Todo tango. (s.f.). *Las cuarenta*. <https://www.todotango.com/musica/tema/134/Las-cuarenta/>

Todo tango. (s.f.). *Ríe payaso*. <https://www.todotango.com/musica/tema/2158/Rie-payaso/>

Todo tango. (s.f.). *Serpentinas de esperanza*. <https://www.todotango.com/musica/tema/4398/Serpentinas-de-esperanza/>

Todo tango. (s.f.). *Yo me quiero divertir*. <https://www.todotango.com/musica/tema/2158/Rie-payaso/>

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.

Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión.

Williams, R. (2019). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.