

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

**EL IMAGINARIO
DE LAS FORMAS RITUALES**

- Figuras y teatralidad en el Norte Grande -



**INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO
Y LATINOAMERICANO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA)
-UBACyT FO4O (2008-2010) -**

El imaginario de las formas rituales: figuras y teatralidad en el norte grande /
coordinado por Hugo F. Bauzá. - 1ª ed. - Buenos Aires: Facultad de Filoso-
fía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2011.
117 p.; 23 x 14 cm.

ISBN 978-987-1785-33-9

1. Literatura Investigación. I. Bauzá, Hugo F., coord.
CDD 807

Diseño de tapa: Nadia Pablovsky

Fotografía de Oscar Balducci de dibujos para la escenografía del
ballet *Caaporá* de Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño.

Todos los derechos reservados
Hecho el depósito que establece la Ley 11.723
IMPRESO EN ARGENTINA

© Hugo F. Bauzá y Facultad de Filosofía - UBA

ISBN: 978-987-1785-33-9



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Héctor Hugo Trincheró

Vicedecana

Leonor Acuña

Secretaria Académica

Graciela Morgade

Secretaria de Supervisión Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Alejandro Valitutti

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación

Claudio Guevara

Secretario de Posgrado

Pablo Ciccolella

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Prosecretario de Publicaciones

Matías Cordo

Coordinadora Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Sergio Gustavo Castelo

ÍNDICE

H. F. B., <i>Palabras liminares</i>	7
Hugo Francisco Bauzá, <i>El imaginario y las formas rituales. – Marco conceptual</i>	9
Graciela C. Sarti, <i>Aportes para el estudio de las ermitas de Tilcara. Del rito a la imagen</i>	23
Mónica Gruber, <i>Teatralidad y rumor en los juicios por hechicería en el Tucumán colonial</i>	39
Patricia H. Calabrese, <i>El carnaval del diablo de Juan Oscar Ponferrada</i>	59
María Elena Babino, <i>Caaporá: un mito guaraní en la perspectiva güiraldiana</i>	89
Javier Soria Saucedo, <i>La comedia andina representada en la figura del Kusillo. Comparación con la comedia de Aristófanes</i>	107

PALABRAS LIMINARES

Los trabajos que integran este volumen forman parte del proyecto UBACyT F 040 (2008-2010, Res. 674) sobre *El imaginario de las formas rituales en el teatro argentino*, radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía Letras de la Universidad de Buenos Aires, en esta circunstancia los trabajos que recoge se vinculan preferentemente con las culturas del noroeste del país.

Además de los estudios que conforman este trabajo, otros alcances del proyecto en cuestión fueron volcados en seminarios, conferencias y en diversas jornadas, la última celebrada en el Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires el 11 de agosto del corriente año.

El volumen se abre con un trabajo de corte introductorio de nuestra autoría que analiza el problema de las formas rituales desde la lectura del *imaginaire*. Le sigue un estudio de Graciela C. Sarti, en el que la investigadora recoge y analiza numerosos testimonios iconográficos de las ermitas de Tilcara. Destaco que, con respetuosa modestia, la autora titula su investigación “Aportes para una investigación sobre las ermitas de Tilcara” –subtitulado “Del rito a la imagen”– ya que entiende que los datos colectados, que analiza preferentemente desde el marco de la iconología, pueden servir también para ser encarados desde otras perspectivas: antropológica, de historia de las religiones, psicológica, folklórica...

Mónica Gruber, por su parte, nos introduce en el problema de “Teatralidad y rumor en los juicios por hechicería”; centra su estudio en las persecuciones y procesos judiciales incoados en Tucumán desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XIX. Lo encara preferentemente bajo la lente de Michel Foucault donde se plantea el problema nacido del relativismo de los juicios.

Patricia H. Calabrese, luego de analizar las notas distintivas de la dramaturgia de Juan Carlos Ponferrada, emprende el estudio de

El carnaval del diablo, del citado dramaturgo, centrando su investigación en dos figuras míticas clave: la de Pucclay (=Pujllay) y la de del Chiqui. En su *recherche* pone de relieve el sincretismo operado en el noroeste argentino entre ritos y cultos de los pueblos originarios con formas religiosas traídas por los conquistadores desde el viejo continente. Calabrese destaca el proceso de hibridación nacido de esa mixtura de ritos y costumbres.

El volumen incorpora también una síntesis del trabajo de mayor alcance de María Elena Babino referido al ballet *Caaporá* de Ricardo Güiraldes¹. El escritor proyectó, junto con su amigo Alfredo González Garaño, la realización de un ballet con un tema tradicional de la cultura del nordeste argentino –guaranítica en este caso– expresado en los moldes de la modernidad. Para esta aventura estética escribió el libreto del que se conserva el texto original de mano del autor en el Parque Criollo y Museo Gauchesco “Ricardo Güiraldes” de San Antonio de Areco y, junto a González Garaño, realizó las pinturas para los decorados, los que se encuentran en el mencionado repositorio museístico. Diversas circunstancias frustraron, en vida del autor, su posible representación.

Integra también este volumen la investigación de Javier Soria Saucedo quien, como alumno de la Maestría en Teatro y Cine Latinoamericano de esta Facultad, asistió y participó activamente tanto de las actividades de este proyecto, cuanto de la asignatura de esa Maestría dictada por quien suscribe. Su inclusión obedece a que el trabajo de este joven estudioso, que versa precisamente sobre problemas del imaginario en las culturas andinas, fue desarrollado bajo nuestra dirección en el marco del Instituto donde está radicado este proyecto.

Dejamos constancia de que el citado Instituto fue, como en otras ocasiones, un marco apropiado para la realización de esta labor.

No deseamos concluir estas “Palabras liminares” sin antes testimoniar nuestro cálido homenaje al Director del referido Instituto, doctor Osvaldo Pelletieri, fallecido recientemente luego de una dilatada y penosa enfermedad.

H. F. B.

Agosto de 2011

¹ R. Güiraldes y A. González Garaño, *Caaporá. Un ballet indígena en la modernidad*, estudio crítico a cargo de María E. Babino, Buenos Aires, Ediciones van Riel, 2010.

EL IMAGINARIO Y LAS FORMAS RITUALES

-Marco conceptual-

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

1. *A modo de introducción: el mito y el rito en época de la Gran Guerra*

El siglo XX ha sido muy fructífero en lo que concierne a lecturas e interpretaciones sobre mitos y ritos; esas lecturas se enriquecieron merced a diversas exégesis –simbólica, estructural, funcionalista...– para derivar en una nueva consideración de esta forma de expresión desde el punto de vista de la teoría del *imaginaire*.

Existe una serie de publicaciones relevantes referidas a las ciencias sociales que preludian la Gran Guerra, así como otras nacidas de la conmoción generada por esa contienda. En ese sentido tengo especialmente en cuenta el parecer de J. de Vries¹ para quien la Primera Guerra Mundial provocó un desmoronamiento del europeo que, amparado en la ideas positivas de A. Comte, se sentía poseedor de un racionalismo que no admitía retrocesos. Mediante éste, frente a los “salvajes” primitivos tal como los llamaba Lévy-Bruhl, despreciaba la supuesta “irracionalidad” de esos pueblos y justificaba, en consecuencia, su proceder colonialista. Los efectos deletéreos de la referida contienda produjeron en la mentalidad de los europeos un giro copernicano que, literalmente, los descentró en tanto les puso en evidencia conductas y procederes irracionales que consideraban superados en el pasado. Parecía inconcebible que la cultura que había dado valores sublimes merced a las artes de Goethe, Bach o Beethoven pudiera haber provocado una contienda de proyección inimaginable.

El cuadro devastador de la guerra, crudamente, les hizo abrir los ojos y atender a otras formas de pensamiento y, con ello, aceptar diferentes maneras de mirar y categorizar la realidad. Fue así como

¹ *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Friburgo-Múnich, 1961.

comenzó una revaloración de los llamados pueblos primitivos y, con esa revaloración, una relectura de mitos y rituales hasta entonces tenidos como manifestaciones de un estado infantil del género humano.

Esa revaloración vino precedida de una serie de obras clave del período prebélico. Así pues, destaco que en el año 1912 aparecieron tres trabajos significativos que abrieron importantes vías de conocimiento: *Formes élémentaires de la vie religieuse* de E. Durkheim, el primer volumen de *Der Ursprung der Gottesidee* de W. Schmidt y *Wandlungen und Symbol der Libido* de C. G. Jung. Un año más tarde *Totem und Tabu* de S. Freud permitía ampliar el horizonte del pensamiento.

De manera casi simultánea sir James Frazer dio a conocer su monumental estudio *The golden Bough* (entre 1911-1915 aparecen los doce tomos de esa vasto *corpus*) con el que sentó las bases para cimentar la ciencia antropológica entonces en ciernes.

En esa misma década sucedió el aporte de la “Escuela de Cambridge”, con la helenista Jane Harrison² a la cabeza, y de la que formaron parte F. Cornford³, G. Murray⁴ y, entre otros ilustres, Cook, el autor del famoso trabajo sobre *Zeus*.

Los helenistas de Cambridge, amparados en estudios antropológicos, psicológicos y en los aportes de la sociología entonces naciente, privilegiando el ritual por sobre el mito, propusieron una nueva lectura de lo griego. Así pues, señalaron que la *sophrosýne* o serena templanza que J. J. Winckelmann advierte en el clasicismo helénico, debía ser vista como la culminación de un largo proceso decantado a partir de “formas religiosas mucho más bárbaras, oscuras y primitivas”⁵.

Estos *scholars* sostuvieron que esas formas “bárbaras” perduraron entre los griegos incluso en la época dorada de Pericles a través del culto a los dioses ctónicos o místicos de entre los que destacaron las figuras de Dioniso y las de las dos diosas –i.e., Deméter y su hija Perséfone–. Para dar fundamento a tales planteos recurrieron, no sin escándalo de los filólogos clásicos, a la mitología comparada, demostrando que el citado proceso de apropiación de la verdad –que, naturalmente, va de lo oscuro a lo luminoso– que advertían en el pensamiento y en el sentir helénicos es de carácter universal ya que se

² *Themis*, 1912.

³ *From Religion to Philosophy*, 1912.

⁴ *Four stages of Greek religion*, 1912.

⁵ C. García Gual, “La interpretación de los mitos antiguos en el siglo XX”, en *El mito ante la Antropología y la Historia*, (J. Alcina Franch, comp.), Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 28.

lo encuentra en culturas que no han tenido contacto alguno con la griega.

Años más tarde el helenista irlandés Eric Dodds corroboró la hipótesis de los miembros de la Escuela de Cambridge en una obra que ya forma parte de los clásicos: *The Greeks and the Irrational*⁶.

Surgió, en consecuencia, un *revival* de las formas míticas y una revalorización del ritual, éste último en especial merced a los “ritualistas” de Cambridge que, como he destacado, privilegiaron el rito por sobre el mito. A los trabajos citados, hay que sumar las influencias de van der Leeuw en lo que concierne a la fenomenología de la religión y la obra de E. Cassirer. Este último, por medio de una exégesis hermenéutico filosófica, apartó el mito de diversidad de lecturas –alegóricas, evemeristas, históricas...–, para situarlo en el terreno de lo *tautegórico*. En ese sentido enfatizó que los pueblos adscriptos a mentalidades míticas poseen “una visión de la naturaleza (que) no es puramente práctica ni meramente teórica, es *simpatética*”, a la vez que puso de relieve que el mito brota de la emoción y que ésta vivifica todos sus actos.

Destacó también que los pueblos inclinados a concepciones míticas tienen “la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental e indeleble *de la vida* que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares”⁷. Esa lectura sugiere una intuición de lo sagrado, la que mediante diversas imágenes pervive en sus fiestas y ritos.

En ese orden el mitólogo húngaro Karl Kerényi –que había trabajado con C. Jung y que tenía pleno conocimiento y aceptación de la noción de inconsciente colectivo, e influido también por las ideas del antropólogo Leo Frobenius– hizo hincapié en que, al igual que la música, *los mitos y los ritos tienen su propio lenguaje* y que estas formas expresivas *no son otra cosa que la manifestación del espíritu colectivo del pueblo*. Los ritos y los mitos, en tanto formas de manifestación, son los que articulan la cosmovisión de los diversos pueblos; los mitos, que periódicamente son reactualizados mediante ritos, son los que, en primera y última instancia, dan origen y fundamento a sus imaginarios. Más aún, *imprimen carácter* a quienes de ellos participan.

⁶ University of California Press, 1951; en español contamos hoy con la cuidada traducción de M. Araujo (Madrid, Alianza, 1980). Para lo que nos incumbe, ver especialm. el cap. II cuando describe la “atmósfera fantasmal y opresiva” de la antigua mitología griega, pp. 50-51.

⁷ E. Cassirer, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1963, 127-128.

2. La teoría del *imaginaire*⁸

Los estudios sobre *l'imaginaire* —a los que es preciso no confundir con la función imaginativa ya que ésta es sólo uno de sus aspectos⁹— han provocado una renovación epistemológica cuyos alcances todavía son invalorables.

J. Thomas, uno de los pioneros en esta clase de estudios, señala que “l’imagination avait été reléguée au rang de ‘folle de logis’ par le positivisme triomphant. Mais cela ne satisfaisait personne. Car sans elle, la pensée reste inerte, inorganisée”¹⁰, así pues, entiende que *l'imaginaire* se proyecta como un *dinamismo organizador de las diferentes instancias de nuestra psiquis*.

Este dinamismo hace posible una libre articulación entre las esferas lógica y afectiva, el que permite una visión plural y abierta ante los seres y el mundo. Para ejemplificarlo tomo el caso de la antigua cultura helénica en la que el pensamiento mítico coexistía junto con el pensamiento lógico; en esa apreciación *mýthos* y *lógos* no eran vistos como términos excluyentes, sino complementarios. Esta circunstancia es la que permitió al antropólogo belga Claude Lévi-Strauss hablar de “Grecs à deux têtes”, una afectiva y otra racional, que en esa cultura cohabitaban sin conflicto. El término “mitología” con que aludimos a la ciencia o disciplina que se ocupa de esos relatos legendarios sugiere ya en su etimología ese enlace “aparentemente” inconciliable entre la esfera imaginativa y la racional, religadas éstas a través del símbolo¹¹.

Las llamadas “monoculturas” y la hiperespecialización desmedida en el campo de las ciencias particulares —por no mencionar el

⁸ Reelaboro, en este apartado, algunos conceptos vertidos en el trabajo de mi autoría titulado “Interdisciplinarietà”, en *El mito desde la teoría del imaginaire*, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2011, p. 23.

⁹ E. Morin y otros estudiosos utilizan, en cambio, el adjetivo *imaginal* y también la forma sustantivada *lo imaginal*, semejante pero no igual a como en español se habla de *lo imaginario*.

¹⁰ *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les latins*, Cahiers de l'Université de Perpignan, 5 (1988) 11.

¹¹ En la antigüedad griega la voz *synbolon* aludía a un signo de reconocimiento. Primitivamente fue un objeto partido en dos (una teja, un plato o algo análogo) que el huésped y el anfitrión conservaban separadamente y transmitían a sus hijos a fin de que los portadores de esas dos mitades alguna vez pudieran reconocerse como próximos y promovieran los mismos lazos afectuosos de hospitalidad de sus ancestros (cf. Eurípides, *Medea*, 613).

hipertecnicismo de efectos cegadores¹²–, hacen que los seres humanos perdamos el sentido de la totalidad. Frente a ese peligro la metodología de análisis propuesta por *l'imaginaire* abre las vías hacia un saber plural capaz de crear puentes que permitan la libre circulación de las ideas; esta teoría, ciertamente, se erige por encima de la distinción diltheana entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu en tanto que aboga por el concepto de ciencia en sentido unitivo.

Ha sido mérito de G. Durand –y con él, de la escuela antropológica de Grenoble (J.-J. Wunenburger, J. Thomas, Ph. Walter *et alii*)– poner énfasis en que la función del *imaginaire* no se halla ni en la esfera afectiva, ni en la intelectual, *sino en un espacio intermedio dotado de un poder de mediación*. A esta función *imaginal* la mitología clásica la situó de manera simbólica bajo la esfera de Hermes, el dios de los pasajes, en tanto que *psychopompós* ‘el que conduce las almas’ de la morada de los vivos a la de los muertos, según hemos destacado en otro escrito¹³. Hermes es la divinidad que entre sus atributos tiene el de poder habitar dos mundos radicalmente diferentes y, por tanto, servir de puente como dios mediador. Su nombre, aunque el desprevenido lector quizá no tenga en cuenta, alienta en la voz con que se designa una importante línea exegética de la filosofía contemporánea: la hermenéutica.

Los estudios del *imaginaire* –orientados bajo la estela del citado Hermes– pretenden abrir vasos comunicantes entre las diversas ciencias, disciplinas, religiones y cualquier otra manifestación de lo humano con el propósito de flexibilizar estructuras rígidas, limar asperezas, lograr conciliaciones y acuerdos. El ejercicio pleno de esta forma de entender el mundo se orienta a fomentar la comprensión y, por ende, la tolerancia.

Esta teoría presenta sus reparos frente al carácter supuestamente apodíctico de las ciencias –ya advertido por Karl Popper–, así como de la aislabilidad de cada una de ellas –el solipsismo no conduce a otra cosa que a cierto grado de esterilidad–; sobre ese aspecto Roger

¹² En este punto de la cuestión rindo homenaje a la clarividencia de Aldous L. Huxley y a la de Charles Chaplin. El primero en su inquietante relato *Brave New World* (1932) y el segundo en el film *Modern Times* (1935) advierten sobre los efectos enajenantes –e incluso letales– respecto de lo humano provocados por el hipertecnicismo y la maquinización.

¹³ Cf. *El imaginario en el mito clásico*, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2002, p. 13.

Caillois –siguiendo los pasos de Gaston Bachelard– puso en tela de juicio muchos de los conceptos de las ciencias exactas tenidos como veraces y de carácter universal, pero que luego fueron desestimados por inválidos¹⁴.

Como puede advertirse, los estudios encarados desde la perspectiva del *imaginaire* son tantos como ciencias y disciplinas haya; con todo, a la hora de investigar, es preciso ceñirse a un ámbito acotado para no caer en la vorágine de una pluralidad enajenante de temas y motivos.

La teoría del *imaginaire* retoma y amplía la “historia de las mentalidades”, entendiendo por tal el estudio de las estructuras sociales sobre las que se asienta la historia. Su ámbito de incumbencia se extiende también a la sociología, la historia del arte, la historia de las religiones y la psicología social, entre otras ciencias. Esta corriente de la historiografía del siglo XX es heredera de la escuela de los *Annales*. Tal forma del saber atiende en especial a expresiones de la vida cotidiana –hasta entonces no tenidas muy en cuenta por la historia tradicional– como referente clave para la comprensión de la macro-historia¹⁵.

Jacques Le Goff, Michel Vovelle, Phillippe Ariès y Georges Duby¹⁶, entre otros, son quienes se han ocupado con detenimiento del “concepto de mentalidad” en esta lectura de la “micro-historia”. Ésta orienta su mirada a la historia de la vida privada con el fin de reconstruir los imaginarios sociales que son los que, en definitiva, condicionan las acciones de los seres humanos y, en consecuencia, los que dinamizan la macrohistoria. A partir de estas exégesis, sin descuidar la seriedad de los estudios académicos, se da particular relevancia a la consideración del juego pues es mediante lo lúdico donde el hombre parece manifestarse de manera auténtica ya que allí actúa con espontaneidad. En el juego los seres humanos no se sienten atados a convenciones sociales, sino que, por el contrario, las transgreden a voluntad dando forma, en ocasiones, al conocido tópico del “mundo al revés”.

¹⁴ “Sciences infaillibles: sciences suspectes” en *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 95-145.

¹⁵ En el estudio de la Historia cultural, ténganse principalmente en cuenta los aportes de la Escuela Práctica de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París.

¹⁶ De estos dos últimos, cf. el valioso *corpus* de *La historia de la vida privada* (cito por la versión española en 5 vols. publicada en Madrid por la Edit. Taurus, 1987).

3. *Función, sentido y valor del juego*

Es mérito del filósofo e historiador Johan Huizinga, quien había alcanzado notoriedad con su trabajo sobre *El otoño de la Edad Media*¹⁷, el haber focalizado su atención sobre un tema clave de la cultura: el juego. Producto de esas reflexiones fueron las conferencias que dictó en Gran Bretaña sobre esa temática, las que luego le sirvieron de base para la publicación, en 1938, de una obra capital: *Homo ludens*.

En una suerte de antropología cultural, Huizinga explica que las expresiones ya consagradas de *homo sapiens* y luego de *homo faber* no alcanzan para definir al hombre. La primera porque la irracionalidad con que en ocasiones se comportan los seres humanos no permite aplicarles el adjetivo *sapiens*; la segunda, porque de la cualidad *faber* participan también ciertos animales. Propone, en cambio, la noción de *ludens*, ‘el que juega’, relacionándola en un aspecto con una difundida definición que la tradición atribuye al crítico británico William Hazlitt, según la cual “el hombre es el único animal que ríe”¹⁸.

En la “Introducción” a la primera edición de esta obra el historiador holandés apuntó: “la cultura humana brota del juego –como juego– y en él se desarrolla (...) no se trata, para mí, del lugar que al juego corresponda entre las demás manifestaciones de la cultura, sino en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego”¹⁹. Esto es considerar el juego como génesis y desenvolvimiento de la cultura.

Huizinga entiende esta actividad no como un movimiento irracional sino, por el contrario, pleno de sentido. El ser humano juega a la vez que es consciente de que juega. El juego, por tanto, es una acción inherente al hombre y su autonomía excluye toda sujeción a lo que no sea el juego mismo.

El término juego encierra un concepto variopinto, polisémico y de difícil definición aun cuando los estudiosos concuerdan en que es una actividad libre de la que nadie está obligado a participar. Se la

¹⁷ Obra elaborada durante la Gran Guerra y publicada apenas ésta terminara, en 1919.

¹⁸ La frase de W. Hazlitt es más amplia ya que dice que “el hombre es el único animal que ríe y llora”; más aún, que es el único que advierte la diferencia entre el ser, el parecer y el deber ser.

¹⁹ Cito por la versión española de Eugenio Imaz, México, FCE, 1998, p. 8.

ejecuta sin un interés determinado, salvo el interés por sí mismo —el juego por el simple hecho de jugar—, de donde brota su carácter aparentemente intrascendente; sin embargo, es a través del juego como, desde la infancia hasta la adultez, se establecen, articulan y desarrollan redes sociales, ya que mediante el juego se miden fuerzas con el adversario. Si bien Huizinga en la obra citada insiste en que se trata de una actividad libre, destaca que los juegos suelen estar sometidos a reglas.

Debido a esas reglas es que el sociólogo Roger Caillois, en *Les Jeux et les Hommes*²⁰ (1958), establece una clasificación cuatripartita de cara a una posible clasificación de esas formas lúdicas: *agón*, *alea*, *mimicry* e *illex*. En el *agón* los competidores miden sus fuerzas, en *alea* interviene el azar, en los terceros está el simulacro de una nueva actividad y en los últimos la finalidad radica en alcanzar el vértigo; esta pulsión provoca un anonadamiento merced al cual se anula de manera temporal la realidad circundante y quien lo experimenta adviene a una nueva realidad.

El otro aspecto que deseamos destacar de R. Caillois es el que concierne a sus ideas sobre lo sagrado, ya que lo sagrado —entendido bajo diferentes rótulos— es honrado en festividades religiosas de diverso cuño. Estas ideas están contenidas en una publicación del año 1939 —*L'Homme et le Sacré*— en la que ofrece una exégesis orientada a dos lecturas: por un lado, lo sagrado como sujeción a normas establecidas; por el otro, lo sagrado como un acto de transgresión. En esta segunda interpretación hay que incluir las bacanales, el carnaval e, incluso, la guerra, la que implica dar rienda suelta a lo que el hombre tiene de irracional. Con todo, el sociólogo no olvida que lo sagrado, en la línea de Rudolf Otto, provoca un estremecimiento metafísico ya que encierra un *mysterium tremendum*²¹ que permite al hombre tomar conciencia de la existencia de fuerzas o potencias —*numinosas*, las llama Otto— que no puede dejar de lado en una consideración plena de lo humano. En ese sentido advierte que los ritos y fiestas religiosas constituyen acciones necesarias que hacen patente tanto la conciencia de que lo *numinoso* existe, cuanto el esfuerzo del hombre por acercarse a esas potencias de manera periódica y en forma siempre reverente.

²⁰ Puede ampliarse esa perspectiva en “Règle du jeu” de Dominique Autié, en *Approches de Roger Caillois*, Toulouse, Éd. Privat, 1983, pp. 11-17.

²¹ *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, París, Payot, 2^a. ed., p. 27.

La fiesta, mientras dura su ejecución, frena el tiempo cronológico e instauro otro, el *tempus festivum*; de igual modo, la fiesta religiosa detiene el tiempo profano e instauro uno sagrado en el que se suspenden muchas normas civiles, las ejecuciones, por ejemplo, tal como sucedió con el caso de Sócrates, demorada por la celebración de la fiesta en homenaje a Teseo, según refiere Platón en el *Fedón*. El mitólogo rumano Mircea Eliade ha escritos páginas memorables sobre el sentido y significación de las fiestas religiosas; de la misma manera, Uwe Schultz, en una obra singular²², coordinó diversos trabajos a fin de bosquejar una historia cultural de la humanidad desde el ángulo de la fiesta. El poeta Hölderlin, en uno de sus últimos himnos –“Der Rhein” ‘El Rin’–, nos dice que cuando hombres y dioses festejan sus esponsales, *ausgeglichen / ist eine Weile das Schicksal* ‘el curso del Destino se aquieta’.

La fiesta sirve también para desenmascarar falsías, descomprimir situaciones tensas, mostrar “el mundo al revés” donde el esclavo, mientras dura la fiesta, es rey, y el rey, esclavo; en ese orden, también en las fiestas cupo al loco, como al marginado, un papel significativo.

4. *La nave de los locos*

En la descripción de este marco conceptual en que se apoya la idea de juego, no puedo omitir la consideración de un tema clave: el de la *Stultifera navis* ‘Nave de los locos’. Se trata de una barca de carácter mítico-alegórico que simboliza la expulsión de los locos de la ciudad y su confinamiento en naves que, yendo a la deriva, en verdad los conducen a la muerte. Estas embarcaciones reservadas a los locos, contracara o contrapaso burlesco de las naves de la iglesia, surgieron como metáfora para denunciar un malsano estado de cosas a fines del Medioevo y lograron difusión y celebridad especialmente merced al poema de Sebastián Brandt publicado en Basilea a fines del siglo XV. En esta composición se narra el viaje que emprende poco más de un centenar de personajes –de los que cada uno encarna un determinado vicio humano– al país de la locura (*Locogonia*). Esta obra, en la que es la misma locura la narradora, alcanzó amplia propagación ya por su inmediata traducción al latín, ya por la versión

²² *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, versión española de J. L. Gil-Aristu, Madrid, Alianza, 1993.

plástica que de ella nos proporciona el pintor flamenco Hyeronimus Bosch (“el Bosco”) en una obra de inspiración popular, satírica y, en cierto aspecto, moralizante según el gusto del Medioevo, titulada *La nave de los locos* (1503-1504).

Brandt retoma temas y motivos tradicionales –la figura del loco, la nave o carro donde transportarlos, el confinamiento y exclusión de los enajenados–, con los que delinea una sátira social en la que, en una suerte de mundo al revés, el autor, valiéndose de la burla y el sarcasmo, fustiga las costumbres disolutas de su tiempo. Una frase tradicionalmente atribuida a E. A. Poe nos dice que “la ciencia todavía no nos ha dicho nada acerca de si la locura es o no más sublime que la inteligencia”. El *Fedro* platónico nos habla de cuatro tipos de locura provocadas por los dioses; éstas, en lugar de *infralocuras*, deben ser vistas como *supralocuras* ya que hacen posible una visión desde lo alto.

Destaco que la figura del loco es muy importante en el período que va de fines del Medioevo a principios del Renacimiento; esta figura más tarde cumple un papel significativo en la obra de Cervantes –véase en particular *El licenciado vidriera*–. El loco, aun cuando es un personaje marginal que provoca risa debido a la ridiculez de sus opiniones, hace ostensibles la sinrazón del mundo y el egoísmo y mezquindad de los seres humanos. Se trata, en suma, de una figura pacíficamente contestataria ya que, en general, muestra el revés de la trama. Michel Foucault²³ y Mijail Bajtín²⁴ han prestado particular atención a esta figura alegórica y se han valido de ella para explicar determinadas conductas, nocivas la mayor parte de las veces, que la sociedad pone en práctica con relación a seres que considera indeseables y, por tanto, margina.

En cuanto a la mencionada obra del Bosco, en la que aflora un surrealismo *avant-la-lettre*, el artista, valiéndose de la alegoría, ironiza sobre las costumbres abyectas de las diversas clases sociales de su época, en particular, de las que detentan el poder. No sin crueldad el pintor sugiere que quien reina no es la cabeza sino el estómago por lo que el mundo, al estar acéfalo de una inteligencia, necesariamente cae preso de la locura y por ello se entrega sin freno a todo tipo de vicios.

²³ *Historia de la locura en la época clásica*, trad. de J. J. Utrilla, 2 vols., México, FCE, 1967.

²⁴ *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de F. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza, 1987.

5. Occidente y el origen de la fiesta

Cuando pensamos en los orígenes de la fiesta en Occidente, según las fuentes con que contamos, debemos remitirnos a la Grecia primitiva y, dentro de ésta, especialmente al ritual dionisiaco. Dioniso es una figura mítica singular ya que se la presenta como hijo de Zeus y de una mortal. Su vida no es otra cosa que el denodado esfuerzo por superar la parte humana para alcanzar el carácter de deidad plena, lo que logra merced a la ayuda de su abuela Rea y de la diosa frigia Cibele. Entre sus atributos más divulgados, figura como dios del vino pero, en verdad, su ámbito de injerencia es mucho mayor, ya que es el dios que simboliza las fuerzas productivas de la naturaleza —particularmente de la savia que vivifica las plantas— y, en sentido lato, de la energía vital.

Para un pueblo de pastores y agricultores como lo fue el griego de la antigüedad la fiesta de la vendimia debía ser una celebración de valía —como en nuestro país sucede, por ejemplo, en Mendoza, tierra por excelencia de vitivinicultores—. En lo que concierne al vino, este néctar tiene la facultad de producir un dulce adormecimiento mientras dura su acción; el vino libera ya que posibilita que afloren conflictos y situaciones que nuestro consciente tiene aherrojados. Es por esa circunstancia que a Dioniso se lo llama *lyaios* ‘liberador’, en tanto que el vino nos libera de las preocupaciones y, de entre éstas, de la de la muerte; es también por ello que Homero lo menciona como *khárma brotoisi* ‘alegría para los mortales’ y, en ocasiones, *sotér* ‘salvador’ (adjetivo, este último, por lo general aplicado a la divinidad, también a Jesús entre los cristianos). Eso se explica en la medida en que el dionisismo consiste en hacernos patente una *dýnamis* o energía vital que enlaza todas las especies: las plantas, los animales, los seres humanos y que, al ser inextinguible, no entiende la muerte como la finitud absoluta, sino como un tránsito a otro estado de la existencia: muerte para más vida, podríamos declarar. Para el dionisismo el hombre (la etimología de esta palabra procede de *humus* ‘tierra’), tras la muerte, retorna a la tierra de la que salen nuevas formas de vida vegetal, animal, humana.

Por esa circunstancia, en época de la vendimia se honraba a esta deidad celebrándole fiestas con banquetes campestres, danzas y juegos escénicos —de ahí el origen del teatro— que, en un primer momento, tuvieron carácter popular; más tarde estas festividades

dramáticas fueron institucionalizadas por el estado ateniense durante la época de Pisístrato llamándolas *Dionýsia* o fiestas dionisiacas.

En sus comienzos los aldeanos iban en carros festejando el logro de la vendimia –una metáfora por la apoteosis del dios–, más tarde peregrinaban por campos y ciudades portando una estatua de esta deidad que, en sus orígenes, se presume de madera. Después los campesinos, en forma de coro, rodearon la estatua a la que hablaban y como ésta naturalmente no respondía, uno de los coreutas asumió el papel del dios. De ese diálogo embrionario entre la deidad y el coro nació una variedad escénica que luego tomó el nombre de tragedia, en recuerdo de la voz *trágos* ‘macho cabrío’ que era el animal que, en esas celebraciones, se sacrificaba en homenaje al dios (una lectura evemerista interpreta este sacrificio como el castigo al macho cabrío por destruir los sembrados).

Estas fiestas en las que se entonaban ditirambos ‘cantos corales en homenaje a Dioniso’, permitían todo tipo de libertad mientras duraba su celebración. Una pieza celeberrima de Eurípides –*Bacantes*– muestra los efectos deletéreos que provoca la deidad a quienes no la reconocen como tal. Respecto de esta tragedia, sobre la que se han propuesto las interpretaciones más diversas, atendemos al parecer de W. Jaeger según el cual en ella Eurípides quiso expresar “el triunfo de lo maravilloso y de la conversión interior contra el intelecto, la alianza del individualismo y la religión contra el estado, que para la Grecia clásica había coincidido con la religión, la experiencia inmediata y libertadora de la divinidad en el alma individual, liberada de los límites de toda ética de la ley”²⁵.

En esta tragedia el dramaturgo describe cómo, bajo los efectos del dionisismo, las bacantes beben vino puro –lo que no se acostumbraba en Grecia ya que se lo bebía rebajado con agua–, realizan orgías nocturnas en los bosques y otros actos, incluso atroces, con extrema libertad. Con todo, según argumenta el adivino Tiresias en la pieza aludida, la orgía no implica la corrupción de las seguidoras del dios –ménades o bacantes–, sino solamente el logro de la libertad, por lo que quien es puro, mantendrá su pureza, y quien no, mostrará el lado sombrío de su ser (vv. 315-320). Es decir que en la fiesta se alcanza una suerte de liberación provocada por el efecto enajenante de la bebida, en lectura mitológica, por causa de Dioniso, “el dios que

²⁵ *Paideia: los ideales de la cultura griega*, versión española de J. Xirau, México, FCE, 1962, p. 322.

baila”²⁶, “el dios liberador” (en estas fiestas el coro, al estar preso de *enthousiasmós* ‘transporte divino’, actúa unificado dionisiácamente sin ser en verdad dueño de sus actos).

De esta celebración ritual, como explica Aristóteles en su *Poética*, surgieron la tragedia, la comedia y el drama de sátiros; esta última especie dramática mimada por seres *daimónicos*, los sátiros, que fueron los primeros en reconocer el carácter divino de Dioniso. Los dramas de sátiro, que se representaban luego de tres tragedias, tenían por finalidad un efecto psicológico –levantar el ánimo del espectador luego de haber contemplado tres tragedias– y, fundamentalmente, celebrar a estas figuras míticas ya que fueron las primeras en reconocer la divinidad que auroleaba a ese extraño ser –un *xenós* ‘extranjero y extraño al mismo tiempo’–, venido de sitios remotos y que clamaba por el reconocimiento, en su propia tierra, de su carácter divino.

En Roma, donde tuvieron el nombre de báquicas, estas fiestas son la resultante de una “effervescence religieuse qui subsista après la deuxième guerre punique”²⁷ que conocemos bien gracias al relato que nos transmite Tito Livio (XXIX 8-19) y, especialmente, por el hallazgo de un senado-consulta –i.e. ley– del año 186 a.C. conocido como *De Bacchanalibus*, grabado en una tabla de bronce encontrada en Calabria en 1640. En ella se prescriben normas acerca de cómo debían ser las fiestas báquicas, así como el limitado número de personas autorizadas a intervenir en ellas. Esta restricción obedeció a que en Roma estas celebraciones se habían desvirtuado al mezclarse con asuntos políticos, empero, pese a esas limitaciones, perduraron hasta bien entrada la época imperial.

La tragedia y la comedia, como especies dramáticas, pasaron a todo el orbe occidental y fueron asumidas y resemantizadas por diferentes culturas, incluso por los pueblos del noroeste argentino. Las fiestas dionisiacas en las que, como he puntualizado, ocurre todo tipo de liberación –aun sexual– sufrieron luego un sincretismo con festividades de origen cristiano, como podía serlo la finalización del período de cuaresma y el advenimiento de una fiesta de origen también religioso –el carnaval–. Esta festividad, con el tiempo, mudó de carácter, pues pasó de sagrado a profano.

²⁶ Máximo Cacciari, *Le dieu qui danse*, París, Éd. Grasset-Mollat, 2000 (hay versión española de V. Gallo, Buenos Aires, Paidós, 2000), *ad hoc* cf. A. K. Coomaraswamy, *La danza de Siva, ensayos sobre arte y cultura india*, Madrid, Siruela, 2006.

²⁷ M. Le Glay, *La religion romaine*, París, A. Colin, 1971, p.176.

En lo que respecta a nuestro país, el folklórico Augusto Raúl Cortazar, en un trabajo importante *—El carnaval en el folklore calchaquí²⁸—*, analiza con detenimiento la génesis, desarrollo y alcances de esta festividad en el marco de la cultura de ese pueblo, mostrando el sincretismo entre elementos foráneos y los propios de los pueblos originarios del noroeste de nuestro territorio.

Las fiestas dionisiacas en Grecia, las báquicas en Roma o el carnaval del Noroeste argentino y sur de Bolivia dan cuenta de una cualidad del hombre —su naturaleza festiva— y es en ella donde advertimos genuina autenticidad, ya que en la fiesta los seres humanos se presentan de manera llana, sin suntuosidad, sin estar sujetos a reglas o cánones sociales, tal como ocurría, por ejemplo, en las gargantillas o en las parodias que hallamos con frecuencia en el Medioevo. Más tarde, F. Rabelais dio cuenta de este mundo festivo, sobre el que propone una sátira burlesca que no llega a la ironía, en *Pantagruel* (1532) y, poco después, en *Gargantua* (1534).

Podemos de este modo configurar la imagen del *homo festivus* articulada a partir de una reflexión de Bajtin que explica que “la risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo*; todos ríen, la risa es ‘general’; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez²⁹. Más aún, tiene libertad como para burlarse de los propios burladores ya que también ellos son parte de esa multitud festiva, pero, por sobre todo, se burla de los amos, de la autoridad constituida, de las normas y leyes que vuelven rígido el mundo y las costumbres. Es por esa circunstancia que también es preciso atender al fenómeno de la risa al ocuparnos del imaginario de los rituales.

²⁸ Buenos Aires, Ed. Sudamericana, varias ediciones. Cf. también sobre esa temática del profesor A. R. Cortazar, *Ciencia folklórica aplicada: reseña teórica y experiencia argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1976 y su *Bosquejo de una introducción al folklore*, Tucumán, Univ. Nac. de Tucumán, 1942. *Ad hoc* véase Berta Vidal de Battini, *Cuentos populares y leyendas de la Argentina*, Buenos Aires, Secretaría Nacional de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas.

²⁹ M. Bajtin, *op. cit.*, p. 17.

APORTES PARA EL ESTUDIO DE LAS ERMITAS DE TILCARA

Del rito a la imagen¹

GRACIELA C. SARTI

La sola enunciación del tema que aquí se encara requiere, ante todo, una precisión terminológica. Y esto es porque, a lo largo del siglo XX, la palabra *ermita* ha tomado en Tilcara una significación original. Dice la vigésimo segunda edición del *Diccionario de la Real Academia Española* que este término proviene de *eremita* y designa una “capilla o santuario, generalmente pequeño, situado por lo común en despoblado y que no suele tener culto permanente”. Por tanto, se entenderá que son ermitas los diversos sitios, antiguos y modernos, que se suelen encontrar en los cruces de caminos o al borde de las rutas, dedicados ya a figuras de la Virgen o del santoral, ya a devociones populares del más diverso tipo –por caso, para nuestro país, el culto creciente al Gauchito Gil, entre los más notables²–. Pero además, podrían considerarse ermitas otro tipo de instalaciones en los caminos. Según señala P. Cioce, las ermitas han tenido también otro desarrollo, allí donde aparecen con “fuertes sincretismos surgidos de la tragedia en las rutas y caminos” que producen una forma peculiar de “fusión arquitectónica entre ermitas, cruces, santuarios, altares

¹ Pese a su brevedad y acotados alcances, este trabajo reconoce muchas deudas. Generosamente, Mariano Garreta brindó orientación inestimable en las etapas iniciales. Investigadores y personal del Instituto Interdisciplinario de Tilcara, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA –especialmente Lucila Bugallo y Rosario Dassen–, me dieron su asistencia y consejo. Walter Apaza, director del Museo Soto Avendaño me concedió una entrevista sustanciosa. Ricas perspectivas se me abrieron en las entrevistas a Víctor Cáceres y Carlos Cabrera. A todos ellos, mi agradecimiento.

² Sobre algunas de estas devociones, Garreta, Mariano, “Cultura popular, oralidad e historias de vida. Anexo”, en AA. VV., *La trama cultural*, 2ª edición, Buenos Aires, Caligraf, 2001, pp. 44-46.

populares, oratorios”³. En ese sentido, estas peculiares formas de memorial son expresión del dolor de los particulares que han perdido de forma violenta, y en un espacio público, a un ser querido. Fusionan los elementos de la antigua cruz que marcaba el lugar exacto donde se había producido la muerte, con una vieja tradición del alumbrado: consistía ésta en la instalación de “casitas” de material, montadas sobre un poste, que se ubicaban en los cruces de caminos o en las entradas de las chacras⁴. Pero, trátase de unas u otras, siempre tenemos la conjunción de una construcción tridimensional, la mayoría de las veces pequeña y de factura sencilla, y un espacio ritual: exvotos, banderines, flores, velas y palabras se ofrecen en estos sitios de recuerdo y oración.

Muy distintas son, y desde hace muchos años, las ermitas que se producen para Semana Santa en la localidad de Tilcara, en la Quebrada de Humahuaca. Fruto de una evolución peculiar del culto al Cristo yacente la noche del Viernes Santo, se han transformado en una forma de representación, una expresión de arte popular y un motivo de orgullo para la ciudad. También, como se verá, son un medio discursivo donde distintas voces confrontan en el espacio público y ante miles de visitantes. En las esquinas de Tilcara, la noche del Viernes Santo, previo al paso de la procesión, se instalan estas ermitas que han perdido su carácter tridimensional: son unos cuadros, a veces de tamaño colosal, realizados con flores naturales y semillas. Los producen, ante todo, un grupo de familias de larga tradición en el pueblo –los Salazar, Cabrera, Vilte, Vega Vázquez, Leñaño, Gordillo, Méndez, Quispe, Ocampo, Vargas, Pérez y Cáceres⁵–; pero también participan instituciones como el Museo Soto Avendaño, la Escuela Normal, o el Hospital Salvador Mazza.

Este trabajo analiza algunas de estas ermitas y esboza una clasificación. Elaborado con herramientas diferentes a las del antropólogo, y abordando una expresión viva y cambiante como son estas realizaciones, no se pretende ni podría pretenderse definitivo. Es

³ Cioce, Pedro Damián, *Ermitas y cruces en los caminos. Historia, fusión con otros fenómenos culturales, clasificación de nuevas formas en manifestaciones de cultos populares* (inédito), Buenos Aires, Becas Fondo Nacional de las Artes, 2005, p. 3.

⁴ *Ibíd.*, p. 65.

⁵ Según texto del Museo Soto Avendaño. Según otros testimonios hay dos familias Vargas y estarían también los Leñaño Quiroga. Otras fuentes periodísticas señalan algunos otros nombres. El número original era de catorce, una familia por cada estación del *Via Crucis*. Hoy ese número puede ser variable.

apenas un acercamiento, con resultados parciales, a una forma del imaginario en permanente construcción: construcción que es también un debate, con centro en las imágenes.

La evolución de las ermitas tilcareñas. Del espacio albergante al plano y a la escultura

La producción de las ermitas tilcareñas se inserta en un contexto marcadamente ritual: la Semana Santa, que registra en los días previos el ascenso de multitud de peregrinos y promesantes en busca de la imagen de la Virgen de Copacabana, del santuario del Abra de Punta Corral, y la vuelta al pueblo acompañada por las numerosas bandas de sikuris. A esta gigantesca celebración, que reúne además a miles de turistas, se suma, el Viernes Santo, la instalación de las ermitas. Las familias e instituciones colocan sus producciones en las esquinas, para recibir la imagen procesional del Cristo Yacente. Algunas de estas obras de arte popular han sido elaboradas en el mayor de los secretos por grupos de parientes y amigos. Otras, especialmente las producidas por instituciones, han recibido aportes más amplios y abiertos. Entretanto, la procesión se prepara realizando, con una alta cuota de teatralidad, el descenso de la imagen articulada del crucificado que se encuentra en la Iglesia de Tilcara y su instalación en una urna de cristal. Se representa el Descendimiento, con el acompañamiento de personajes caracterizados, que luego acompañarán a la imagen y la irán depositando frente a cada ermita, como estaciones del Vía Crucis.

Los relatos orales de la comunidad, acerca de la historia de las ermitas, son coincidentes. Se trata de una tradición antigua –algunos la remontan a unos ciento diecisiete años atrás–, que ha sufrido diversas transformaciones a lo largo del tiempo. Inicialmente fueron una construcción tridimensional, cubierta de flores frescas: “Mis padres eran jóvenes y se hacía una casita de 2,50 x 2,50 (metros) toda cubierta de flores naturales. En el fondo, un cáliz, el Espíritu Santo: se llamaba Calvario; se dejó de hacer en 1956”⁶. Según otro relato, esta construcción era un vallado de cañas que acompañaba el cuadro⁷.

⁶ Entrevista a Víctor Teodoro Cáceres, Museo de la Ermita. Tilcara, diciembre de 2010.

⁷ Entrevista a Walter Apaza, director del Museo Soto Avendaño. Tilcara, diciembre de 2010.

Esta forma devocional habría sufrido una primera y definitiva mutación hacia 1957, cuando las ermitas pasaron a transformarse en cuadros que señalaban las catorce estaciones del Vía Crucis. “La idea había sido de un cura español, para que la Semana Santa no sea tan triste”, nos relata don Víctor Cáceres. Un grupo de familias tomó a su cargo la realización de cada una de ellas, constituyéndose así una tradición familiar y barrial, ya que muchas veces colaboraban y aún colaboran los vecinos y amigos. En aquel momento se habría abandonado la construcción tridimensional para pasar a ser únicamente cuadros florales.

Para 1979 se suplantaron las flores frescas, de efímera duración, por una especie que comenzaba a cultivarse con éxito en la Quebrada: la *estatis*, o flor de papel. A esta flor “siempre viva” se le fueron sumando cantidad de especies vegetales –incluidas semillas y otras variedades de flores secas–, y algunos elementos minerales, para generar diversidad de texturas y colores en una imagen más perdurable⁸. A partir de ese momento muchas ermitas pudieron ser conservadas.

Luego, a partir de mediados de la década pasada, y por iniciativa del Museo Soto Avendaño, se pasó a reincorporar el volumen, a través de la realización de esculturas talladas en madera o cardón, o bien con armado de metal y cubiertas por los elementos secos tradicionales. Las familias Cáceres, Vargas y Vilte se sumaron a esta

⁸ Según la noticia del Museo Soto Avendaño, estos elementos son:

“Flores de: Estatí, crisantemo, siempre viva, aromos, margaritas, cortadera y cuanta flor se encuentre en la época.

Semillas de: Maíz, girasol, trigo, quínoa, lentejas, kiwi chia, aromos, cebada, molles.

Hojas de: Álamo, coca, parra, pera, molles, olivos, totora.

Tierras de colores: De acuerdo a los óxidos que tienen, puede ser, amarillos, rojos, verdes, marrones, azulados, etc.

Maderas de: Cardón, molles, churquis, álamos, olivos.

Cañas de: Bambú, songo, alto beni, huecas.

Hierbas aromáticas: Ricarica, orégano, arca, cedrón, burroburo, romero.

También suelen usarse pelos de choclo, espigas de trigo, cabellos, fibras de lana, lana de oveja, espinas de churquis, yerba mate, café, el fruto del pino, choloncas, cáscaras de naranjas, cáscaras de maní”.

(Texto de la sala de exposiciones.)

El diario jujeño *El Pregón*, en nota del 13/04/06, añade: “En las huertas de Huacalera, las familias Cárdenas y Janco, logran cruzar el maíz con el cual se obtienen granos de diversos colores. También se emplean piedras de colores y minerales (hierro, plomo natural, óxido de cobre) y luego se recubre todo con barniz para darle brillo y duración”.

Detalle de una ermita en proceso de restauración. Los colores naturales y las texturas son aprovechados para componer distintos sectores de la imagen. En principio, los únicos componentes no naturales son los pegamentos y algunos barnices.

Tilcara
Museo de la Ermita
(Foto C. Oks)



iniciativa produciendo también estas nuevas ermitas escultóricas: vuelta a una tercera dimensión no albergante, sino que ahonda en los componentes espectaculares que han ido desarrollando estas producciones, así como en un mayor despliegue del acto de la representa-



Grupo escultórico de la Piedad
Tilcara
Museo de la Ermita
(Foto C. Oks)

ción. Algunas de estas composiciones escultóricas se desarrollan en conjuntos de figuras, componiendo escenas sagradas o también, como se verá en algún caso, grupos relativos a temas de identidad latinoamericana.

Esta evolución plantea algunas cuestiones que parecen refrenarse en el desarrollo de las propias imágenes. Se puede presumir que aquellas primeras ermitas, más cercanas al oratorio o la capilla, realizadas con materiales naturales altamente perecederos y donde la imagen floral añadida detrás ocupaba un lugar menos protagónico, carecerían del “valor exhibitivo” –esto dicho en términos benjaminianos–, que estas más nuevas poseen. También, que mientras aquellas ofrecían un espacio interno para depositar la imagen, estas otras, sin abandonar una dimensión ritual, se ofrecen como un telón de fondo que dialoga con la imagen en el espacio abierto y, en ese diálogo, hace aparecer la voz de diversos actores de la comunidad. Como nos recuerdan E. Belli y R. Slavutsky –referido a la consideración de la producción de patrimonio–, buscaremos evitar aquí el error de olvidar que “las personas constituyen un eje transversal: están en todas las categorías, pero no están en ninguna. La primera omisión son los hacedores de patrimonio”⁹.

Los tres tipos de ermitas

Cuando los propios hacedores son consultados, dan diferentes definiciones de lo que hoy sea una ermita; esa diferencia se revela totalmente solidaria de lo que puede leerse en las imágenes. Para don Víctor Cáceres, la ermita es “un alto homenaje en favor del Cristo Yacente”, y en el Museo de la Ermita, sitio privado donde se preservan las realizadas por su familia a lo largo del tiempo, la dominante es la imagen marcadamente religiosa, de formato mediano o pequeño y recia expresividad. Los temas son variados: la entrada de Cristo en Jerusalem, el Buen Pastor, la Huida a Egipto, la Ascensión, el Niño Divino, San Cayetano, la Virgen de Guadalupe, diversos ángeles arcabuceros y pasos del Vía Crucis, entre otros. Tienen un fuerte sabor popular, que no elude búsquedas formales en el trata-

⁹ Belli, Elena y Slavutsky, Ricardo, “Introducción”, en Belli, Elena y Slavutsky, Ricardo, editores, *Patrimonio en el Noroeste argentino: Otras historias*, UBACYT, F085, Instituto Interdisciplinario Tilcara, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005, p. 9.

miento de las texturas, los ritmos lineales y ciertos contrastes entre el predominio de tonos tierras de la paleta y algunas notas de color y brillo por agregado de cuentas de metal o pequeñas piedras.



Cristo con las manos atadas

Tamaño aproximado
70 x 50 cm
Museo de la Ermita
(Foto C. Oks)

Si se observa, por ejemplo, esta imagen de un Cristo Nazareno, aparecerán algunas peculiaridades. La iconografía toma uno de los momentos más dolientes de la Pasión: Cristo detenido, con las manos atadas, y una vara –aquí realizada con un trozo de cardón–, como cetro de burla. Es el Cristo humillado, vejado previo al suplicio. El rostro, de mirada fija y rasgos sumarios, contrasta con el espléndido fondo de guardas geométricas que, con la apariencia de un mosaico, rodean a la figura¹⁰. La *estatis* azul-violácea pone un acento de color frente a los tierras claros, ocre y grises del resto de los materiales:

¹⁰ Lucila Bugallo nos recuerda que esta expresión plástica tendría, como antecedente precolombino, el arte floral y plumario del mundo andino.

estatis blanca, distintas semillas, piedras para el pavimento donde se yergue la figura. El resultado es majestuoso, imponente –“para que la Semana Santa no sea tan triste...”, había expresado Don Cáceres–. Son mayoría las imágenes de este Museo que reiteran una dicotomía entre la iconografía luctuosa y el acto celebratorio. Tal vez en este sentido deba leerse la proliferación de temas antes mencionada –ángeles arcabuceros, Vírgenes, el Sagrado Corazón, la Trinidad–, temas que brindan la posibilidad de un importante desarrollo decorativo que guarda ciertos parentescos con los modelos de la pintura colonial y ofrece un contraste de tono triunfal a la figura del Cristo muerto llevada por la procesión.

Otras ermitas de este grupo, sin embargo, no eluden la descripción del dolor: más bien lo exaltan rodeando la figura con subrayados geométricos. Por caso, la ermita que reproducimos más abajo, con una escena que por sus componentes parecería ser el momento de la crucifixión, pero que acaba resultando ambigua. Por su temática explícita –la Cruz en el piso, el cuerpo martirizado de Jesús–, aquí



Cristo con Cruz

Tamaño aproximado
50 x 30 cm.

Por tamaño y factura, parece ser parte de una serie dedicada al momento culminante de la Pasión.

Museo de la Ermita
(Foto C. Oks)

la imagen no podría ser triunfalista. Sin embargo, el artista ubica la figura de Cristo en el eje geométrico que dibujan la cruz, colocada en diagonal, y un arco de resplandores en la parte superior. Contrastan con lo fantasmático de la figura blanca del lado derecho, el torso sangrante del Cristo y la expresividad del rostro. Cristo aquí no yace sino que se yergue, dirigiendo su mirada hacia el espectador. De hecho, parece haberse desclavado de la cruz, ya que presenta las manos sangrantes. Con lo que la imagen acaba teniendo notas de una Resurrección. Y no es el único caso, entre estas ermitas de la familia Cáceres, donde se produce esta rica ambigüedad, con notas muy similares. Por regla casi general, al tomar los momentos específicos del Vía Crucis, se prefiere hacer de las figuras secundarias meros fantasmas apenas silueteados y del Cristo, por contra, una forma rica en detalles y en posición activa.

Pero, ya se trate de releer la iconografía en un sentido triunfal, o de destacar los aspectos más crueles y dolorosos de la Pasión, predomina aquí el espíritu religioso y la exaltación de las figuras objeto de devoción.

En un estudio sugerente sobre las narraciones orales del noroeste argentino, Julia Costilla ha destacado vínculos simbólicos entre la forma de expresión cristiana y un contenido que se vincula con tradiciones locales previas¹¹. Allí plantea una variedad y riqueza de relatos que no parecen, en principio, tener correspondencia con la producción de ermitas, menos variada en sus temas y motivos, y por tanto más canónica. Sin embargo, algunos señalamientos relativos a la temática sagrada pueden aplicarse aquí. Por ejemplo, la importancia dada en la narración al ciclo de la vida de Cristo, ligada, entre otros motivos, a instancias celestiales como “el lucero, las Tres Marías, la Vía Láctea, el río de sangre y el río blanco del camino al cielo”¹². Estos ríos rojo y blanco corresponderían a la sangre de Cristo y a la leche de la Virgen, o a las lágrimas de la Virgen y de Cristo. También, entre otros elementos, señala la importancia de flores y velas, las primeras como símbolo de resurrección, las segundas como

¹¹ Costilla, Julia, *Expresiones simbólicas cristianas en los relatos de la tradición oral del Noroeste argentino (siglo XX)*, Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas (texto inédito), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Junio 2007. Allí distingue cuatro categorías temáticas en estos relatos: seres, elementos naturales, lugares o espacios y prácticas rituales; categorías del relato oral cristiano que se corresponden con otras tantas del mundo precolumbino.

¹² *Ibid.*, p. 29.

símbolo de vida. Es decir, un imaginario rico en propuestas plástico-simbólicas, tanto para instancias materiales concretas cuanto para las descripciones del mundo sobrenatural: imaginario que puede vincularse con algunos de los elementos que se reiteran en estas ermitas, como resplandores aureolados o rayos de luz, formas sinuosas similares a ríos y otros.

Por su parte, la definición del Museo Soto Avendaño, en su mayor amplitud, plantea la posibilidad de otros tipos de ermitas: “Las Ermitas son cuadros religiosos, sociales o de protesta elaborados con diferentes elementos que provee la naturaleza...”¹³. Efectivamente, son numerosos los relatos respecto de estas otras realizaciones, donde la Semana Santa es aprovechada para expresar otros contenidos. Por ejemplo, en declaración a la página *Jujuynoticias*, el párroco Daniel Amante comentaba: “El año pasado las ermitas también tuvieron imágenes de la guerra de Malvinas como un mapa, casco, fusil, pero siempre vinculado con la Pasión trasladada en el tiempo”¹⁴. Esta vinculación no siempre se revela evidente, a veces es sumamente conflictiva y, de hecho, éstas son ermitas que no suelen perdurar. Ha habido ermitas relativas al asesinato del maestro Carlos Fuentealba, ocurrido en abril de 2007: un Cristo con guardapolvo alusivo a su figura. O también el caso del cura Eloy, un padre canadiense que, años atrás, puso a la Virgen el pañuelo de las madres y acabó siendo echado¹⁵. “Se exterioriza lo social, lo cultural, lo político, hasta lo económico. Se lo hizo al Tío Sam desangrando a un paisano... con un casco, por el tema de Irak (...) se condena el hambre, la usura”¹⁶. La ermita puede dialogar con el presente, ya sea de modo puntual, ya de modo general o alegórico. En otro ejemplo, más reciente, un personaje con tocado típico de la región se dirige, implorante, al Cristo, mientras un enorme puño lo ahoga.

“En un pueblo se conocen las tendencias políticas y uno sabe, en tal esquina, bomba”¹⁷. Es que la ermita es hechura de una población atravesada de conflictos, creación de patrimonio allí donde está en discusión qué es o qué determina la identidad. “Las representaciones que están en la base se construyen de tal manera que la percepción

¹³ Texto de la sala de exposiciones.

¹⁴ “Programa de Semana Santa en la Quebrada de Humahuaca”, en www.jujuynoticias.com. Posteadó el 08/04/2009. Tomado el 25/04/11.

¹⁵ Datos referidos por la antropóloga Lucila Bugallo.

¹⁶ Entrevista con Walter Apaza, director del Museo Soto Avendaño. Diciembre de 2010.

¹⁷ Entrevista con Carlos Cabrera, diciembre de 2010.

local del bien patrimonializado, queda objetivada en un texto que es una traducción que toma distancia de los actores locales, para argumentar en términos de un colectivo indiferenciado”¹⁸. La cita, relativa al modo en que se ha concebido y objetivado desde fuera la noción de patrimonio para la Quebrada de Humahuaca, bien puede ser útil para aplicarla aquí; ya que Tilcara no es un colectivo indiferenciado sino una comunidad llena de diferencias. G. Karasik ha trabajado esa conflictividad en torno de qué es ser tilcareño, o quien puede reclamar serlo¹⁹. Analiza dos conflictos, uno en 1988, que tuvo como eje al cura del pueblo –aliado de las “comunidades de base” y atacado por otros sectores bajo acusación de extranjería–, y otro de 1990, que enfrentó a los trabajadores estatales con los concejales municipales, y donde reapareció la acusación de “foráneo”. Sin embargo, pese a la exigencia de “membreía” étnica, de ser “hijo de Tilcara”, la composición de la población “remite a un horizonte de agregación surandino” sumamente variado y de gran movilidad, que incluye a las familias más antiguas, las más nuevas de comerciantes, pero también a vallistos, a bolivianos, a “veraneantes” –es decir, descendientes de familias con casas de veraneo en el pueblo–²⁰. “Cada vez resulta más claro que es injustificada la suposición de que los procesos de identificación social se asocian necesariamente con discursos de identidad/diferencia”²¹, dado que la filiación se vuelve incierta, difusa. Las ermitas, en tanto que producción típica de Tilcara, encarnan también estas oposiciones. No en vano, entre las muchas denominaciones que se le han dado a esta comunidad –“Capital de los Museos”, “perla de alabastro”, “Primer Municipio Indígena”–, los legisladores provinciales la han nominado como “Ciudad de las Hermitas”²² (*sic*).

Esta oposición de actores y discursos afecta también al ámbito pastoral. Según varios testimonios, desde la parroquia, en el pasado reciente, se ha intentado volver a la tradición específica del Vía Crucis. Pero esto fue resistido por la comunidad, ya que restringía la

¹⁸ Belli y Slavutsky, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ Karasik, Gabriela, “Introducción, Fronteras de sentido en el Noroeste: Identidad Poder y Sociedad” y “Plaza grande y plaza chica. Etnicidad y poder en la Quebrada de Humahuaca”, en *Cultura e identidad en el Noroeste argentino*, Karasik G. Comp, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

²⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² Argañaraz, Cristina; Belli, Elena; Slavutsky, Ricardo, “Patrimonio y memoria. El problema de la tierra en Tilcara”, en Belli y Slavutsky, *op. cit.*, p. 111.

posibilidad de invención y elección de diversos temas: “Nosotros que-remos aprovechar y decirle al Cristo Yacente ‘Esto es lo que nos pasa’”²³.

Todavía puede visualizarse un tercer grupo de ermitas, las más espléndidas en cuanto a dimensiones, y que incorporan recursos plásticos más académicos. Son ermitas donde el problema estético, y aun lo escenográfico, adquieren mayor relieve. Hay en la comunidad una preocupación por la “calidad” de lo que se muestra. En nota del 11/03/10, el diario *El Pregón* entrevistaba al Director de Cultura, Carlos Torrejón, quien convocaba a una reunión, con la participación del cura párroco, miembros de diversas instituciones y familias que tradicionalmente elaboran ermitas:

“En la reunión se tratará específicamente la construcción de las obras y de los arcos que se ubicarán en la calle durante la bajada de la Virgen hasta la iglesia, a fin de ‘recuperar lo que eran antiguamente las ermitas’, especificó el funcionario municipal. ‘Cada año las ermitas se realizan en menor tamaño debido a la escasa colaboración de la comunidad e instituciones’. El objetivo es ‘recuperar lo que se hacía antes, que eran más artesanales’ e incentivar la colaboración no sólo en mano de obra sino con el aporte de los insumos necesarios que demanda su construcción, algunos de los cuales exigen elevados gastos. La Municipalidad de Tilcara ‘hace su aporte con la confección de los bastidores, la colocación de lienzos (sobre los que se realiza la ermita), el pegamento y una variedad de flores’, prosiguió Torrejón.

Las familias e instituciones citadas ‘en su mayoría son las que tradicionalmente hacen las ermitas para el Vía Crucis y todo aquel vecino y turista que quiera participar podrá hacerlo, serán bienvenidos y agradecidos por su colaboración. Tanto las ermitas como la bajada de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, son hechos centrales durante Semana Santa en Tilcara, conocida en numerosas partes del mundo’”.

En este proceso de estetización de las ermitas, el Museo Soto Avendaño ha jugado un papel importante, brindando asesoramiento técnico, haciendo propuestas formales –de hecho, el desarrollo de grupos escultóricos partió de una idea del Museo, que fue tomada por varias familias–. Artistas locales colaboran en el dibujo, que parece ser una preocupación de todo un sector de la comunidad: proporción anatómica, perspectiva, modelado de las figuras y aun propuestas ópticas de indiferenciación figura-fondo, son parte de estas propuestas. La comunidad y los grupos de hacedores, viven con intensidad

²³ Entrevista con Walter Apaza, ya citada.

estos debates estéticos. Se trabaja sobre todo por las noches, se discute, se vuelve atrás rehaciendo sectores que han demandado muchas horas de esfuerzo, entre enojos y consensos. “No te llegás a pelear. Uno se enoja un rato y se le pasa”²⁴. A veces, en el interior del grupo se reparten roles marcados. Para el caso de la familia Cabrera, por ejemplo “Mamá se encargaba de todos los contornos, nada más. (...) La señora Elena de Amado hacía toda la parte de rostros, manos, y Trini era la que hacía los rellenos. (...) Había hijos, nietos, parientes, que iban siguiendo lo que hacía la líder de cada familia”²⁵.

Este desarrollo ha dado como resultado imágenes más académicas, más espectaculares. De hecho hasta se ha discutido en la incorporación de luces, pero no hubo acuerdo.



A izquierda, una espectacular ermita sobre *Pentecostés*. A derecha, detalle de una *Coronación de la Virgen* elaborada por la familia Cabrera. Tamaño total aproximado, 4 x 3 m. Hotel Turismo Tilcara. (Foto C. Oks)

Los ejemplos aquí arriba permiten apreciar este empeño estético. Planos nítidos, cultivo de la tercera dimensión en el espacio y la figura, amplio despliegue de color. El sabor local se reserva sólo para la iconografía; elementos de flora y fauna o algunos tipos étnicos –tanto la Virgen de la *Coronación*, como la de *Pentecostés* tienen piel oscura: la primera tiene rasgos muy poco occidentales–. El resultado final está más cerca del mosaico o del tapiz que en otros casos. Los elementos geométricos o abstractos, o bien se reservan para guardas

²⁴ Entrevista a Carlos Cabrera, ya citada.

²⁵ *Ibid.*

ornamentales rodeando la imagen o bien, en la *Coronación*, se insertan entre los pliegues de las vestiduras, ritmando la composición, pero sin adquirir protagonismo.

Estos desarrollos no son sólo pictóricos y la realización de esculturas viene a incrementarlos. A veces, ese desarrollo está pautado por la oportunidad, como en el caso del grupo relativo al *Encuentro de culturas*, realizado en el Museo Soto Avendaño. El Museo contaba ya con un burro, de tamaño natural, realizado el año anterior. A partir de ese objeto, decidieron aprovecharlo, reutilizándolo como animal “español”, y haciéndolo dialogar con una llama, como animal característico de la localidad. Ambos animales participaron de una instalación, que se completaba con una ermita donde se oponía la figura del lugareño a la del conquistador, separadas por una cruz, y contra un fondo de paisaje quebradeño.



La llama

Museo Soto Avendaño, 2010.
(Foto C. Oks)

Todavía otras ermitas han explorado esta espectacularidad por vía de los recursos ópticos. Hoy se expone en el mismo museo una enorme ermita con la representación del triángulo de la Trinidad: allí, un ojo, cuyo iris visto a la distancia se transforma en el rostro de Cristo. Cuenta Carlos Cabrera, quien participó en la realización, que la idea partió del diseño de un CD que le compró a un músico chileno-

no; que originalmente la imagen iba a ser un óvalo, pero que luego alguien trajo otro dibujo, el triángulo con la Santísima Trinidad; que de allí la imagen se transformó en ojo y que la figura de la iglesia fue agregada “para que no quede todo nubes”: proceso de agregación que parte de un efecto plástico y suma luego elementos discursivos en función del efecto buscado. También es un desarrollo que parte de la apropiación de diversos elementos culturales y cuyas dificultades fueron, ante todo, formales. Para encontrar el tamaño justo tuvieron que trabajar con un proyector e ir calculando las distancias, hasta que lograron que el rostro “se viera”²⁶.



Ermita con símbolo de la Trinidad, Museo Soto Avendaño

(Foto C. Oks)

Conclusión provisional

La producción de ermitas es un proceso vivo y abierto. No admite, por tanto, una conclusión cerrada, sino una respetuosa apertura. Tres tipos de ermita se destacan con nitidez. Ninguno de esos tipos

²⁶ Entrevista ya citada.

deja de tomar aspectos de los otros con los que dialoga permanentemente. Tanto la ermita marcadamente religiosa, cuanto la de contenido social o político, o la más preocupada por la estetización, con todas sus variantes, todas comparten por igual preocupaciones de forma y contenido y se insertan en una comunidad que debate sobre identidad y patrimonio. Naturalmente, las más “laicas” –si es que cabe el término–, tienden a una mayor espectacularidad y tamaño; en la inevitable tensión aludida al comienzo, entre “valor exhibitivo” y “valor cultural”, en éstas, obviamente, triunfa el primero. Es sobre este aspecto que se puede hacer algún señalamiento. Si más de un siglo atrás, estas realizaciones eran oratorios efímeros, allí la dimensión cultural debió ser inevitablemente mayor. De hecho, la forma que hemos insistido en llamar albergante, esa suerte de pequeña casa, se combina de modo particular con el culto funerario. Es casi inevitable subrayar que, cuando familiares de muertos en calles y caminos instalan similares recordatorios –que en la Quebrada no se llaman ermitas sino *peañas* o *piañas*–, de alguna manera llevan el espacio doméstico allí donde se produjo el deceso, como albergando el hecho donde debió haber ocurrido: el hogar, la casa. La forma del oratorio no sólo sirve para rezar, también brinda o simboliza refugio, abrigo en lo pequeño, domesticidad; y cuánto más en un área donde el enterramiento doméstico fue práctica ancestral. Su desaparición, por contra, despliega la posibilidad exhibitiva de variedad de discursos que restan valor funerario, reponiendo otros. Al Cristo Muerto en su urna, con su guardia de personajes tunicados y soldados romanos, se le confrontan Cristos rodeados de color, Vírgenes espléndidas, discursos sociales y políticos, empeños ópticos. En suma, una comunidad viva y actuante que se apropia de su tradición y la recrea.

TEATRALIDAD Y RUMOR EN LOS JUICIOS POR HECHICERÍA EN EL TUCUMÁN COLONIAL*

MÓNICA GRUBER

Me han dicho que has dicho un dicho que han dicho que he dicho yo, el que lo ha dicho mintió, y en caso que hubiese dicho ese dicho que tú has dicho que han dicho que he dicho yo, dicho y redicho quedó y estará muy bien dicho siempre que yo hubiese dicho ese dicho que tú has dicho que han dicho que he dicho yo.

Trabalenguas anónimo,s.d.

Corría el año 1761, la ciudad de Santiago del Estero era testigo de una situación con reminiscencias espectaculares. Cuatro indias: Gabriela, Mencia y otras dos acusadas, salieron de la prisión, en cumplimiento de la sentencia por hechicería emitida por un Tribunal de fuero mixto¹: “cada una de por sí caballeras en un burro de aldaba con un pregonero para que en altas e inteligibles voces vaya publicando el delito para que así conste de su notoriedad, yendo emplumadas, con una tranquila barba al pecho para que sean conocidas por la cara y no la escondan”². Tal como señala Michel Foucault: “El condenado, paseado durante largo tiempo, expuesto a la vergüenza, humillado, recordando varias veces su crimen, es ofrecido a los insultos y a ve-

* Agradezco especialmente la incondicional colaboración y orientación de la Lic. Marta Balán, así como el préstamo de material bibliográfico fundamental para esta investigación.

¹ Denominación que recibieron los Tribunales que actuaron en el territorio argentino para juzgar en casos de brujería y hechicería que combinaban la actividad civil con la religiosa. La iglesia desde el púlpito promovía las denuncias, mientras que el poder secular se convirtió en el garante de la localización, detención, traslado de los sospechosos, búsqueda de pruebas, etc.

² Archivo General de la Provincia de Santiago del Estero, Trib., 13, 1055 (1761), f. 215 en Farberman, Judith, *Las salamancas de Lorenza. Magia, hechicería y curanderismo en el Tucumán colonial*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 105.

ces a los asaltos de los espectadores [...] [...] En este punto es [...] el pueblo atraído a un espectáculo dispuesto para aterrorizarlo”³.

Desde el siglo XVII y hasta mediados del siglo XIX se produjeron en el antiguo Tucumán⁴ colonial, persecuciones y procesos judiciales contra mujeres indígenas, negras y mestizas, acusadas de hechicería. Estos hechos⁵ fueron juzgados en Tribunales de Santiago del Estero, Córdoba y San Miguel del Tucumán, quedando registrados en expedientes judiciales de la época, que actualmente se encuentran depositados en Archivos Nacionales y Provinciales.

Como Judith Farberman señala:

Así, un proceso criminal, al igual que uno inquisitorial, se activaba a partir de la recepción de una denuncia o bien de una pesquisa decidida por las autoridades (que en tal caso actuaban de oficio). Luego se formaba una sumaria con testigos y posteriormente se interrogaba al acusado –que con frecuencia ignoraba de qué se lo acusaba–, a la espera de obtener su confesión de culpabilidad. Seguía a continuación el debate por escrito entre el promotor fiscal y el defensor, que, finalmente, dejaría paso a la sentencia del juez⁶.

La mayoría de los autores consultados coinciden en que las su-puestas hechiceras compartían características semejantes: ser mujeres viejas y pobres, en su mayoría indias, mestizas y negras, algunas

³ Foucault, Michael, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, versión Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 63.

⁴ La Gobernación del Tucumán –que incluía las provincias de Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero y Córdoba– inicialmente dependía del Virreinato del Perú (creado en 1542). Las grandes distancias que la separaban de los centros administrativos y el hecho que no dependiese, en el aspecto económico, de la explotación metalífera, constituyeron factores fundamentales para la consolidación de su relativa autonomía. Luego pasó a depender jurídicamente de la Audiencia de Charcas.

⁵ “Las declaraciones demuestran que a mediados del siglo XVIII la representación de la brujería –caracterizada por realizar pactos con el demonio– se había fundido con la de hechicería pública y ambas estaban funcionando como sinónimos en el habla popular”. Cebrelli, Alejandra, *El discurso de la magia y la hechicería en el NOA, transformaciones entre dos siglos: contribución al estudio de la heterogeneidad cultural*, Córdoba, Alción, 2008, p. 42.

Garcés señala al referirse al juicio de Pascuala de Aimacha que “en los procesos tucumanos es la única vez que se emplea el término ‘brujería’” apareciendo en la declaración brindada por la acusada. Garcés, Carlos Alberto, *Brujas y adivinos en Tucumán (siglos XVII y XVIII)*, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 1997, p. 151.

⁶ Farberman, Judith, *Magia, brujería y cultura popular. De la colonia al siglo XX*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, p. 41.

de ellas itinerantes, es decir con habilitación cultural para el desplazamiento geográfico, pero que no contaban habitualmente con la protección de un hombre; relativamente autosuficientes, iletradas; generalmente no podían expresarse fluidamente en castellano, la lengua de la élite; socializadas en la magia o el curanderismo y por lo tanto, solicitadas aunque temidas. Eran consultadas sobre todo por mujeres de todas las condiciones sociales y diferente pertenencia cultural⁷; siendo además reconocidas por sus conocimientos y tareas también por los hombres, pero consideradas peligrosas por la posible subversión del orden patriarcal establecido, y el poder circunstancial que adquirirían sobre los mismos o algún miembro de sus familias, durante el ejercicio de sus saberes⁸.

La persecución de estas mujeres, sospechosas de *práctica de hechicería* encarna simbólicamente la expresión de un discurso hegemónico impuesto por esta élite dominante y la resolución por este medio de tensiones entre los distintos grupos y en el interior de los mismos. Según Harry Tschopik: “la magia se explica en gran medida porque sirve para paliar la ansiedad y la hostilidad entre los usuarios, contribuyendo así al equilibrio de la sociedad”⁹.

El imaginario cristiano juega un rol clave en la instauración de estos juicios dado que introduce una resignificación de lo demoníaco.

⁷ Al respecto M. E. Mannarelli: señala: “Las mujeres que recurrían a la hechicería reclamaban un hombre con características específicas, distintas a las que comúnmente definían las actitudes masculinas en sociedades como esta. Esto expresa una resistencia a la imposición de roles masculinos entendidos como *naturales*. Las mujeres piden colaboración para conseguir hombres dóciles, manejables, pacíficos, ‘que las regalen’. Además de que estas expectativas femeninas revelan la violencia cotidiana inherente a las relaciones entre sexos, expresan también un cuestionamiento de la autoridad. Las mujeres reclaman poder sobre los hombres, dominio de la situación”. Mannarelli, María Emma, *Hechiceras, beatas y expósitas. Mujeres y poder Inquisitorial en Lima*, Lima, Congreso del Perú, 1999.

⁸ Garcés, Carlos Alberto, *op. cit.*, 1997.

Mannarelli, María Emma, *op. cit.*, 1999.

Farberman, Judith, “La fama de la hechicera. La buena reputación femenina en un proceso criminal del siglo XVIII”, en Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria S.; Ini, María G. (Directoras), *Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y siglo XIX*, Buenos Aires, Taurus, 2000.

Poderti, Alicia, *Brujas andinas. La Inquisición en la Argentina*, Cervantes Publishing, Sidney, 2005.

⁹ Ortiz Rescaniere, Alejandro, *La pareja y el mito. Estudios sobre las concepciones de la persona y la pareja en Los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, p. 269.

co centrándolo en la figura del diablo por oposición a Dios. De todas maneras, también los funcionarios que reprimían no eran indiferentes a la superstición¹⁰ y estaban seguros “de la objetividad y validez de la máquina en que operaban, admitían la existencia de los poderes ocultos”¹¹.

La ideología que sustentaban los sectores dominantes suministraba el aval simbólico de estos procesos. Las tensiones preexistentes, las características del contacto intercultural y la convivencia entre la élite española y criolla, católica, dominante y las clases inferiores subordinadas: indígenas, mestizos y negros, que encarnaban la “otredad” conflictiva, constituían el sustrato en el cual estos juicios se desarrollaron.

Tal como indica Judith Farberman, la mayor parte de las procesadas por hechicería, provenían de comunidades campesinas conocidas como “pueblos de indios”¹², portadoras de prácticas y saberes heredados de las culturas prehispánicas, en proceso de “mestizaje o hibridación cultural” que afectó también las actividades mágicas y que en la sociedad de la época circuló “de abajo hacia arriba”¹³. Dada la universalidad de las prácticas mágicas, la hechicería es componente estructural de ambas sociedades: la española y criolla, por un lado y la indígena y la mestiza por otro, aunque con connotaciones y significados culturales diferentes para cada una de ellas. Las prácticas y creencias prehispánicas, “sorpresivamente ilegales”¹⁴ para sus portadores, sobrevivieron en la cultura popular, aculturadas y resignificadas; popularizadas, requeridas y temidas también por jueces y testigos, “miembros de la cultura de esta élite poco letrada”¹⁵.

¹⁰ Remitimos a la página 45 del presente volumen en donde se evidencia esto a partir del testimonio presentado por el Dr. Machuca en el Juicio a la negra Inés.

¹¹ Sanchez, Ana, “Mentalidad popular frente a ideología oficial: el Santo Oficio en Lima y los casos de hechicería (siglo XVII)”, en Urbano, Henrique (Comp.), *Poder y violencia en Los Andes*, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1991, p. 36

¹² Dice J. Farberman: “La creación de ‘pueblos de indios’ partía de diagnosticar que la segregación residencial de indios y españoles contribuía a la preservación de los primeros así como a una más eficiente recaudación de los tributos indígenas y evangelización. Este modelo fue aplicado en el Perú [...] e implantado en el Tucumán [...] a partir de las ordenanzas del gobernador Francisco de Alfaro de 1612”. En Farberman, Judith, *op. cit.*, 2010, p. 31.

¹³ Farberman, Judith, *Las salamancas de Lorenza. Magia, hechicería y curanderismo en el Tucumán colonial*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 25.

¹⁴ Sanchez, Ana, *op. cit.*, 1991, p. 36.

¹⁵ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2005, p. 98.

El ideario de la colonización era portador de una larga tradición europea que asociaba las actividades hechiceriles¹⁶ y brujeriles¹⁷ a la condición femenina, tal como señala J. B. Russell¹⁸. Haciendo uso del colectivo imaginario europeo de la época se asimiló a los “antiguos especialistas religiosos”¹⁹, intérpretes de la supervivencia de las tradiciones prehispánicas en América, con los brujos y hechiceros caracterizados ahora por los portadores del orden colonial. Las autoridades civiles y religiosas reinterpretaron testimonios y confesiones atribuyendo a los mismos conceptos provistos por la propia cultura. De esta manera, persiguieron y juzgaron a aquellos que consideraron responsables de la implementación de estas prácticas que infligían daño²⁰ y resultaban temibles, dada la permeabilidad de las mismas en la cultura dominante, calificándolas de hechicería.

Los registros de los juicios que llegaron hasta nosotros muestran que la mayoría de los interrogatorios y testimonios de los acusados, e inclusive el de algunos testigos, se llevaba a cabo a través de intérpretes, siempre de sexo masculino, españoles o criollos, que permeaban la información, seleccionando además consciente o inconscientemente aquellos datos que les resultaran más significativos, coincidieran o no con lo que el acusado intentara expresar. La interpretación de los contenidos estaba entonces mediatizada por la cultura de los intérpretes. Los relatos eran registrados en lenguaje técnico, por un letrado también portador de la cultura oficial, lo

¹⁶ Hechicería: es el término que se estableció en los inicios de la Antropología Social británica para distinguir las prácticas mágicas con practicantes verdaderos de aquellas con practicantes mágicos cuya existencia era sólo presunta y a los que se denominaba en general “brujos”. Los que expresaban su intención de hacer magia, que tenían adiestramiento e implementos eran llamados “hechiceros” o a veces “médicos brujos”. No obstante el término “hechicería” comparte con el de “brujería” la asociación malévolas con el daño, más que con la curación o la protección. Barfield, Thomas (ed.), *Diccionario de Antropología*, versión Victoria Schussheim, México, Siglo XXI, 2000, p. 278.

¹⁷ La brujería es la acción sobrenatural de las brujas, término usado para describir normalmente a mujeres que se supone tienen tratos con el diablo o con espíritus malignos. Barfield, Thomas (ed.), *op.cit.*, p. 90.

¹⁸ Russell, Jeffrey B., *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 145-152.

¹⁹ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2000, p. 42.

²⁰ “Daño: fuerza maligna que según creencia algunos seres en especial relación con el diablo pueden transmitir a otros provocándole desgracias físicas y morales”. Coluccio, Félix; Coluccio, Susana B., *Diccionario folklórico argentino*, tomo I, Buenos Aires, Plus Ultra, 1999, p. 200.

cual aumentaba la distancia existente con el contenido original de los testimonios.

En algunas de las mencionadas circunstancias judiciales solían estar presentes dos elementos independientes, uno del otro: la teatralidad y el rumor, que contextualizados en esta sociedad, en gran parte iletrada y multicultural, tenían importancia decisiva para el objetivo probatorio de culpabilidad del acto de hechicería y eran fundamentales para lograr el cometido aleccionador de la ideología católica y patriarcal de la élite dominante.

Teatralidad

Proponemos ampliar y definir el concepto de teatralidad para ser aplicado en el análisis de algunas prácticas de la escena colonial.

La noción de teatralidad tiene que ver con lo espectacular, es decir con la transformación de lo cotidiano en espectáculo, instaurando de esta manera “otra” relación con el mundo. Implica entonces, el reconocimiento de un acto de representación, la construcción de una ficción. Aparece en un primer nivel como un punto de referencia o como la imbricación de una ficción en la representación y es en ese espacio de alteridad que pone frente a frente observador y observado.

En los juicios por hechicería, las manifestaciones que acompañan las instancias previas, el proceso, la sentencia y su ejecución tienen ocasionalmente un alto componente de teatralidad. Ésta sirve a los grupos de poder para ejemplificar, aleccionar y mostrar a una sociedad iletrada y culturalmente distinta. La difusión de la ideología dominante estaba asociada a lo dramático concebido como representación. La teatralidad era un componente conveniente para la afirmación pública de los poderes políticos y religiosos, en una sociedad con las características mencionadas, acostumbrada a pensar y expresarse en otra lengua, que no permanecía indiferente ante estos actos dramáticos.

Ante todo, la teatralidad aparece también ligada al espectador, tiene necesidad de éste último para que el proceso pueda articularse. No existe a nivel de los temas y contenidos, sino que se manifiesta en la forma de la expresión. Apela a la artificialidad de la representación, es decir se vale de ella para lograr un objetivo consciente o inconsciente, individual o colectivo. Sin la presencia del espectador, el proceso de teatralización no tiene ningún sentido. Aquí la vista ocupa un lugar privilegiado, ya que la teatralidad muestra, iconiza. Por lo tanto el espectáculo “es espacial, visual y expresivo, en el sentido

de una escena muy espectacular e impresionante²¹. Signos y sensaciones son puestos en espacio resaltando la potencia visual es decir, utilizado las técnicas escénicas que reemplazan el discurso por lo cual la teatralidad tiende a bastarse por sí misma.

Considerar la teatralidad social de la vida cotidiana implica asumir el mundo que nos rodea como un gran escenario donde determinados actores sociales actúan y negocian diversos significados. En ese espacio público la teatralidad cumple un rol fundamental a la hora de cristalizar dichas representaciones.

Si bien hallamos una teatralidad inherente al teatro, podemos distinguirla de una teatralidad social. Esta última es la representación de un hecho ante un grupo (la sociedad, un grupo de amigos, etc.); aquí se construye una ficción: hay un espectáculo que se presenta ante un grupo de personas, que pueden participar o no. Sin embargo, para que haya teatralidad debe haber un espectador ante quien se haga la representación, alguien que la perciba como tal. De este modo, la teatralidad transforma hechos de la vida cotidiana en espectáculo.

El espectáculo que ofrece la ejecución de la sentencia propicia la tarea de imponer “la mitología inquisitorial sobre una mitología práctica y popular y que quedó impotente ante la sorpresiva ilegalidad de muchas de sus expresiones cotidianas²². Brinda un efecto importante tendiente a crear una atmósfera que favorece la divulgación de la ideología dominante y en consecuencia contribuir a la colonización del imaginario.

Las prácticas y creencias prehispánicas desempeñaban funciones bien establecidas en la cultura originaria, posteriormente fueron resignificadas y relacionadas con la brujería. “La alegoría de la bruja no proviene del universo popular, aunque en muchos aspectos confluya; más bien es un producto del imaginario de los inquisidores al que el acusado dé quiebra por las presiones del interrogatorio²³.”

Cómo se pone de manifiesto la teatralidad en los juicios por hechicería del Tucumán colonial

En primer término, toda situación de juicio implicaba un quehacer extra-cotidiano: se interrumpía la labor diaria para asistir al jui-

²¹ Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, versión Fernando de Toro, Buenos Aires, Paidós, 1990, p. 469.

²² Sánchez, Ana, *op. cit.*, 1991, p. 36.

²³ Sánchez, Ana, *op. cit.*, 1991, p. 36.

cio y concurrir al lugar donde se llevaba a cabo dicha re-presentación. Se trataba de una ceremonia social que conllevaba un cierto nivel de ritual, es decir se cumplían instancias o pasos pautados de acuerdo con un determinado orden.

En el espacio donde tenía lugar el proceso existían lugares ya establecidos para cada uno de los actores sociales: el juez, los reos, el defensor, los testigos y el acusador.

En la Gobernación del Tucumán, los juicios por hechicería eran llevados a cabo en Tribunales de fuero mixto²⁴. El juez era muchas veces el Alcalde del Cabildo, así como el defensor y el acusador, legos en el área jurídica, cumplían esta tarea por ser vecinos eméritos de la ciudad y “además de la hidalguía, se exigían otros requisitos que no siempre fueron cumplidos, tales como la obligación de leer y escribir, de no tener deudas con el fisco ni ejercer oficios viles”²⁵. Los funcionarios del aparato legal, vivían inmersos en la sociedad que vigilaban, su imaginario no era indiferente a la *superstición*. En el encuentro dramático, los códigos y claves culturales de los inquisidores no coincidían con los de aquellos que eran juzgados.

Para calificar el “grado de perversidad” en la conciencia de los detenidos, la ley partía de una concepción escolástica que sostenía el binomio Hechicería-Demonio. Frente a ellos los acusados encarnaban una realidad que admitía la validez de determinadas prácticas para afrontar la crisis individual o colectiva²⁶.

Consultados los expedientes depositados en el Archivo Histórico de Tucumán²⁷ hallamos, coincidentemente con otros autores²⁸, que en el juicio a Luisa González²⁹ el indio Pablo hace desplazar a un grupo de personas hasta el rancho de la acusada; una vez allí comienza a golpear el suelo con un palo hasta localizar “un sonido hueco” bajo la cama: “aquí

²⁴ Ya que Alicia Poderti señalaba que “en el Tucumán colonial no existió un Tribunal de la Inquisición, aun cuando se había propuesto su establecimiento hacia 1641, por lo que los crímenes de sortilegio y adivinación le competían a la justicia ordinaria”. En Poderti, Alicia, *op. cit.*, 2005, p. 8.

²⁵ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2005, p. 80.

²⁶ Sánchez, Ana, *op. cit.*, 1991, p. 36.

²⁷ Agradezco la invalorable colaboración del personal de dicho Archivo, por su eficacia y amabilidad más allá del cumplimiento de sus funciones específicas.

²⁸ Garcés, Carlos Alberto, *op. cit.*, 1997.

²⁸ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2005.

²⁹ Expediente 9, Caja 1, Sección Judicial, 1688, consultado en el Archivo Histórico de Tucumán en agosto de 2011. A partir de ahora lo citaremos como AHT.



AHT, Sección Judicial, Caja 1, expte. 7, 1721, detalle del folio 23
(Fotografía M. Gruber)

está, busquen un trapo para cojerlo”³⁰, ordena a quienes le acompañaban para señalar el destino a darle al “hechizo” (un sapo con sus patas atadas con hilo blanco). El traslado con los futuros testigos, el hacerlos salir de la habitación para que luego den fe del hallazgo los posiciona en el lugar ante el cual esa teatralidad anteriormente mencionada es llevada a cabo. Tal la concepción de Garcés que la describe como una “curiosa representación de abolengo mágico”.

En el juicio por hechicería a la negra Inés³¹, el Dr. Machuca quien se identifica como conocedor de maleficios por haberlos visto pero no por ejercer este tipo de conocimientos: “diciendo este no es mi arte pero e tenido bastante experiencia en otras deste achaque”³², prueba la existencia de maleficio recurriendo a dichas prác-

³⁰ En todas las citas provenientes de los expedientes consultados en el Archivo Histórico de Tucumán se mantienen la ortografía y la sintaxis originales de los mismos.

³¹ AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703.

³² AHT, Judicial, caja 2, expte. 11, 1703, folio 1. A partir de ahora se consignará el número de folio en aquellos casos en que sea posible.

ticas. En primera instancia a partir de la cocción de jabón³³ y en segunda instancia a partir de la urodiagnosis, es decir, solicita orina de la supuesta víctima maleficiada y rompe en presencia de testigos un huevo para ver cómo reacciona en ese medio líquido: “Cojio el doctor a mi vista y de testigos la orina de la enferma [...] y quebrando un guebo puesto en ella se lo echo y el que bio se surjio para arriba”³⁴. Una nueva instancia de teatralidad se da cita, esta vez en el momento de la sentencia ya que se ordenaba que “este pregón serrepita en todas las esquinas” y el pregonero vociferase: “Esta es la justicia que manda hacer el Rey nuestro señor (Dios le guarde), en su real nombre el capitán Miguel de Aranziaga, alcalde hordinario y juez de la causa de esta muger por encantadora y publica hechizera, quien tal hasse que tal pague”³⁵. Al tiempo que debía ser paseada en calles “públicas y acostumbradas” de la ciudad, sobre una bestia, “la más abominable” ya que: “En cada esquina se debe hacer un alto para publicar el pregón”³⁶ para que, tal como señala Carlos Garcés: “este acto sirva de terror y escarmiento a este tipo de delincuentes actuales o potenciales”³⁷. Sin embargo, para evitar un posible escándalo en la ciudad, la sentencia debía ser ejecutada en un lugar apartado, donde se aplicaría el garrote vil³⁸ y se emplazaría la hoguera donde sería arrojado el cuerpo: “... Y primero se lede Garrote y fenesida la vida sea puesto sucuerpo y arrojado Al incendio donde seaconsumido alaVoluntad de las llamas para castigo y escarmiento...”³⁹.

En el juicio a Clara Zapallares⁴⁰, la teatralización alcanzó visos de puesta en escena. Una noche de enero de 1719, a altas horas de la noche, un grupo de notables vecinos de Tucumán fueron

³³ “... Puso el dicho doctor a cosimiento una cuarta de xabon en una pasta de agua parala espuma y dejandolo enfriar se convirtio en una semejasa a la leche cuajada”. AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703, folio 1.

³⁴ AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, caratulado: “Acusada de hechicería”, 1703, folio 1.

³⁵ AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703.

³⁶ AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703.

³⁷ AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703, folio 28.

³⁸ C. Garcés explica: “El garrote o ‘garrote vil’ es un instrumento de ejecución pública, en el que el reo es sentado contra una viga y una cuerda o anillo de metal le ciñe el cuello, retorciéndolo a través de un agujero hasta provocar la asfixia”. Garcés, Carlos Alberto, *op. cit.*, 1997, p. 65.

³⁹ AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 11, 1703.

⁴⁰ AHT, Sección Judicial, caja 2, expte. 7, 1717.



AHT, Sección Judicial, Caja 2, expte. 7, 1717, folio 20
(Fotografía M. Gruber)

convocados a una reunión secreta en la casa del capitán Ignacio García de Valdés, para que los testigos *vieran y oyeran*⁴¹ lo que iba a suceder. También en secreto se condujo a la acusada a dicha casa. En el momento de su ingreso, las dos niñas que habitaban la misma, quienes estaban supuestamente hechizadas, protagonizaron una sesión de posesión: una de ellas gritaba “apártate Clarita, déjame Clarita”⁴² cubriéndose el rostro con el escapulario de nuestra Señora del Carmen; la otra, que hasta el momento había permanecido inconsciente, se levantó arremetiendo contra la india, siendo detenida por los presentes, al tiempo que su hermana comenzaba a hablar “en lengua”⁴³ a la rea solicitándole “déjame Clarita”. Los testigos constituían la crema y nata de la ciudad de Tucumán. El hecho de aparecer mencionada por la víctima, constituía una probatoria de peso, sin importar que el supuesto “espectáculo de corte místico teatral”⁴⁴ no fuese más que un absoluto fiasco, una simple puesta en escena. Al respecto también Judith Farberman describe dicho episodio como una “representación casi teatral” ya que “una vez casi ensayada la escena, se invita a la justicia capitular de San Miguel a presenciar un acto del que ya se conoce la eficacia”⁴⁵.

En el anteriormente señalado juicio por hechicería Gabriela, Mencia y otras dos reas⁴⁶, dando cumplimiento a la sentencia, salieron del tribunal a lomo de un burro de aldaba, emplumadas, con una barba en el pecho y un pregonero que se detenía en cada esquina, haciendo pública la decisión de la Justicia.

El rumor y el chisme

El rumor se encuentra en todas partes, cualquiera sea el ámbito de nuestra vida social.

Se trata, al mismo tiempo, del medio de comunicación más antiguo. Antes de la invención de la escritura, el único canal de comunicación de las sociedades eran los mensajes que corrían de boca en boca. El rumor era

⁴¹ El subrayado es nuestro.

⁴² AHT, Sección Judicial, Caja 2, expte. 7, 1717, folio 28.

⁴³ En lengua de indio.

⁴⁴ Garcés, Carlos Alberto, *op. cit.*, 1997, p. 111.

⁴⁵ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2000, p. 121.

⁴⁶ Archivo General de Santiago del Estero, Trib., 13, 1055, 1761.

Las tres partes y la
Quinta de la Santa Liberta
na que las personas que bi
Anatrina las hizo a peticion
Masia de nra y la del el he
familias y cosas que son
de que se bol a nra a nra
una declaracion adicha que
Chasen la como su y nra
En la qual de declaracion se
La nra lo es todo que dice
Le nra de dho de dha una
que Ella de nra de nra
Librando adicha y sabido
y que En todo de dha
La de Casa de dha de nra
Cada de dha lo que abia
En las o por de de dha
de por que lo de nra
Solo de dha de nra
Lo que sabe y en de dha
de la de dha de dha
y de de de dha de dha
y nra de dha de dha
de nra de dha de dha
de nra de dha de dha

AHT, Sección Judicial, Caja 1, expte. 6, 1689, folio 15
(Fotografía M. Gruber)

*el vehículo de las noticias; hacía y deshacía reputaciones y precipitaba las rebeliones o las guerras*⁴⁷.

En la sumaria de los testigos, “las respuestas no siempre se basaban en la experiencia directa de los declarantes: los chismes y el rumor jugaron una parte importante. Se aceptaba como criterio de verdad la opinión colectiva”⁴⁸. Las pruebas entonces se fundamentaban en la “Pública Boz (sic) y Fama”⁴⁹ de la acusada que de por sí acarrea una presunción⁵⁰ de culpabilidad y en los dichos y rumores que atraviesan las fronteras sociales⁵¹. Las desavenencias cotidianas entre vecinos eran frecuentemente el origen infundado del rumor.

El chisme es antes que nada un género de comunicación informal, o sea un intercambio de información; es relato transmitido, siendo además un juicio subjetivo⁵². Se cuenta algo de alguien y este relato se transmite porque es excepcional el alguien o el algo. Es un artificio que intenta conservar y proteger intereses individuales⁵³.

“Es el individuo y no la comunidad” la que chismea. “Es innegable la conexión que el chisme tiene con la moralidad. [...] De incluir [...] y excluir [...], de eso se trata el chisme”⁵⁴. Es un fenómeno emergente en pequeños poblados o sectores circunscriptos, culturalmente homogéneos; podemos suponer que en pueblos de encomenderos y poblaciones rurales de la época de la colonia, el funcionamiento era similar.

El chisme condiciona la vida cotidiana, tiene una forma discursiva propia: “en la utilización con fines argumentativos de la narra-

⁴⁷ Kapferer, Jean N., *Rumores. El medio de difusión más antiguo del mundo*, versión Alberto Magnet, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 11.

⁴⁸ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2000, p. 31.

⁴⁹ AHT, Sección Judicial, Caja 2, expte. 7, caratulado: “Acusada de brujería a Salvador Perez de Valdez”, 1717, folio 23.

⁵⁰ Garcés señala que “Doña Juana insiste en el tópico de la ‘mala fama’, por el cual un sospechoso nunca es del todo inocente”. En Garcés, Carlos Alberto, *op. cit.*, 1997, p. 78.

⁵¹ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2000, p. 32.

⁵² Kapferer, Jean N., *op. cit.*, 1989, p. 31.

⁵³ Fasano, Patricia, *De boca en boca. El chisme en la trama social de la pobreza*, Buenos Aires, Antropofagia, 2006, p. 26.

También, Cozarinsky, Edgardo, “Fragmentos sobre algo indefendible”, en Magadan, Cecilia (comp.), *[Blablablá] La conversación entre la vida cotidiana y la escena pública*, Buenos Aires, La Marca, 1994, p. 91.

⁵⁴ Fasano, Patricia, *op. cit.*, 2006, p. 26.

ción y la descripción de hechos⁵⁵, es un fenómeno social y cultural. Herskovits había relacionado el uso del chisme con los alegatos utilizados por aquellos de más baja condición socio-económica al mismo tiempo que conectaba el chisme con el mantenimiento de la moral.

James West conecta el chisme con la cohesión de los grupos y su moralidad, reconociéndole también funciones de diferenciación entre individuos y grupos y control del ascenso social de unos pocos. Como indica Patricia Fasano: “West postulaba que ‘el control religioso de la moral opera principalmente a través del chisme y el temor al chisme’⁵⁶”.

El chisme marca “en el propio ejercicio de su práctica, los límites de una comunidad de sentido”⁵⁷; todos aquellos que pertenecen a la comunidad pueden verse afectados por él. Del mismo modo, es generador de conflicto dentro de pequeñas comunidades. Consideramos que en el caso de las comunidades integradas por indios, mestizos, africanos, españoles y criollos, operaba del mismo modo.

El rumor sostiene al chisme “de boca en boca”, le da forma y estructura fija, le otorga consentimiento y credibilidad, lo convierte en fin, en verdad revelada e incuestionable. En el rumor no hay productores, éstos desaparecen en la vasta anonimidad del colectivo. Expuesto a la desnudez queda sólo el sujeto, objeto de este chisme que se ha vuelto anónimo y eficaz porque lo devela y lo expone a la sanción comunitaria. A las afirmaciones provisionarias del chisme se las puede interpelar, discutir, desestimar, olvidar. El rumor, en cambio convierte esa materia prima en la verdad sobre el sujeto al cual se refiere. Una suerte de predicción contenida socialmente hasta que ese chisme travestido en rumor la exhibe a la pública consideración⁵⁸.

Asimismo, Guerrin y Miyazaki, afirman que:

El rumor se diferencia del chisme en tanto cruza o atraviesa las barreras de los grupos sociales y no sólo versa sobre asuntos de terceras personas. Existen rumores de mayor y de menor extensión, cuya circulación se limita a un contexto cultural, y rumores que atraviesan distintas culturas. [...] Las expresiones “se dice”, “dicen”, “me dijeron” aluden a una voz colectiva, plural, impersonal y anónima que atraviesa el discurso del sujeto hablante. Todas ellas remiten a esa memoria

⁵⁵ Fasano, Patricia, *op. cit.*, 2006, p. 23.

⁵⁶ Fasano, Patricia, *op. cit.*, 2006, p. 24.

⁵⁷ Gorosito, Ana María, “Prólogo”, en Fasano, Patricia, *op. cit.*, 2006, pp. 13-17.

⁵⁸ Gorosito, Ana María, “Prólogo”, en Fasano, Patricia, *op. cit.*, 2006, pp. 13-17.

colectiva que está en permanente proceso de transformación, que no conoce más que el pasado que se puede actualizar en un presente⁵⁹.

El tribunal exigía establecer la “pública fama” de brujería de la acusada⁶⁰: para ello se requería la probación por parte de los testigos. Las pruebas en la mayoría de los casos se limitaban al testimonio de lo visto u oído, se basaban en el relato de los presuntos hechos: “dar fe”, confirmar la “voz pública”, por lo que se trataba de una actitud puramente fiduciaria. Se insistía en probar la “mala fama” por la cual “todo sospechoso nunca es del todo inocente”. De este modo las acusadas, estaban prejuzgadas con mínima posibilidad de demostrar su inocencia.

Una vez que el juez habiendo interrogado a la acusada, se hallaba plenamente convencido de la necesidad de confirmar lo dicho, ordenaba la sesión de tortura. Durante la misma, se utilizaba la mayoría de las veces el potro⁶¹. La confesión obtenida por dicho medio debía posteriormente ser refrendada por la acusada “liberada de sus prisiones”, a este tipo de declaración se la denominaba paradójicamente “voluntaria”. Si dicho testimonio contradecía el brindado bajo tormento, se la volvía a conducir al potro. La simple contradicción entre ambas declaraciones, la hacía aparecer como culpable ante los ojos de la justicia.

En el juicio a Luisa González el indio Pablo cita a testificar algunos indios de importancia (el curaca de Tocpo, un fiscal, etc.) quienes sabían que era un adivino, además señalaba *haber oído decir* “a los sabios de su pueblo que antes de nacer habló en el vientre de su madre”⁶².

En el proceso a la negra Inés, el testimonio que presenta Savina de Jauregui, una de las testigos, es cuestionado por el defensor

⁵⁹ Guerrin, Bernard; Miyazaki, Yoshihiko, *op. cit.*, 2003, pp. 257-272.

⁶⁰ En el expediente de la india Magdalena consta que tiene “fama de maléfica, encantadora y matadora”, AHT, Sección Judicial, Caja 2, Expte. 1, 1721, folio 4.

⁶¹ “El potro era una especie de viga trabajada en forma de tornillo. Los verdugos ataban al reo con cuerdas de cáñamos, de modo que cada paso de rosca que el tornillo o cilindro hacía sobre una tuerca, levantaba el cuerpo del atormentado; de donde resultaba que la tensión de las cuerdas, los brazos y las piernas los estiraba con fuerza, puestos en una situación violenta, dolorosa, casi siempre seguida de la dislocación de los miembros”. Catalán, Emilio, “Los tormentos aplicados a los brujos por la Justicia Colonial en Tucumán y Santiago del Estero”, en *Trabajos del Instituto de Estudios Históricos del Tucumán*, Vol. I, Tip. Cárcel Penitenciaria, Tucumán, 1936, p. 147.

⁶² AHT, Sección Judicial, Caja 1, expte. 9, 1688, folios 5-6.

porque “lo que save se lo conto” Francisco de Zoza “de quien se debe coger el dicho”⁶³ y ella no lo habría presenciado.

En cuanto al juicio a Clara de los Zapallares, la mulata Catalina confirma la acusación por hechicería que pesa contra Clara por *habérsela dicho* el indio del Colalao, el “Sacristán”. Asimismo la nuera de la acusada, Antonia, afirmaba *haber oído* a doña Josefa, a la sazón la querellante, que su suegra era una hechicera. El alegato de la defensa de don Juan Rodríguez Vera “descalifica sagazmente a los testigos que hablan ‘de oídas’ incapaces de revelar el nombre de los acusadores de Clara, calificando esos testimonios como ‘chismes de vulgacho’”⁶⁴.

En el de Pascuala Aimacha, el protector de naturales exige el castigo por falso testimonio para los declarantes “porque se dejaban llevar por cosas tales como haber oído decir ‘fulano es hechicero’ para afirmar que entonces es el autor de cuanta muerte quiera adjudicársele”⁶⁵.

Asimismo, Judith Farberman señala: “Juan Pascual Carabajal, indio de Tuama y testigo aportado por el alcalde, afirmaba que ‘ha oído a Santos Salazar que Lorenza india ya citada es hechicera y asimismo dice que el referido Santos [...] le dijo a la tía de este declarante llamada Petrona Soto, que vive en Tuama, que Lorenza era hechicera’”⁶⁶.

A modo de cierre

Con el correr del tiempo se había ido conformando en el Tucumán, “una cultura campesina híbrida”, al decir de Farberman, que “compartía su confianza en un conjunto de eclécticas prácticas medicinales y creía en el poder de las hechiceras”⁶⁷. Al mismo tiempo, la élite criolla y española no era ajena al ejercicio de estas prácticas y recurría a ellas en busca de ayuda. También para ellos constituían una alternativa para resolver las tensiones dentro de su grupo de pertenencia ya que brindaban esperanza adicional, muchas veces “mágica”, para la solución o modificación de problemas, algunos de

⁶³ AHT, Sección Judicial, Caja 1, expte. 9, 1688.

⁶⁴ Garcés, Carlos Alberto, *op. cit.*, 1997, p. 116.

⁶⁵ Garcés, Carlos Alberto, *op. cit.*, 1997, p. 152.

⁶⁶ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2000, p. 31.

⁶⁷ Farberman, Judith, *op. cit.*, 2000, p. 29.

estos estructurales de la sociedad. La inevitable sujeción de la mujer al poder patriarcal, la imposibilidad de una libre elección de vida, se veía reflejada en el hecho de que eran mayoritariamente las mujeres quienes recurrían a estas prácticas, intentando atenuar los efectos de la realidad (deseo de obtener un compañero adecuado, de mejorar situaciones familiares, de curar determinadas enfermedades, etc.).

La teatralidad instalada prácticamente en todas las instancias relacionadas con los juicios de hechicería, potenciaba la transmisión del mensaje; hacía accesible su divulgación entre la población, facilitaba el reconocimiento inmediato de lo sancionado y de las consecuencias de la práctica, fundamentalmente por parte de los estratos inferiores de esta sociedad. Facilitaba la función aleccionadora desarrollando lo escenográfico y acentuando lo dramático. Porque tal como nos señala Foucault: “Es preciso no sólo que la gente sepa, sino que vea con sus propios ojos. Porque es preciso que se atemorice; pero también porque el pueblo debe ser el testigo, como fiador del castigo, y porque hasta cierto punto debe tomar parte de él”⁶⁸.

Esta teatralidad utilizaba medios escénicos que reemplazaban el discurso y tendían a bastarse por sí mismos, ya que en presencia de situaciones cotidianas donde irrumpe la teatralidad se semiotiza el espacio, se desplazan los signos para que el espectador los lea. Consideramos la teatralidad, como una característica que sólo es comprensible en el interior del orden simbólico que ella misma engendra, en el marco de una cultura autoritaria que instrumentaba los juicios por hechicería para fomentar y ejercer el control social y la desestructuración cultural a través de la represión y el miedo. Dicha espectacularidad busca sellar tensiones fundamentales⁶⁹, imponiendo una ideología, fomentando en todos los ámbitos la continuidad de este proceso de aculturación inevitable que se había iniciado con la conquista. Al equiparar la hechicería con el crimen por herejía, la religión cristiana proscribía todo discurso contrahegemónico.

Estas representaciones espectaculares, contribuían a generar o agravar temores que ya estaban en la mayoría. La teatralidad aportaba una mejor y más amplia divulgación del discurso aleccionador y atemorizante de la Iglesia y ayudaba a consolidar en el imaginario

⁶⁸ Foucault, Michel, *op. cit.*, 2004, p. 63.

⁶⁹ del Campo, Alicia, *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Mosquito Comunicaciones, p. 12.

indígena y mestizo⁷⁰ el discurso de lo demoníaco, en el contexto de una cultura autoritaria.

Consideramos que los individuos de cada uno de estos grupos étnicos, comparten una matriz cultural⁷¹; la misma habilita, justifica y otorga sentido particular en este caso a la hechicería y la magia: andamiaje cultural que permite que los conocimientos y los hechos sean significativos, gracias a lo cual pueden comprenderse, aunque no todos le den exactamente el mismo significado o importancia.

El delito de hechicería, al igual que otros delitos, “separa líneas en el interior de una cultura. Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural [...] Es una frontera móvil, histórica y cambiante”⁷². Delación, teatralización, punición. Mecanismos que, en mayor o menor medida, contribuyeron a afianzar un sistema de creencias que se valió de todos los medios a su alcance para imponerse como discurso dominante.

Consultadas en su arte, requeridas, temidas, estas mujeres se movieron en un terreno ambiguo que ora las ubicaba como curanderas, portadoras de un saber y capaces de curar ora como hechiceras, cuando fracasaban en dicha labor, o bien suscitaban querellas o celos en el seno de la comunidad. La frontera entre curar y hechizar se volvió lábil y en muchos casos selló sus trágicos destinos.

La voz del inquisidor, perdida en el tiempo, vuelve a resonar junto a nosotros en los versos de Jorge Luis Borges:

⁷⁰ Tal como nos recuerda N. Griffiths: “la llegada de un Cristianismo agresivo e inflexible confirmaba que la sumisión de los pueblos [...] sería reforzada por [...] ‘la colonización del *imaginaire*’”. El autor remite a Gruzinski, *La colonización de l’imaginaire* y aclara “por ‘*imaginaire*’ se entiende la capacidad de representar mediante imágenes mentales el mundo de lo real y categorizar su interpretación”. En Griffiths, Nicholas, *La Cruz y la Serpiente. La represión y el resurgimiento religioso en el Perú colonial*, versión Carlos Baliñas Pérez, Lima, Universidad Pontificia Católica del Perú, 1998.

Para aproximarnos a los estudios del *imaginaire* remitimos especialmente a los estudios de Bauzá, Hugo Francisco, *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires, F.C.E., 2005. A la sazón, el Dr. Bauzá dirige actualmente el Centro de Estudios del Imaginario de Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires y ha producido y coordinado numerosos trabajos y jornadas en dicho campo.

⁷¹ Balán, Marta, Comunicación personal.

⁷² Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2011, p. 18.

Pude haber sido un mártir. Fui verdugo.
Purifiqué las almas con el fuego.
Para salvar la mía busqué el ruego,
El cilicio, las lágrimas y el yugo.
En los autos de fe vi lo que había
Sentenciado mi lengua. Las piadosas
Hogueras y carnes dolorosas
El hedor, el clamor y la agonía...⁷³.

⁷³ “El Inquisidor” en Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, vol. III, Buenos Aires, EMECÉ, p. 134.

EL CARNAVAL DEL DIABLO **DE JUAN OSCAR PONFERRADA**

PATRICIA H. CALABRESE

El propósito de este trabajo es analizar la obra *El carnaval del diablo* de Juan Oscar Ponferrada. La pieza es una tragedia de corte religioso, donde se mixturán elementos clásicos de la tradición occidental y otros de carácter local; se trata del mito del Pujllay (= Pucclay o Pusllay) y del Chiqui como formas de religiosidad indígena en su dimensión folklórica.

El análisis consiste en una aproximación a la representación teatral de la manifestación del carnaval, así como las costumbres y los ritos a él asociados a través de las figuras mitológicas del Pucclay y del Chiqui. Es fundamental no olvidar que en las culturas de la América prehispánica existían tanto las entidades malignas, cuanto las benignas y que en la cultura popular se da la tendencia a sintetizar, es decir, que nada quede fuera sino que todo se integre.

Notas distintivas de la dramaturgia de Juan Oscar Ponferrada

En la dramaturgia de Juan Oscar Ponferrada¹, según J. Dubatti, está vigente la concepción de “teatro nacionalista” que se origina a

¹ Sobre el poeta, dramaturgo y director escénico catamarqueño Juan Oscar Ponferrada (1907-1990), sintetiza Jorge Dubatti: “Fue director y formador de actores, desde 1947, de la Compañía del Seminario Dramático en el Teatro Nacional Cervantes. Sucesivamente, siempre como representante de la intelectualidad peronista, se desempeñó como director (1946-1955) del Instituto Nacional de Estudios de Teatro dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación; como coordinador del Seminario de Estudios Dramáticos de la Provincia de Buenos Aires (1969); director (1973) del Teatro Municipal General San Martín. Llegó a ser Secretario de Cultura y Vicepresidente de Argentores e intervino en la organización del Conservatorio de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. En el circuito profesional dirigió el Teatro Río Bamba (Buenos Aires), la Compañía Argentina de Teatro Regional (con la que visitó Es-

comienzos de siglo XX y donde, además, se combina el “*nativismo local*” con el “*simbolismo europeo*”. Al decir del propio Ponferrada (1959) ese cruce de tendencias estéticas diferentes “encuadra su teatro en la poética que él mismo definió como ‘costumbrismo trascendente’”².

En los años '40, explica Dubatti, la poética de Ponferrada se traslada “del circuito teatral profesional al oficial”, en el marco cultural que impulsa el segundo gobierno de Juan Domingo Perón. De modo tal que la Compañía de Eva Franco y Miguel Faust Rocha estrena *El carnaval del diablo*, en el Teatro Politeama de Buenos Aires, el 25 de marzo de 1943, bajo la dirección de Orestes Caviglia con escenografía y vestuario de Antonio Berni; la obra se representa con continuidad hasta el 8 de junio del mismo año³. El pasaje de Ponferrada al circuito oficial se debe a que su poética nativista-simbolista se identifica con el concepto de “identidad del teatro nacional”. Se puede entender que la cultura oficial ve representada su ideología en la dramaturgia: a través del teatro se devela el “ser nacional”, la realidad cultural del país.

Los dramaturgos Julio Sánchez Gardel, Otto Miguel Cione, Alberto Vacarezza, Alberto Weisbach, Enrique García Velloso y Carlos Schaefer Gallo adhirieron entonces a la estética del nativismo cuya poética se inicia con la pieza *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón; Pablo Podestá colaboró con este género teatral pues como actor encargó y estrenó muchas de sus piezas.

Dubatti destaca algunas de las notas que caracterizan el “nacionalismo” en literatura, política y educación, a partir de una carta que Ricardo Rojas escribe, en 1912, a Schaefer Gallo para saludarlo y expresar su parecer acerca de la publicación de los relatos reunidos en *Alma quichua*. Según el experto en teatro, para Rojas, los conceptos “nacionalismo vs. extranjerismo/modernización internacional; rescate de los imaginarios populares, lo folklórico y lo religioso

paña y Francia) y la Compañía “Acción Artística”. Ver “Paul Claudel, el simbolismo e intertextos de la *Biblia* en el teatro de Juan Oscar Ponferrada”, en *Letras*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina 35-36, Buenos Aires, 1997, pp. 69-85.

² Dubatti, Jorge, *op. cit.*, pp. 69-70.

³ La obra *El Carnaval del Diablo* recibió el Premio Municipal de ese año 1943 y el Segundo Premio Nacional de los años 1943-1945. Fue repuesta en muchas oportunidades, entre ellas en el Jardín Botánico, en febrero de 1961, bajo la dirección del autor y con escenografía de Saulo Benavente y en 1970, bajo la dirección de Juan José Bertonasco en el Teatro Nacional Cervantes.

local; conciencia territorial; defensa de las identidades regionales; lucha por la pervivencia de las tradiciones” sintetizan el proyecto estético-ideológico del nacionalismo, como forma militante de una conciencia nacional que se defiende:

“Entre las operaciones simbólicas más interesantes que diseña este teatro nacionalista sobresale la ‘apropiación’ del espacio geográfico-cultural argentino a través de su representación en el enunciado (o mundo representado) de las obras dramáticas y los textos espectaculares. Por la naturaleza específica de esta operación, su estudio favorece la perspectiva *tematológica*; sin embargo, como ha señalado acertadamente Claudio Guillén, ésta resulta impracticable si se la separa del análisis *morfológico*: los temas se definen no sólo por su sustancia sino también por su tratamiento formal”⁴.

Agrega además que la misma actitud con variantes importantes es la que se encuentra décadas más tarde en autores como Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijóo, Clementina Rosa, Juan Oscar Ponferrada y en otros dramaturgos que realizan una actualización ideológica y estética entre los que menciona a Juan Carlos Gené, Leopoldo Marechal, Mauricio Kartun y Bernardo Carey.

Desde la perspectiva de L. Mogliani, “la poética nativista se convirtió en altamente productiva” y “pervivió hasta la década de los cincuenta”⁵ puesto que su finalidad ideológica consiste en “recuperar y fijar las tradiciones ante el avance histórico que provocaba su desaparición”. El nativismo se caracteriza por su carácter costumbrista puesto que representa la vida y las costumbres regionales. El segundo rasgo determinante es la intriga sentimental y el tercer componente que lo caracteriza es la comicidad que se logra a nivel verbal. En las producciones teatrales que se inscriben en esta corriente se idealiza al gaucho y se estiliza su lengua. Para “representar el habla cotidiana de los pobladores rurales” se toma como modelo el *Martín Fierro* de José Hernández.

Ponferrada siguió conscientemente esta tradición y la exaltó⁶. En 1959, en “Para una ubicación del costumbrismo criollo”, declara que

⁴ Dubatti, Jorge, *op. cit.*, pp. 73-74.

⁵ Mogliani, Laura, “La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada: escenificación mítica y práctica religiosa”, en *El teatro y su crítica* (Osvaldo Pellettieri, editor), Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1998, pp. 227-233.

⁶ Otras obras de Ponferrada son: *Los pastores* –según Zayas de Lima la obra puede ser la denominada *Pesebre*– de la que no se consigna fecha de estreno y que sería la primera pieza del autor; *El trigo es de Dios*, estrenada en 1947 en

el costumbrismo es una escuela de observación según la cual “todo rasgo elemental” es un “elemento teátrico” que lamentablemente ha sido dejado de lado por las corrientes modernas y que está desvalorizado como consecuencia del romanticismo; pero que “impregna con su aroma o tiñe con su típico colorido local lo más señero y significativo del repertorio nacional del pasado. Casi podría decirse que el tenor apenas declinante en el que se gestó, conformó y definió el teatro del país”⁷.

La obra de Ponferrada tuvo rápida inclusión en el campo teatral nacional y provincial del momento, según L. Mogliani, sin duda, gracias a “los premios, las designaciones oficiales y los estrenos de sus obras en salas nacionales o municipales”, lo cual “se encuadra en la política oficial teatral llevada a cabo por el gobierno peronista⁸, en la que se destacaba su revalorización del género nativista al que identificaba con su objetivo de propiciar un teatro para ‘el pueblo’, de expresión y sentido nacional”, como había sucedido con la tragedia griega.

Según la investigadora Y. Leonardi el Segundo Plan Quinquenal de Juan Domingo Perón, cuyo propósito era continuar con las actividades culturales iniciadas durante el primer gobierno, tenía “como finalidad suprema lograr la felicidad del pueblo y la grandeza de la Nación mediante la justicia social, la independencia económica y la soberanía política”. Puesto que la cultura no debía servir sólo a un grupo sino a la comunidad, al teatro se le adjudicaba una “función social” y se destacaba la importancia que en las producciones debía tener “el pueblo” pues se consideraba que a través de los espectáculos teatrales se tendía un puente de acceso a la cultura para que la comunidad se educara a través del arte, puliera sus imperfecciones

el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Pablo Acchiardi y galardonada con el Primer Premio Nacional; *Un gran nido verde*, que a pesar de no haber sido estrenada, recibió el Primer Premio del Concurso Municipal “Alberto Gerchunoff”. Permanecen inéditas, según informa L. Mogliani, *Hoy en el Paraíso* de 1958 y *Los incomunicados de Zapués*, de 1961.

⁷ Citado por L. Mogliani, *op. cit.*, pp. 227-228.

⁸ En el marco de las obras públicas en la ciudad de Buenos Aires, durante la gestión del Intendente Jorge Sabaté, periodo 1952-1954, se construyó el Teatro Municipal San Martín, el Anfiteatro Eva Perón en el Parque Centenario, el Centro de Exposiciones de la Fundación Eva Perón, quedó inconclusa la Casa del Artista cuyo fin era educativo. La cita fue extraída de “Espectáculos y figuras populares en el circuito teatral oficial durante los años peronistas” de Yarina Andrea Leonardi (Conicet-UBA), <http://www.unsam.edu.ar/home/material/Leonardi.pdf>

y lograra la asimilación de las manifestaciones culturales. Así, dentro del repertorio que se seleccionaba para el circuito oficial, se observaba la representación de clásicos universales como también de textos nacionales⁹, en su mayoría sainetes y piezas nativistas porque a través de éstos se revalorizaba la cultura nacional que el gobierno intentaba poner en práctica.

Destaca L. Mogliani que, para el peronismo, el teatro debía “ser restituido” al pueblo que era “el destinatario del discurso y la acción de gobierno”:

“El cambio fundamental aportado por el peronismo en el ámbito cultural y teatral, no estuvo entonces en el ámbito de la producción, sino en el de la distribución y circulación. Este movimiento consideraba que su misión ‘revolucionaria’ en el ámbito de la cultura era que los bienes culturales se convirtieran en accesibles al pueblo trabajador, al que consideraba como su legítimo poseedor”¹⁰.

En el artículo “El teatro en el Plan Quinquenal” (1954) Ponferrada expresaba que el teatro fue un invento griego que se vinculó naturalmente con el pueblo puesto que el pueblo no sólo era su creador, sino también su destinatario y que los griegos habían desentrañado, hacía ya dos mil quinientos años, “del culto de los dioses –y de uno particularmente– una forma de representación por la cual la creación del universo puede ser imitada y la vida volver a comenzar, a despecho del tiempo, en latente conflicto con la muerte”¹¹. Allí mismo también destacaba la concepción cristiana del teatro medieval y, para fundamentar la génesis popular del teatro argentino, sostenía que éste había nacido del “mito gaucho” que era la encarnación del pueblo. En consecuencia, Ponferrada ponía el acento en “su concepción

⁹ Respecto del repertorio que conjugaba el “acervo artístico nacional y universal”, dice L. Mogliani que la doble vertiente que combinaba “tradición nacional” con “cultura clásica” no implicaba una oposición sino por el contrario, una especie de “apropiación de los sectores populares de elementos de la cultura clásica, antes reservados sólo a un público selecto y restringido al ámbito de la oligarquía”. Ver Mogliani, L., “El teatro en la política cultural del Primer y Segundo gobierno peronista”, <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994/24963>

¹⁰ Mogliani, L., “El teatro en la política cultural del Primer y Segundo gobierno peronista”, p. 171. Hay que recordar también que Evita provenía del ambiente teatral.

¹¹ Citado por L. Mogliani en “La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada: escenificación mítica y práctica religiosa”, en *El teatro y su crítica* (Osvaldo Pellettieri, editor), Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1998, p. 229.

del teatro como hecho comunitario, de índole religiosa, cristiana” ya que como dramaturgo se manifestó como un profundo creyente que buscaba transmitir su fe y “poner en escena una realidad trascendente, mediante la escenificación de creencias y prácticas rituales, tanto cristianas como prehispánicas y los sincretismos de ambas”.

Por lo tanto, teniendo en cuenta los objetivos del Segundo Plan Quinquenal que tendían a la reinstauración de la naturaleza popular de la expresión teatral y que propiciaban el retorno del pueblo al teatro, se puede observar que los rasgos característicos de la dramaturgia de Ponferrada son, para L. Mogliani, “la asimilación del teatro a su función religiosa y comunitaria y la escenificación mítica”, de este modo “trataba de emular el teatro griego al que consideraba paradigma de la relación teatro-pueblo”¹². Así aportó a la poética nativista “una dimensión trascendente de orden religioso y mítico”, por ejemplo en *El Carnaval del Diablo* y *Un gran nido verde* llevó a escena mitos regionales, en *Los pastores* el teatro se convierte en una práctica religiosa y en *El trigo es de Dios* están como trasfondo los relatos bíblicos.

En *El Carnaval del diablo* se advierte la presencia de notas culturales que provienen tanto del mundo cristiano como pagano y, al respecto, no sólo puede observarse la evocación de la concepción clásica greco-latina sino también se manifiestan figuras mitológicas que hunden sus raíces en la región de los Valles calchaquíes. Por consiguiente, reconsideraremos algunos de los elementos fundamentales para el análisis de la obra de Ponferrada.

El diablo y el carnaval

En las fiestas y carnavales, según Misael Torres, el diablo encarna “la vitalidad, la alegría, la picardía, sorna, irreverencia, grosería, erotismo, sensualidad, capricho y pecado”¹³. La idea e imagen de este personaje tal como la concibió el catolicismo data de la Edad Media. Ya en esa época, las imágenes artísticas de Satanás distan de la representación del ángel Luzbel del *Génesis* pues frecuentemente a Belcebú se lo ve como un macho cabrío lo cual lo asemeja a la forma

¹² Mogliani, L. *op. cit.*, p. 228.

¹³ Torres, Misael, “Diablos y carnavales en América”, en <http://www.cidap.org.ec/download/publicaciones/Diablos%20y%20carnavales%20en%20America.pdf>

de representar entre los griegos al dios Pan, integrante del cortejo de Dioniso. Es posible, para Torres, que “el culto dionisiaco, de carácter agrario, perdurase en las llanuras de Europa a lo largo de la alta Edad Media, como un simple rito de primavera y de vendimia, como un culto a la fecundidad, al modo de Osiris en Egipto”. Es probable, entonces, que la Iglesia señalara ese culto como pagano y deseara demolerlo. Ese es el diablo que llegó a América y que estaba, en aquella etapa, asociado a la maldad y al horror. Así la estructura simbólica del carnaval es una herencia europea que pronto se mixturó con las manifestaciones nativas para dar origen a las fiestas populares donde aparece el diablo¹⁴.

Una de las formas de manifestación de la memoria de los pueblos es la celebración. En ella se reúne la comunidad y a través del rito se revive, se recuerda, se hace presente un evento que reactiva las relaciones sociales y espirituales de un pueblo. Se produce la suspensión del tiempo histórico y la entrada del tiempo mítico. Por consiguiente, la fiesta –en consonancia con las definiciones de K. Kerényi, F. Jessi, Malinoswky, Bajtín y otros– recuerda M. Torres:

“es un acontecimiento que rige el tiempo cotidiano y extraordinario de una comunidad. Es a través de ella y en la construcción de la misma que una comunidad encuentra ‘canales sensibles’ para comunicarse y existir de ‘otra manera’. Esta ‘otra manera’ se origina en un espacio-tiempo ocasionado por la ‘forma ritual’ o estructura festiva que adopta la fiesta. Este hecho hace que cada uno de los participantes en el evento se identifique con él, creándose un sentido de pertenencia”¹⁵.

Así como en la Antigüedad, para M. Eliade, existía una visión circular del tiempo sagrado, en la concepción católica se replica el ritual de la misa del domingo –ceremonia solidaria con la misa que antecede y prosigue–, y, por extensión, la naturaleza del ciclo de la Navidad y la Pascua; también aparece la noción circular del tiempo en el carnaval y su rito donde se reconcilian, por otra parte, la tradición cristiana con las creencias pre-cristianas. En el contexto del

¹⁴ A modo de síntesis y retomando la explicación de M. Torres, el diablo puede aparecer en las ceremonias de la Semana Santa en Alangasí, Ecuador; en la época de la celebración andina de Inti-Raimi por los meses de julio y agosto; en la isla de Chiloé, Chile, es un diablo que enloquece de amor a las mujeres; en Bolivia se trata del Tío, diablo guardián y protector de los mineros de Oruro –este diablo está emparentado con el Wari que es el protector de las montañas y las tinieblas–; está el diablo del Carnaval de Riosucio, en Colombia; también aparece en Perú y en Argentina.

¹⁵ Torres, M., *op. cit.*

cristianismo emerge este mito popular que abre un espacio para la fiesta, el desorden social, lo prohibido. El que preside el carnaval es el diablo, de donde lo que se permite es contrario de la cosmovisión y moral católicas. Lo sagrado virtuoso se opone al orden profano: en la celebración del carnaval se produce la alteración de los roles de la vida cotidiana, de las responsabilidades, y se desdibujan las identidades que se ocultan bajo los velos de las máscaras.

La fiesta del carnaval, como argumenta G. D. Cocimano, “ha sobrevivido hasta la actualidad” pues “resume todos los elementos de espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas y que han desaparecido”¹⁶. Frente a los demás festejos públicos y populares, resalta Cosimano recuperando conceptos de Bajtín, 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 éstos”. Retoma, además, la idea de la posible derivación del término *fiesta* de la raíz terminológica *fas* que se refiere a lo que es lícito hacer según la voluntad divina. Contrapone, así, la noción de *fiesta a ius y mos* que indicarían lo que es lícito hacer, según las instituciones políticas y sociales y según las costumbres.

Siempre en la línea abierta por Bajtín, reafirma Cosimano que la fiesta popular de carácter profano tiene estructura y 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”. La fiesta carnavalesca asocia la destrucción con el renacimiento y la renovación e implica la muerte de lo antiguo y el renacimiento de lo nuevo. El morir para renacer, por lo tanto, según Cosimano, “parece ser un tema persistente en la constitución de las fiestas populares en las distintas culturas”.

Cosimano también señala que en la fiesta popular se alude a una especie de “paraíso en el que todo está permitido, el hombre es dueño absoluto de su libertad y las barreras jerárquicas están definitivamente suprimidas” y argumenta que es necesario recordar las reflexiones de M. Eliade según el cual el tiempo festivo equivale, en cierta forma, al tiempo sagrado porque ambos se diferencian de las actividades profanas, como por ejemplo, el trabajo y la vida cotidiana.

¹⁶ Cocimano, Gabriel D., “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval”, en *Gazeta de Antropología*, n° 17, 2001. Artículo 28 – <http://hdl.handle.net/10481/7488>.

na. Ese tiempo sagrado es de carácter cíclico puesto que es el tiempo del eterno retorno en el que en determinadas fechas del año se celebran los rituales. En cuanto al espacio, la fiesta del carnaval instituye una escena abierta y sin límites donde, incluso, se suspende el sentido de la propiedad. En ese tiempo-espacio no sólo se suprimen las jerarquías, sino que también llegan a invertirse: no hay barreras sociales ni económicas, el rico y el pobre se unen en el festejo pues el clima de familiaridad neutraliza prejuicios, diferencias y escrúpulos.

Agrega que Freud concibe, en *Tótem y tabú*, la fiesta como “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”. Así en carnaval, el individuo forma parte del cuerpo de la colectividad a la que pertenece. Se experimentan la unidad y la comunidad. También el cuerpo individual puede dejar de ser él mismo y transfigurarse, es decir, cambiar a través de máscaras y disfraces. Al respecto destaca:

“en ciertas representaciones artísticas medievales, los actores vestidos de diablos corrían por las calles de la ciudad y los pueblos vecinos, en una práctica –la *diablada*– en la 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 excluida 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, aun 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”¹⁷.

Por consiguiente, por un lado, el carnaval, fiesta de antigua tradición greco-latina, es una fiesta establecida por el calendario de la Iglesia católica ya que fue conservada, tolerada y asimilada por el cristianismo. Por el otro, los excesos del carnaval se contrarrestan con el control que, en oposición, ejerce el periodo de la Cuaresma; de ese modo se regulan la vida social y las relaciones entre los hombres.

¹⁷ Torres, M., *op. cit.*

En América latina, en el carnaval aparecen otros componentes distintos de los europeos. Según apuntan A. Idoyaga Molina y S. Torres¹⁸, la figura del diablo proviene de la mitología folklórica y es de gran relevancia en el noroeste argentino donde emerge con más fuerza la cultura tradicional. Respecto de sus nombres y de los efectos de su presencia, dicen las autoras: “Sus nombres (Satanás, Belcebú, etc.), incluso la voz Diablo, suelen ser evitados y reemplazados por expresiones como el Malo, el Maligno, el Tío, el Señor, el Amigo, entre otras. Se trata de una figura del imaginario mítico de origen hispano, en torno a la cual giran relatos y se aducen determinadas prácticas”. Entre estas prácticas se pueden mencionar “las relativas al carnaval, el cual se considera un tiempo gobernado por el Diablo. En su interacción con los hombres se revela como un personaje ambivalente capaz de dañar por pura malignidad pero también capaz de ofrecer alguna clase de ventaja”.

En tanto es el Diablo el que rige el tiempo del carnaval del noroeste argentino, hay exceso y lujuria dado que está fuera de la órbita del control de Dios. Como componentes que exteriorizan el festejo están las actividades del topamiento de las comadres y compadres, los paseos a caballo, el desentierro y entierro del Pucclay. Es, para A. Idoyaga Molina y S. Torres “un tiempo orgiástico, dominado por el erotismo, los encuentros fugaces, las fiestas interminables que dan cabida a casi un perpetuo estado de embriaguez”. También es un tiempo en el que todo se altera; en consecuencia, los comportamientos que se dan en carnaval se oponen a los valores y a la moral que promueve el catolicismo. Todo está permitido pues es un tiempo al revés porque está tutelado por el Diablo, así, en general, se presenta:

“como un tiempo dionisiaco, inspirado en los permisos. Permiso para la borrachera, permiso para pasar la noche donde fuere cantando o bailando o en brazos de una pareja formada en la ocasión. Es un tiempo de permisos para violentar las normas sociales (...) Es un tiempo para perderse con una mascarita que hasta su identidad puede ignorarse, es un tiempo de transgredir las normas de la fidelidad que se deben los matrimonios establecidos y aquellos que se encuentran en matrimonios a prueba (...) es tiempo en que se dejan las normas de recato, que se suspende el valor de la virginidad, es un tiempo de libertad sexual para todos, para aquellos que tienen vínculos estables y para aquellas jóvenes que se supone deberían mantener su pureza. Es tiempo de

¹⁸ Idoyaga Molina, A. y S. Torres, “El carnaval, el diablo y la calificación del tiempo. Análisis de un mito etiológico del Noroeste argentino”, en *Mitológicas*, Vol. XXII, Buenos Aires, pp. 93-103.

semi-conciencia, es tiempo de olvido y de imprecisión. Así, ante el hijo concebido, es válida la respuesta que reza ‘es hijo del carnaval’ o ‘de una máscara’¹⁹.

Así, el carnaval anda entre la gente, y la gente misma desentierra al Pucclay que trae el exceso, el desequilibrio. El muñeco del Pucclay vuelve al espacio y tiempo del carnaval donde el hombre experimenta un estado especial. El cuerpo humano es el terreno donde se produce el desborde afectivo, se relaciona de manera particular con su comunidad: deja de ser el individuo común de la vida cotidiana para ser personaje de ese otro tiempo y espacio vital-ceremonial.

Según refiere F. Báez-Jorge²⁰, “en las cosmovisiones indígenas contemporáneas las nociones del Bien y del Mal no se plantean en términos de absolutos éticos en oposición”. En su estudio señala que la figura polisémica del Diablo ha tenido “sucesivas recargas simbólicas” y, además, aparece vinculado a escenarios festivos como celebraciones patronales y carnavales relacionados “con el consumo no ritualizado de alcohol, la delincuencia y la muerte trágica” donde “son evidentes, también, acciones contrarias al equilibrio personal y comunitario (sexualidad no regulada, ejercicio autoritario del poder, delincuencia y riqueza mal habida)”. Desde su punto de vista, la identificación simbólica del Diablo con el Poder, del Diablo con el mestizo, con la opulencia, con la embriaguez, por ejemplo, presente en muchos imaginarios indígenas, expresa una actitud de resistencia frente a la hegemonía de los grupos dominantes en las relaciones interétnicas regionales, así como la ruptura del equilibrio comunitario y personal que está propiciada por la riqueza y el excesivo consumo de alcohol no ritualizado. De modo que señala:

“Así como la política colonial fraguó una imagen acorde a sus propósitos, en los imaginarios colectivos indígenas la noción del Demonio fue reelaborada siguiendo las coordenadas de sus antiguos complejos de creencias y la dirección impuesta por su condición social subalterna. Las concepciones del Mal reformuladas simbólicamente tuvieron en los relatos míticos y en los rituales el fundamento que les garantizó continuidad y arraigo comunitario”²¹.

¹⁹ Idoyaga Molina, A. y S. Torres, *op. cit.*, p. 97.

²⁰ Báez-Jorge, Félix, “Los avatares del Diablo (La demonología sincrética en los imaginarios simbólicos mesoamericanos y andinos)”, Conferencia Magistral leída en el XV Congreso sobre Estado, Iglesias y Grupos Laicos, CIESAS-GOLFO, XALAPA, octubre 2001, pp. 55-72.

²¹ Báez-Jorge, F., *op. cit.*, pp. 62-63.

Báez-Jorge también considera las reflexiones de M. T. Taussig respecto de la diferencia entre el modo de producción campesino y el capitalista:

“En las comunidades campesinas de la altiplanicie andina, donde (...) los labradores ejercen una medida de control real sobre los medios de producción, los espíritus dueños de la naturaleza difieren de los de las minas, donde reina el modo de producción capitalista (...). En la vida campesina, los espíritus dueños de la montaña se corporizan en íconos naturales (...). Los ritos de sacrificio e intercambio de ofrendas (...) ejemplifican y ratifican estas creencias, garantizan el suave flujo de la producción, cuyo objetivo principal es la autosubsistencia (...) fuera del intercambio mercantil capitalista”²².

Además recuerda, en consonancia con Taussig, que en el mundo andino, todo se entiende en “yuxtaposición con su opuesto” y que existe una dialéctica de oposiciones simbólicas que se puede expresar en nociones tales como lo humano / lo no humano, la sobriedad / la embriaguez, el orden / el desorden, lo autóctono / lo foráneo, lo propio / lo ajeno, el prójimo / el extraño, etc.

El Pujllay y el Chiqui: dos númenes de los diaguita-calchaquí

Para Adolfo Colombres²³, el Pujllay es un personaje de características mitológicas de los diaguitas, cuyo culto se englobaría entre los ritos agrícolas de los Valles Calchaquíes. Según el antropólogo, hay que advertir que un largo proceso de desacralización debe haber abolido a la divinidad para convertirlo en representación ya sea persona o personaje. Además se pregunta, por una parte, “quién se atrevería a negar de modo radical que el antiguo dios de la chaya esté de algún modo vivo bajo la apariencia payasesca del Pujllay” ya que el Carnaval es el tiempo de la maduración de los frutos y la cosecha y ese tiempo le pertenece. Por otra, entiende que el hecho de “velar por el cumplimiento del ciclo ritual coadyuva al mantenimiento de los ciclos naturales y la fecundidad de la tierra”.

Dice Colombres que “su reinado es regocijante y efímero. Llega al comienzo del Carnaval en jocosa cabalgadura, seguido de una multitud que ríe y canta al son de las cajas y tambores indios, echán-

²² Báez-Jorge, F., *op. cit.*, pp. 64.

²³ Colombres, Adolfo, *Seres mitológicos argentinos*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008, pp. 227-230.

dose almidón a la cara y azotándose el enharinado rostro con ramas de albahaca, mientras se bebe aloja y hace estallar cohetes”. Y el Miércoles de Ceniza, después de tres días de fiesta lo llevan a enterrar en las afueras del pueblo entre lágrimas; en su tumba echan frutos para que al año siguiente los duplique. Colombres, leyendo a Agüero Vera, interpreta que del “viejo ritual queda el ídolo, los coros, la vidalita acompañada con caja chayera y el entierro ceremonial, que bien podría simbolizar, en los tiempos prehispánicos, el paso del solsticio de verano”.

Según Agüero Vera²⁴, el Pusllay²⁵ es “el dios socarrón y efímero, ‘que viene y se pone a llorar’, como un ebrio sentimental y lírico”. Es el que preside el carnaval con la farsa profunda y dolorosa de los humildes. Del viejo dios queda solamente una piltrafa, un pobre muñeco pintarrajeado y andrajoso montado en un burro y amigo de la orgía.

La festividad del Pusllay, que simboliza su reinado breve y regocijante, y que se realiza durante la chaya –la época de esta celebración coincidía, después de la conquista, con la vendimia y de allí que su carácter debió de acercarse al del Momo²⁶ y de Baco– “tiene todos los caracteres de los misterios semejantes a los de Eleusis o de Isis. Se representa mímicamente desde el nacimiento del dios, en la ceremonia del *topamiento* o del *tincuc* y finaliza, después de la fiesta adónica, con el entierro del muñeco”. Añade también que la farsa que preside el dios resulta dolorosa pues en ella hay notas de gemidos y que las manifestaciones en honor de este dios indígena y diaguita se diferencian de los ritmos dionisiacos aunque el tropel de jinetes recuerda a los centauros; y las vidalitas, al son del tamboril, los himnos báquicos. Sin embargo, cree que el Dioniso griego (o Baco en su

²⁴ Agüero Vera, Juan Z., *Divinidades diaguitas*, Tucumán, Cuadernos de Humanitas, n° 41, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1972, pp. 101-111.

²⁵ Agüero Vera llama así a esta divinidad.

²⁶ Respecto del Momo, dice Agüero Vera que el Pusllay, más simple y de más honda psicología, se diferencia de ese “espíritu un poco burlón y mucho más maligno”. Explica que “Momo se permitió la irreverencia de encontrar defectuosas las obras de Neptuno, de Vulcano, de Minerva y de Venus. (...) Ante tanta insolencia, fue arrojado del Olimpo y descendió a la tierra, donde se desquitó de los aburrimientos de su patria celestial, convirtiéndose en el dios de la alegría, de los banquetes y de los bailes”. Agüero Vera, *op. cit.*, p. 107. Muy otra es la descripción de la actuación de esta figura, que es la personificación del Sarcasmo, según Pierre Grimal en el *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, Buenos Aires-Barcelona, Ed. Paidós, 1981.

denominación latina) que llegó hasta nosotros debió de ser, antes de la literalización de la leyenda, muy otro y semejante al Pusllay. Así también “con respecto al *tincuc* o topamiento, que figura, entre las festividades báquicas o genésicas de los diaguitas”, dice que encuentra antecedentes literarios que no quiere dejar pasar por alto, “en consideración, sobre todo, a los que no ven sino bazofia indigna en lo que nos resta de la tradición indígena” y entonces destaca que también Homero y Hesíodo “hablan de la procesión nupcial, en un todo semejante al *tincuc* del carnaval diaguita. Las jóvenes, con antorchas en las manos y al son de cítaras, acompañaban a la recién desposada o a la novia; a la mitad del camino, se encontraba con la procesión de jóvenes, que venía en sentido inverso. Y ese encuentro o topamiento, daba lugar al canto, al baile y a la alegría, debajo de los árboles, ante los cielos estrellados”. De ese modo las vidalitas conservan algo de esos viejos himnos, pero su letra perdió su sabor arcaico.

El Chiqui “es una deidad de origen peruano que arraigó entre los diaguita-calchaquí”, según informa Colombres. Explica también que según Agüero Vera “no tenía forma material ni ídolo que lo representara. Era solo un espíritu, un fantasma, pero disponía de un santuario para recibir su culto propiciatorio: un gigantesco algarrobo”²⁷.

Pertenece el Chiqui al grupo de númenes maléficos y la creencia y el ceremonial²⁸ que se le propiciaba supervivieron a pesar de la

²⁷ “Era dios todo lo que se presentaba con cierto misterio al hijo de la tierra, cuando no se daba cuenta de algún secreto de la naturaleza, a la que no concebía sino abierta y franca. Por eso las alturas, el abismo, las grutas, las cuevas oscuras, con los ruidos del viento que penetra a ellas por las hendidias, todo, todo era objeto de veneración en sí mismo, o porque imaginasen los indios que en el fondo de ese abismo o en el interior de esa gruta morase alguna deidad terrible, espantable, como la oscuridad o la sombra”. Cita extraída de Quiroga, Adán, *Calchaquí*, Tucumán, Imprenta Española, 1897, Tomo I, p. 166.

²⁸ Según Agüero Vera, *op. cit.*, pp. 133-134, el ceremonial propiciado al Chiqui consta de varias partes: de la cacería o montería en los bosques, los hombres llevaban al pie del *tacu* (el algarrobo gigantesco) las presas recogidas, en tanto, las mujeres mayores preparaban la aloja y la chicha de algarroba, molle o maíz, destinada a las libaciones, y los niños, por su parte, iban en busca de la leña para “alimentar el fuego en los días en que durara la carne de la caza y la chicha de los cántaros”. La ceremonia consistía en la decapitación de las víctimas cuyas cabezas se ofrecían al Chiqui y se colgaban de las ramas del *tacu* junto “con las huahuas o muñecos hechos con harina de maíz y se encendía el fuego (nina) que se repartía después en el hogar que preparaba cada familia”. Después estaban las invocaciones del sacerdote, los cantos corales y el baile en corro de la comunidad en cuyo centro se alzaba el *tacu*, el sacerdote, el cacique

prédica cristiana²⁹. Dice Agüero Vera que “era indudablemente una divinidad maligna, pero distinta del diablo de todas las religiones, puesto que no buscaba la condenación de la almas, arrebatadas a antros de tormento en su proyección de ultratumba, sino que castigaba en vida, con un criterio divino, por lo inalcanzable para los hombres, valiéndose de su poder sobre los fenómenos de la naturaleza”.

Aunque, en general, simboliza la fatalidad pues trae la desgracia ya que es el reverso del Pujllay y de la Pachamama; el Chiqui puede ser portador de buena fortuna si se lo invoca antes de realizar una empresa. Lo que se le ruega es que mande buenas cosechas de maíz y algarroba, elementos que son de suma importancia para los pueblos de la zona. Obra del Chiqui son la guerra, los temblores, la seca, las pestes, los huracanes.

Al pie del algarrobo³⁰ los hombres llevaban “las presas obtenidas en la cacería y las decapitaban, pues al Chiqui le ofrecían solo las cabezas, a las que colgaban de las ramas, entre cintas y algunas ofrendas comestibles, como masas y guaguas. Su culto nace así asociado al culto del árbol”³¹. Dice Colombres que “en su tiempo fue el padre de los sacrificios. Le consagraban cabezas de animales para que no prolongase la sequía”. Recuerda que, según Adán Quiroga, las cabezas de animales suplantaron las humanas que se le habrían ofrendado en los tiempos antiguos. También parece que “solía exigir el sacrificio de un niño, al que se enterraba vivo y rodeado de rega-

y los ancianos. En tercer lugar, estaban los juegos de agilidad y destreza, las luchas y bailes guerreros, la carrera y tiro de flecha de los jóvenes, los coros de baile de las muchachas y las danzas tradicionales. Para todos los ejercicios había premios. La última parte de la fiesta “era la danza y comida general de los asistentes con juegos, cantos y distracciones a voluntad, para terminar en la algarabía de la embriaguez”.

²⁹ Según Colombres, se sabe que el culto al Chiqui en 1859 estaba vigente en Andalgalá, y según el pintor riojano Pedro Molina habría existido en Machigasta hasta comienzos del siglo XX.

³⁰ “El algarrobo, como el dáttil de la Arabia, es el árbol sagrado de nuestros calchaquinos: sus vainas amarillas molidas, puesta esa pasta en el agua hasta que fermenta; o el maíz, producen la *chicha* o el licor indígena”. A. Quiroga, *op. cit.*, p. 184.

³¹ “Respecto del algarrobo, y las fiestas que bajo sus coposas ramas se celebraban, cuenta el indio Peralta, del viejo pueblo del Pantano, ‘que para celebrar la fiesta del *Chiqui* hacían reuniones de hombres y mujeres, que se juntaban bajo un algarrobo con varias tinajas llenas de *aloja*... y con la cabeza de los animales que cazaban daban vueltas alrededor del *Árbol*, entonando el canto o *vidala* de los indios y chupando *aloja* más y mejor’. Después de las carreras, al triunfador se premiaba con una *huahua* o muñeca de masa”. A. Quiroga, *op. cit.*, p. 185.

los en una urna que estaba adornada con serpientes, símbolo del rayo”³².

Procesos de demonización: el “otro” es el diablo

Respecto de la idea e imagen del personaje del diablo que trajeron e impusieron los españoles con las consecuentes apropiaciones, actualizaciones y resignificaciones que los indígenas y criollos fueron realizando, puede decirse que en el imaginario americano se produjo el mestizaje de su figura y es posible reflexionar acerca del significado que se le asigna al bien y al mal ya que los conquistadores y la Iglesia inyectaron una moral a la temática del mal y con ella aparece el control social.

Una hipótesis desarrollada por Ricardo Santillán Güemes³³ es que los pueblos conquistados y sus seres “sobrenaturales” se convierten en demoníacos desde el punto de vista del orden cultural simbólico hegemónico. Ciertamente, para el autor, en el sistema cultural colonial se dan dos órdenes: el dominante, instituido e impuesto a nivel oficial, y otro ligado a las relaciones sociales cotidianas y a la creación colectiva y anónima en cuyo seno se fueron reproduciendo y transformando los diablos que llegaron y también en él, los diablos del orden hegemónico fueron, en muchos casos, fagocitados. De modo tal que en el seno de las cosmovisiones indígenas hay elementos culturales no cristianizados.

¿Cómo resuelven las comunidades populares desde la propia matriz cultural la tensión entre el bien y el mal, entre lo luminoso y lo sombrío y maligno? ¿Cómo el diablo europeo fue masticado y dige-

³² Según A. Quiroga, *op. cit.*, p. 186, “La urna funeraria con su complicado simbolismo: la síntesis fría pero elocuente de sus sacrificios humanos; la sequía espantosa que asola al país, la consternación general, el fantasma del hambre cerniéndose sobre la tribu, la voz del augur que reclama la cruel ejecución, el *Chiqui* airado que es necesario conjurar o mejor dicho, cuya maléfica influencia es preciso contrarrestar con otra; el niño enterrado vivo, colmado de dones, después de haberle arrancado la promesa de su protección de ultratumba, un nuevo genio tutelar que velaría por todos y que imploraría la lluvia tan deseada, alejando al genio adverso con auxilio de la serpiente, que profusamente pintada sobre las paredes de su ataúd de arcilla, le serviría de égida y era símbolo del rayo que adoraban”.

³³ Santillán Güemes, Ricardo, *Imaginario del diablo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004.

rido por la cultura indígena³⁴? ¿Qué máscaras y acciones despliega la figura del diablo en el seno de la cultura popular? Una posible respuesta a estas preguntas se puede ver representada en *El carnaval del diablo*.

Análisis de la obra El carnaval del diablo

El texto se compone de un prólogo y cuatro actos. Al comienzo, la didascalía presenta a los chayeros, antes de comenzar el carnaval, cuando se hace la recolección de la algarroba, ellos ensayan sus vidalal. En ese momento se invoca al Pucclay porque él es la alegría y el genio que espera el comienzo de su reinado en la época de la vendimia.

El Prólogo enmarca la acción en una dimensión mítica: se describe un ámbito que evoca el espíritu dionisiaco. Aparecen el Pucclay y el Chiqui, númenes de los indios diaguita calchaquí, a semejanza de lo que sucede en la antigua tragedia griega, por ejemplo, *Bacantes* de Eurípides donde Dioniso dice quién es y cuál es el propósito de su regreso a Tebas. En el caso de la tragedia euripéida se “presenta un misterio que concluye con la apoteosis o glorificación del dios. Su tema es antiguo y responde a personajes y situaciones convencionales en las que se aprecia la impronta de los cultos agrarios: laceración y muerte del año viejo y advenimiento del nuevo, al que finalmente se reconoce como el año viejo redivivo”³⁵.

³⁴ Para el concepto de “fagocitación”, ver Rodolfo Kusch, *América profunda*, Buenos Aires, Ed. Bonum, 1986.

³⁵ Remontarse al espíritu dionisiaco implica revisar algunos de los fundamentos de la tragedia griega de la época clásica que nació del coro constituido en homenaje a Dioniso. La pieza dramática, que está escrita en versos y cuya trama es el mito, consta de dos partes que se diferencian por la estructura métrica y que alternan: una episódica, a cargo de los personajes, y otra coral, en boca del coro. La representación comienza con un prólogo de carácter expositivo en el que un personaje cuenta al espectador la situación. Al prólogo sigue la primera intervención coral denominada *párodos* –entrada del coro en la *orchestra*–, luego, la acción está organizada en cinco episodios separados por los *stásima* (intervenciones del coro). La obra se cierra con el *éxodos*, es decir, cuando el coro, que interviene por última vez, se retira de la escena. Por consiguiente, la palabra, la música y la danza conferían a la tragedia griega un efecto visual y auditivo particular. En síntesis, la representación trágica está asociada con el culto del dios Dioniso con cuya invocación y celebración “se espera un nuevo nacimiento de la naturaleza”, de ese modo “la tragedia se conecta con pri-

En la puesta en escena, el campo de algarrobales, el bosque, el tunal, la línea de montañas que se diluye y la luna cuya luz espectral ilumina troncos y ramas que aparecen “como torsos y brazos de sátiros” construyen una escenificación que evoca el espíritu del mito y ritual griegos³⁶. Por un lado, el coro de algarroberos canta tonadas del cancionero popular, por el otro, los cosechadores –mozos, mozas y niños– avanzan en forma de ballet recogiendo los frutos del algarrobo caídos sobre la tierra. Todo otorga a la cosecha un carácter ritual. Esta escena constituye, según L. Mogliani³⁷, “la instauración del rito de la cosecha en el ámbito teatral” y “el ritual de la cosecha instaure en escena un tiempo y espacio míticos, un universo mágico” ya que recuerda que “el rito transforma al espacio profano en un espacio consagrado, trascendente, que coincide con el denominado ‘centro del mundo’” y recuerda, según observa M. Eliade, que “traslada la acción ritual al tiempo mítico del ‘principio’, del origen, en el que el ritual fue llevado a cabo por primera vez por un dios, antepasado o héroe”. Se suman dos semicoros de ancianos y ancianas dispuestos adelante, ellos dejan oír sus voces, dice la acotación escénica: “como el eco tardío de la experiencia y de la reflexión”.

Para coronar la escena, en primer plano está la figura del Pucclay “suerte de Momo indígena, mascarón de risa en cuerpo humano sentado junto a un árbol”, en una rama se ve “la imagen dura y trágica del Chiqui, el genio infausto, con su aspecto de búho”.

mitivos rituales miméticos cuya finalidad es afirmar una continuidad de lo vital”. Ver Bauzá, H. F., “Tragedia griega”, en *Voces y visiones*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1997.

³⁶ Dubatti recuerda que Berni realizó los bocetos para la escenografía y que, a pesar de las diferencias entre la belleza plástica de los dibujos del artista y la realización material en el Politeama, se advierte que “su escenografía intenta ser una ‘adaptación estética del espíritu del drama’. Logra un equilibrio eficaz entre la representación figurativa de la naturaleza / la cultura de los valles calchaquíes y el cronotopo escenográfico simbolista. Es decir, trabaja a la par con el detalle que permite la referencialidad realista (establece el efecto de contigüidad entre la escenografía y la realidad del noroeste argentino) y con la enunciación metafísica esencialista, del ‘ser’ regional y, específicamente, del ‘espíritu de la Tierra’ en la celebración ritual de la Chaya o fiesta del carnaval”, en “Antonio Berni y el teatro” en http://web.mac.com/karpa1/Site_2/Dubatti_Berni.html. Hemos visto las fotos de la puesta por gentileza de la Lic. Susana Arenz del Archivo General del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

³⁷ Mogliani, L., “La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada: escenificación mítica y práctica religiosa”, p. 230.

Los semicoros y los algarroberos, que entonan el cancionero popular, alternan a la manera del coro griego en la párodos, su voz. De fondo se oye, el canto de los coyuyos, semejante a las cigarras. Se habla del amor, se lo compara con la fuerza, raíz y frutos del árbol de la algarroba de donde surgen el baile y la aloja en el tiempo del carnaval.

Con la salida de la luna, los mozos y las mozas se acercan al Pucclay, en tono de conjuro le hacen increpaciones donde se anticipa el tono trágico de la obra. Un mozo canta:

¡Velay, Carnaval:
vaina de algarroba
tiene tu puñal!

El coro responde:

Algarrobo, algarrobal:
qué gusto me dan tus ramas
cuando empiezan a brotar,
señal que viene llegando
el tiempo del Carnaval.

Los dos semicoros se internan, luego en el bosque y quedan en escena el Pucclay y el Chiqui. Mudan las luces y las dos divinidades cobran “vida”. El Chiqui cuyo nombre “es como una peste”, “el nunca esperado”, “el que nunca conviene”, es decir, “la fatalidad”, y el Pucclay, de quien todos dicen que es su “deber estar alegre” y que espera, en la época de la vendimia, el comienzo de su reinado, intercambian su identidad. Dice el Chiqui:

entre los dos podríamos buscar
la manera mejor de descansar,
de amenizar, diré, nuestro destino.

Resaltando que la vida es mezcla de tristeza y alegría, cada uno se pone las prendas del otro. Después de pactar el reencuentro para “cuando se muera el Carnaval”, se disponen a cumplir sus respectivas funciones lo cual provocará consecuencias funestas en el destino de los hombres. En el fondo del escenario, entre sombras y claros, muchachos y muchachas corren hasta alcanzarse, la fiesta del carnaval da inicio a la alegría, al vino, al desborde y al sexo. Cuando cae el telón, la figura del Chiqui, que ahora es el Pucclay, es un muñeco despatarrado junto a un árbol.

En el Primer acto, se presentan los protagonistas de la historia³⁸: el pueblo a través de los coros, el dios que ejecuta el destino sobre los hombres, María Selva, el Forastero, Isabel, Don Cruz, Encarnación, que “como araña” o “hilandera” teje la tela de la vida, y Rosendo que con dos disparos provoca la tragedia familiar. La obra de Ponferrada se circunscribe al ámbito familiar y responde a un espíritu cristiano donde la culpa, el pecado y el castigo tiñen las acciones humanas. El pasado actúa sobre el presente y la única salida es la dolorosa expiación de los errores cometidos.

La descripción de la escena brinda información sobre la época del año —el mes de febrero— y sobre el lugar en donde transcurre la acción: el patio de la casa de Don Cruz donde hay un algarrobo, contra el cual se apoya un gran arco para el topamiento. El arco parece ser una representación simbólica del árbol de la fiesta del Chiqui, en cuyas ramas se suspendían cabezas de animales o de niños (guaguas) inmolados al dios. En el fondo hay una gradería para subir al camino real que se abre a un paisaje de infinita soledad de montañas desnudas. A la derecha se alza un edificio; a la izquierda, junto a un galpón de techo de paja, se ve un telar.

En este acto introductorio se plantea la diferencia entre María Selva y Encarnación, esposa y hermana, respectivamente de Don Cruz Moreno, el dueño de casa. María Selva, según Encarnación es “de arriba”; en cambio, ellos son gente “de abajo”. Representan dos fuerzas en oposición. Isabel, la hija, por el momento, ajena a todo conflicto, prepara con su amiga Lucinda el arco del topamiento.

Lo que se enfrenta aquí es el orgullo de María Selva y la pobreza de los de abajo. Incluido en esta categoría, según Encarnación, está Don Cruz pues, a pesar de tener dinero, no pertenece a la clase de su esposa. El cura del pueblo se opone a los festejos del carnaval porque dice que “esta es la fiesta del diablo”; en cambio, Isabel desea disfrutar del festejo. Rosendo quiere ser novio de Isabel y le pide a María Selva que hable con ella porque él no se atreve.

Muchos van a asistir a la fiesta en casa de Don Cruz, también están formadas las parejas para el topamiento: por un lado, Don Servando y la Nicéfora, que en otros tiempos fueron novios; por otro, Doña Funesta y Rigoberto. Los parlamentos y las relaciones que ellos

³⁸ H. F. Bauzá dice que, en las *Bacantes*, “los personajes míticos —las bacantes, Dioniso, Penteo, Cadmo, Tiresias— no tendrían necesidad de nombres propios pues se trata de tipos: el coro, el dios, el rey joven, el rey viejo, el vidente”. Ver nota 35 de *op. cit.*

manifiestan constituyen un elemento de ablandamiento de la tensión dramática y se erigen en pares, de algún modo, “cómicos” de la pareja central. Todos están dispuestos “pa’ chupar y bailar de arriba”. Las chicas ponen a prueba el arco en el medio del patio: Isabel espera que llegue su Don Juan Carnaval.

Frente a la alegría de todos, María Selva recuerda que, en carnaval, se deberían colgar del arco “criaturitas muertas, como hacían los indios en la fiesta del Chiqui” en lugar de “guaguas amasadas”. A ella no le hace gracia tener la casa llena de borrachos y menos ver a Isabel mezclada con esa gente a la que pertenecen Encarnación y Don Cruz.

Desde la perspectiva de Encarnación, María Selva desea que allí nadie se ría, ni cante ni hable fuerte:

“Uh, si por ella fuera, esta casa tendría que ser como un sepulcro: mucha cal por afuera; y, por adentro, que la gente se pudra como carne de muerto”.

El *agón* está planteado: no solo representa un conflicto personal, sino también encarna una dimensión social: los de abajo y los de arriba.

Para Don Servando, fue durante el carnaval que su madre lo concibió porque en cuanto llega la fiesta parece “como si redemente [le] creciera la sangre”. Para él, durante esos días, todo se olvida. Este personaje es el que debe terminar de arreglar el muñeco que representa al Pucclay. En el topamiento, los compadres y las comadres se abrazan y el aire se llena de albahaca y de almidón.

Según Isabel, todo el pago se alegra por la llegada del carnaval a “la tierra de Pachamama” y siente en la sangre la primavera. Ella está lista para la llegada del amor, pero a Rosendo, su pretendiente, lo considera un flojo:

“¡Miráme y no me toques / que me deshojo! / No dice ni palabra / cuando afilamos... / Todo se va en mirarme / de vez en cuando./ ¡Si hasta me causa rabia / verlo tan lerdo! / ¡Puro darme florcitas, / jamás un beso..!”.

Isabel se adelanta a lo que va a suceder:

“Yo quisiera que el hombre / con quien me quede / fuera algo como el agua / de las crecientes: / Oscuro... Y oloroso / de ramas verdes... / ¡Pa sentirme espumita / cuando me lleve...!”

La acción se complica cuando aparece en el camino el Forastero “como una estampa de leyenda: cabalgadura negra, grises las pilchas,

rojo el poncho”. Llega buscando trabajo y deslumbra a Isabel. Ella identifica al varón que desea con el Forastero, ya no habrá lugar en su corazón para las pretensiones de Rosendo.

El Pucclay está listo para la procesión. Puede decirse que en este acto en el que comienzan los preparativos de la fiesta, la llegada del Forastero es la encarnación del Pucclay - Chiqui que trae el desorden a la vida aparentemente en calma de María Selva, Isabel y Don Cruz.

El coro –como en el teatro griego donde, a veces, se presenta como omnisciente y también elabora reflexiones de tenor estético sobre la acción–, en este caso, irrumpe con una canción que habla sobre el amor. Don Cruz acepta que el Forastero se quede a trabajar, pero le aclara que allí la que manda es su mujer.

La acción se tensa en el momento en el que Don Cruz le presenta el Forastero a María Selva pues, en cuanto quedan solos, se reconocen. Ante la sorpresa de ella, él le anuncia: “Vine a buscar trabajo, pero Dios sabe a quién iba buscando”. Ella, entonces, le aclara los términos de la nueva relación: “Tendrá que hacer de cuenta que no me ha visto nunca”, “Somos ‘la señora’ y un hombre que pide de comer”. Él quiere que ella recuerde un carnaval del pasado y ante sus reclamos, María Selva le dice: “Eso fue una locura. Yo era una niña, apenas, y no estaba en mi juicio”. Él le reprocha que por lo que sucedió, pasó quince años en la cárcel “con la lengua mordida” y que, a pesar de la distancia que ella quiere poner, su vida se detuvo en aquel instante. Le pide, entonces, remediar lo que pasó; ella le dice que deben terminar con todo eso, que le dará cuanto pueda, pero que tiene que irse ya. Él la insulta, la toma brutalmente por los hombros, y ella grita como para defenderse, pero luego se tapa la boca con la mano. Ante los gritos, Encarnación aparece para ver qué ocurre y María Selva, cambiando el semblante, simula y le pide que le diga a su marido, Don Cruz, que el Forastero puede quedarse para trabajar.

En el Segundo acto, se produce el primer diálogo entre Isabel y el Forastero. Hay curiosidad por parte de Isabel: le pregunta de dónde es, él contesta que su pago es su caballo y le dice que es del llano, a esto se suma que la moza le pide que si hay lugar en su caballo, se lo reserve, esa tarde, para ella. María Selva la ve, la escucha y la reprende.

Luego quedan solos, en escena, María Selva y el Forastero, él atribuye lo que pasó en aquel carnaval de la juventud al diablo. Después, la mujer, inspirada por un canto chayero, dejará que sus palabras evoquen sus pensamientos: ella ve llegar al hombre que amó,

pero no puede besarlo. Piensa que, durante la fiesta, hombre y mujer se van a la sombra e intiman, pero al alba siempre él se habrá ido. De esa forma también anticipa lo que vendrá pues en carnaval el ciclo de la vida se repite así como las historias de los hombres. Rosendo interrumpe la evocación, viene a preguntar por la reacción de Isabel. María Selva le sugiere que le pida matrimonio él mismo. En ese momento llegan los invitados, hay aloja para todos y empieza a animarse la reunión. Mientras beben, van elaborando versos que tienen que ver con la fiesta y los efectos que ella provoca en el cuerpo y en el alma.

María Selva irrumpe en el patio, bebe ávida y groseramente, tiene “algo de fiera que sale de su cueva” e intenta mezclarse con los invitados, ríe histérica y camina entre la gente; entretanto, Encarnación, como un tábano, azuza a su hermano contra su mujer. María Selva, fuera de sí, pide a todos que se pongan alegres. Canta y toca una vidalita, la acompañan Don Servando y el Coro. Cuando Don Cruz dice que su casa no se cierra para nadie, ella agrega, mirando al Forastero: “Bien dicho. Para nadie. Ni para los que se aprovechan y te roban”. En esta intervención expresa todo su rencor contra la vida y, en especial, contra el carnaval: “¡Eso es, así me gusta! Y ahora a cantar de nuevo, a cantar y bailar y emborracharse. Y luego a revolcarse”. De la risa exagerada pasa al llanto y la desesperación. Finalmente se retira.

Aquí la fiesta de la Chaya comienza: es el momento del topamiento y de las cabalgatas. El Coro canta sobre el amor y el carnaval. Don Servando levanta en hombros al Pucclay. Los cajeros ensayan la vidalita que luego todos cantan. Los invitados forman un corredor, los compadres se ubican en el medio bajo el arco de flores que dos mozos sostienen.

Don Servando y la Nicéfora entonan una canción que metafóricamente habla del desencuentro amoroso. Los compadres, poniéndose de rodillas, en actitud ritual, se intercambian las coronas de masa confitada. La segunda pareja, Rigoberto y Doña Funesta repiten en tono de burla la escena anterior. El tema de la canción es la querrela por una ternera. Luego la pareja se corona recíprocamente. Después los jóvenes se abalanzan sobre el arco, lo despojan de sus adornos y se arrojan entre sí gajos de albahaca y polvo de almidón.

Mientras cantan y festejan, Don Cruz pone el Pucclay sobre el lomo de un asno adornado con flores y ramas, lo lleva al camino para su bautismo. Así salen hacia la casa de un compadre, prometiendo volver para bailar y beber. Los jinetes en sus caballos, levantan a las

mozas en brazos y las llevan en ancas. María Selva ve cuando Isabel le pide al Forastero que la lleve al bautismo del Pucclay. Rosendo, que no tiene caballo ensillado, queda mirando la escena, entonces María Selva corre hasta el galpón para agarrar un freno y ofrecérselo al joven para que apareje un caballo de la casa.

En el Tercer acto, la acción transcurre en la noche del mismo día, en una casa humilde de adobe blanqueado. Junto a una mesa rústica, han olvidado al Pucclay que está sentado. Se oye una vidala que metaforiza la vida como camino y en él alguien ha aplastado el destino que aparece como flor dolorida. El coro canta mientras se abre el telón. Alguien sentencia “¡Ayjuayputa el carnaval, / ya me has volteado y te has ido!”, esta frase da pie a dos confesiones centrales.

La primera es la que Don Cruz hace al Forastero. Mientras beben vino, le cuenta que nunca estuvo en Carnaval por los valles y que él conoció a María Selva cuando fue a entregar ganado a su padre, que ella lo encandiló. El Forastero señala que todo se trata de casualidad. Para Don Cruz, la Providencia quiso que al poco tiempo ella apareciera en el cerro, que se hospedara en su casa ya que llegaba, según le dijo en aquel momento, por problemas de salud. Después se casaron y empezaron las rarezas. Añade que su hermana Encarnación casi se va de la casa y que cuando María Selva esperaba a Isabel no quería verlo porque sentía asco. Le confiesa también, pues dice considerarlo “buen amigo”, que él bebe porque tiene clavada una espina y que teme, cuando se queda solo, que ella lo abandone. La llegada de Isabel interrumpe el diálogo entre los hombres. Después el joven y el Forastero hacen mutis por el foro, ella lo conduce de la mano.

Don Cruz, frente al Pucclay, desata sus pensamientos, hace una “imprecación dolorosa como si renacieran en su sangre todas las fuerzas del ancestro pagano”. Derrama vino en la cabeza del Pucclay y dice:

“Tomá, un trago a tu salú... Porque vos sois la alegría de los pobres y yo también soy pobre (...) No, no, yo de eso no me quejo... ¡No me importa, velay! ¿No lo vengo pensando y pensando? Yo de eso no me quejo... Si me casé con ella es porque nada de eso me importaba... Al fin y al cabo, si eso no hubiera sucedido, ella no sería mía... Sí, señor... Yo de eso no me quejo... Pero lo que me duele es que los pobres siempre sean los pobres, aunque tengan la plata de los ricos... ¡Eso me duele, Pucclay, porque ella nació rica... y en vez, yo, nací pobre!”

El parlamento tiene fuerte connotación social y en el pronombre “eso” se manifiesta el enigma que sostiene la tensión del acto.

La segunda confesión se da entre María Selva y el Forastero. La mujer no quiere que él se acerque a la joven. Desesperada le exige que le conteste que no siente nada por Isabel y que si no siente nada, no debe quedarse porque su presencia, a ella, la está ahogando. Lo imagina como un lobo que ronda sin presa. El Forastero dice que no busca plata pues todo el mal que le hicieron no se puede pagar. Le recuerda que cuando ella era joven solo quiso divertirse con él porque lo consideraba un perro faldero y le grita su verdad:

“a mí me buscaron, me echaron, me sacaron de donde yo jamás pensé salir. Yo era un hombre tranquilo, de conciencia tranquila. ¿Por qué me fue a elegir? Yo vivía conforme con mi vida, en paz con mi alma y con mi gente...”.

Le recuerda que ella era una niña caprichosa, que lo obligó en su propio cuarto “a pisotear todo el respeto” y que tuvo que matar para que “el nombre de ella, de la niña no se llene de barro...”, que después fue a la cárcel por quince años:

“Que antes, el capataz de ‘Los Cardales’ era un muchacho fuerte, honrado, alegre; y ella una niña demasiado curiosa, empeñada en saber cómo abrazaban y besaban los hombres criados en el suelo...”.

María Selva le declara que se siente como loca y encandilada, que se muerde la lengua para no traicionarse y que está perdida desde que oyó su voz. Confiesa sus sentimientos:

“yo, sí, la misma desventurada de antes... Quise ser fuerte, honrada. Estaba decidida a no ceder... a dejar que mi vida desgajada fuera pudriéndose poco a poco en mi pecho. Pero todo fue oírlo y echar brotes de nuevo, porque lo odio y lo quiero sin remedio y estoy atada a usted sin salvación...”.

Sin embargo, en nombre de Isabel y de su marido al que siente que debe querer por encima de todo, le suplica que se vaya. Él dice que se va a ir, pero no solo, sino con ella porque no puede dejarla. Se abrazan y finalmente ella se deja besar y lo aferra. En ese momento, aparece Don Cruz idiotizado por el alcohol. María Selva arrepentida y acusándose de volver a arrastrarse, atribuye todo a su “mala sangre”. Sale de escena cubriéndose la cara con las manos “como si huyera de su propia conciencia”. El Forastero corre detrás de ella; mientras Don Cruz se abraza al horcón de la viña como petrificado. Se escucha la voz de un borracho que grita “¡Ayjuayputa el carnaval! ¡Ya me has volteado y te has ido!!!”.

El cuarto acto presenta el fin del reinado del Pucclay. Es el sexto día de carnaval. El coro con una vidala se hace eco de los hechos:

“Alegre como has llegado,
triste como te hayas ido
–vamos vidita debajo el nogal–
carnaval, ya te has cobrado
lo que hi gozado y sufrido
–nadies me priva, soy dueño de amar–”.

Los convidados de Don Cruz, sentados frente al Pucclay, están ebrios. El Forastero, dispuesto a partir, lleva unas alforjas y el poncho sobre el hombro. Los hombres del Coro, casi vencidos por el sueño, cantan, se puede leer una alusión a la relación sentimental que desde el pasado María Selva nutre en secreto:

“Dicen que por ser honrada
desprecias a quien más quieres;
–Vamos vidita
debajo el nogal–
Tu honradez no vale nada
cuando por verlo te mueres...”

María Selva sigue al Forastero. Los cantores se quedan dormidos uno tras otro. Se escucha música que da melodía a un movimiento de danza. Cuando se apagan las luces, en una visión onírica, aparecen Isabel y Rosendo en atavíos nupciales. Rosendo baila una vuelta de zamba con Isabel, todos los invitados se ponen la máscara del Pucclay y así asustan a la pareja. Luego se quitan las máscaras y sigue el baile, pero el verdadero Pucclay salta de su sitio y se interpone entre los bailarines imitando “grotescamente al hombre mientras corteja a la novia”. La danza desarrolla el tema del amor espiritual y carnal. El hombre y el personaje mítico se disputan a Isabel. El Pucclay vence y la rapta. Rosendo la busca inútilmente.

Con el final de la música hay un cambio de luces y la escena vuelve a ser la del comienzo: Rosendo se mueve y musita palabras contra el Pucclay de la pesadilla. María Selva vuelve a escena nerviosa y atravesada por su lucha interior le reprocha al joven su borrachera. Él se defiende diciendo que por el diablo del Pucclay se alegran y toman, pero que el maldito carnaval está engualichando a las mujeres y sale como adormecido para buscar al carnaval que le robó a Isabel. Encarnación, dispuesta a sorprender la fuga de María Selva, le cuenta a su hermano que “ha visto a los amantes” unidos:

Yo los he visto, con mis propios ojos;
 un solo cuerpo y una sola sombra...
 ¡Tenía que suceder, porque está dicho:
 la mala sangre siempre se traiciona!

Él la acusa de “lengua de víbora” y aunque se resiste a creer, confiesa que también él los ha visto, pero que no se anima a matar a su mujer:

En mal’hora
 vieron mis propios ojos lo que vieron ...
 Porque quiero matarla... ¡Y no consigo!
 Y esto es andar... como quebrao por dentro.

María Selva “arrebozada con una pañoleta” sale de la habitación. La voz de la hija la detiene, quiere saber dónde va. Isabel aprovecha para confesarle su amor por el Forastero. Le pide a su madre que intervenga para que él se quede pues, de lo contrario, ella lo seguirá. María Selva la acusa de haber perdido el juicio y le grita la verdad que había callado: el Forastero, Juan, es su padre. Se produce la anagnórisis, pero Isabel niega lo que escucha y cae de rodillas. Don Cruz, viendo que todo se desploma, insiste en que María Selva se desmienta. Encarnación acompaña a Isabel al cuarto. María Selva, abrumada por la vergüenza y la humillación, hace mutis.

Rosendo quiere matar al carnaval porque “engualichó” a Isabel y sube al caballo que le presta Lamberto. Encarnación, diabólicamente, logra que la joven siga al Forastero.

Mientras esto sucede, el Forastero le hace la última proposición a María Selva. Ella se siente maldita:

¡Que me piden sus palabras
 si saben que nada es mío!
 ¡Que ya ni sueños me quedan
 porque a sus ojos se han ido!
 Y me mandan que lo siga
 y me abren un precipicio
 como si no les bastara
 esta agonía en que vivo (...)
 Pero algo que no comprendo,
 mezcla de fuego y de frío,
 se me cruza en la conciencia
 como una ataja-caminos;
 y se me remacha el alma;
 y una voz me dice a gritos
 que estoy presa del demonio
 y este es un juego maldito.

Juan le advierte que el alba es el plazo para que tome una decisión; ella se queja:

¡Ay, Señor, qué embrujo es este
de vivir, como yo vivo,
muerta de sed en el agua
y ardiendo en medio del frío!
Porque yo soy a la vez
mi perdón y mi castigo
y estoy con alas de plomo
sobre tizones prendidos...

Después de la despedida, de Juan y María Selva, Encarnación, reprocha a María Selva no haberla escuchado a tiempo cuando quiso ayudarla; sin embargo ésta le contesta que siempre la guió el odio. Ella se defiende diciendo que “la culpa no es del odio” y la acusa de haber llegado a la casa para separarla de su hermano con astucia y mentira. Finalmente, cuando María Selva decide seguir a su amante, Encarnación riendo apela a la culpa:

¡Ya es demasiado tarde! ¡Ya se han ido!
¡La hija de mala madre, como siempre,
tirando su honradez por los caminos!

María Selva llama a gritos a su hija y a Juan que ya se van; pero Encarnación, vengativa, le hace ver que ya es tarde y desde su concepción cristiana dice:

La siembra del pecado en el orgullo:
Abono fácil y abundante tierra...
¡Buena cosecha, pero trigo sucio!

El sonido de dos disparos interrumpe las carcajadas de Encarnación. Como en el teatro clásico, Lamberto, el mensajero, trae las noticias de la tragedia: Rosendo mató a Isabel y a Juan, pero atribuye la responsabilidad de la muerte al carnaval:

El que vino a macharnos a los hombres
y a engualichar a todas la mujeres...
Nadies lo vido bien...Nadies lo trujo...
Nadies sabe siquiera de ande vino...
¡Pero él andaba aquí, como en su casa,
entreverando vidas y destinos...!
Él era la alegría de los pobres...
El vino que se sube a la cabeza...
El baile enredador... Y los pañuelos...
Y el olorcito a pasto, de las hembras... (breve pausa)

¡Las hembras lo perdieron...! ¡Por una hembra
lo tendieron en una encrucijada!
¡Lloren que ya se ha muerto la alegría!
¡Lloren su triste lloro las vidalas...!

El amanecer da a los rostros una blancura espectral. Don Cruz toma en brazos el cuerpo sin vida de Isabel que trae Rosendo y la lleva a una de las habitaciones. Desesperado, el muchacho se acusa, pero dice que la culpa es de la fatalidad. Para Encarnación, la muerte de Isabel castiga a María Selva. Se maldice y maldice al Forastero. Declara que si el acto de Rosendo fue locura que lo cegó (la *Ate* de la tragedia griega); lo de ella es culpa, por eso se acusará ante el juez. El coro canta una baguala. Para doña Funesta, María Selva estaba ya maldita como su hija: el carnaval se la trajo y también se la quita.

El entierro del carnaval al pie de un “tacu” tutelar (el algarrobo) y la muerte espiritual de Don Cruz cierran la acción. Una procesión por el camino de la quebrada, sigue al paisano que lleva la figura del Pucclay. El cantor hace sonar su caja, el coro de mujeres con velos de luto, semejantes a “un friso de antiguas penitentes”, va al entierro. Encarnación, como una Ker o una de las Parcas, apaga los faroles de la galería y, como un cuervo seco en actitud hierática, se sienta frente al telar, ha dado fin a su obra.

En la organización escénica se puede observar la estructura festiva de profundas resonancias rituales y míticas. El Pucclay trae el placer, pero no la alegría; en él se esconde el Chiqui, portador de desgracia. El carnaval se renovará con el ciclo anual, también el canto, el baile y el vino; en cambio, los hombres que quedan ya no serán los mismos.

CAAPORÁ: UN MITO GUARANÍ EN LA PERSPECTIVA GÜIRALDIANA

MARÍA ELENA BABINO

1. *A modo de introducción*

En un análisis de mitología comparada tal como el que, por ejemplo, proponen Joseph Campbell, Mircea Eliade o Georges Dumézil, entre los más notorios, podemos referir que la leyenda guaraní de *Caaporá* presenta aspectos o mitemas que, con variantes locales, remiten a relatos similares a los de otros pueblos y culturas y sugieren explicaciones del mundo que circulan por fuera del conocimiento racional. Desde esta perspectiva es válido afirmar que, tal como lo postula Eliade (1968: 18-19), en este relato *la presencia de lo maravilloso, entendido como lo sobrenatural, manifiesta las diversas y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo.*

Esta leyenda da cuenta de que en la ribera del río Paraná, el cacique guaraní Ñancú decidió entregar en matrimonio a su hija, la princesa Ñeambiú, a quien, de entre todos los integrantes de la tribu, demostrara mayores fortaleza y habilidad; esta entrega en matrimonio es una práctica que se da también en otras culturas que no presentan ningún parentesco entre sí. Cito por caso lo que se aprecia en la Roma arcaica según relata Virgilio respecto del rey Latino que otorgó en matrimonio a su hija Lavinia al valeroso Eneas; éste había demostrado fortaleza e inteligencia en las batallas lo que constituye una de las pruebas que debe sortear todo aquel que aspire alcanzar la categoría heroica¹. De aquí podemos sostener la afirmación de que existen matrices míticas que perduran por fuera de los marcos temporales y espaciales.

¹ Cf. Lord Raglan (*The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*, New York, Oxford University Press, 1937), ampliado por Hugo F. Bauzá (*El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México-Buenos Aires, FCE, 1998).

Para el citado torneo con “premio” matrimonial, Ñancú organizó una competencia en la que los jefes y príncipes de las tribus vecinas debían demostrar sus destrezas en diversos tipos de competencia –el lanzamiento de flechas, carrera a pie y pruebas de nado y de ayuno–. En contra de lo esperado por el cacique, vence Cuimbaé, príncipe de la tribu enemiga tupí circunstancia que lo irrita sobremanera; más aún, toda vez que el valor y la dignidad del joven guerrero enamoran a la princesa Ñeambiú. Pero dado que Ñancú no está dispuesto a entregar a su hija al joven vencedor, recurre a *Caaporá*², deidad maléfica, antropomórfica, de gran tamaño y cuerpo velludo que insufla a la joven un poder hipnótico para que desista de su unión con Cuimbaé.

Ante la repentina enfermedad de la joven, el pueblo reclama la presencia de Aguará Payé, el sanador de la tribu, a fin de que cure a Ñeambiú, pero el viejo amor que éste sentía por la princesa –y el rechazo de ésta– revive ahora en deseo de venganza; así pues, le anuncia la falsa muerte de Cuimbaé. La joven llora desconsoladamente, lo que, de modo simbólico, da origen a las cataratas del Iguazú. A continuación, Ñeambiú muda de forma convirtiéndose en pájaro, el mítico Urutaú, cuyo canto evoca el eterno lamento de la selva guaraní.

A partir de esta historia mítico-legendaria registrada en el nordeste argentino, Paraguay y sur de Brasil, el escritor argentino Ricardo Güiraldes junto a su apreciado amigo, el coleccionista y pintor Alfredo González Garaño, compuso, en 1915, el texto de un ballet del que el citado pintor *amateur* realizó las pinturas³. Deseo destacar que *esta aventura estética cristaliza la utopía del descubrimiento de lo americano bajo el prisma de la modernidad*.

Se trata de un proyecto que, a pesar de haber sido registrado de modo reiterado por la crítica argentina y española de la época y también por quienes se ocupan del folklore del nordeste de nuestro país,

² Adolfo Colombres registra la figura de Caaporá como un personaje mítico-legendario de la región guaraní en *Seres mitológicos argentinos*, pp. 51-52; en la misma línea nos informan Félix y Susana Coluccio en su *Diccionario folclórico argentino, s.v. “Caaporá”*, pp. 118-119.

³ Las pinturas y el manuscrito del ballet *Caaporá* se encuentran en el Parque Criollo y Museo Gauchesco “Ricardo Güiraldes” de la localidad de San Antonio de Areco; destacó que en diciembre de 2009, dicho Museo fue víctima de una grave inundación, provocada por un importante desborde del río Areco. Afortunadamente el manuscrito pudo ser salvado al igual que las pinturas; éstas, dañadas por la fuerza del agua, están siendo motivo de restauración.

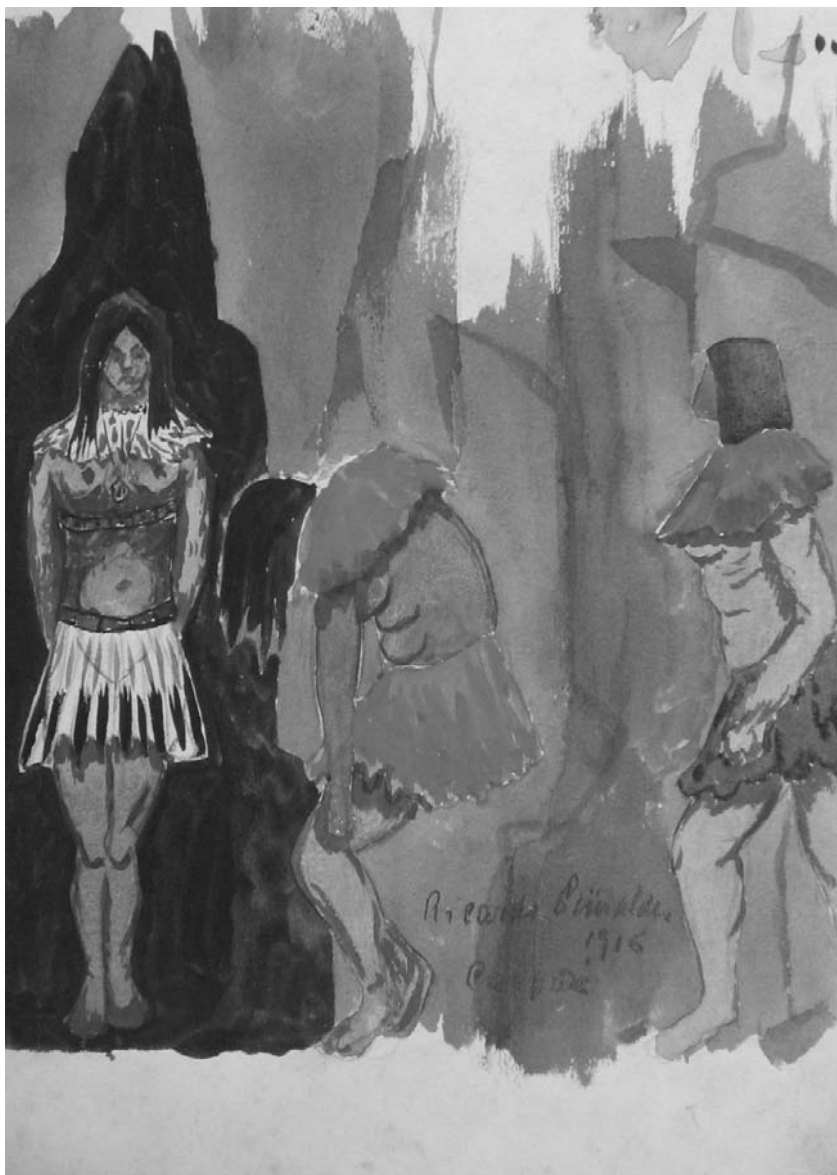


Figura 1
(Fotografia O. Balducci)

ha quedado prácticamente olvidado. Recientemente, a través de Ediciones van Riel⁴, hemos editado el texto del referido ballet, junto a sus pinturas correspondientes y un estudio crítico de nuestra autoría.

La iniciativa de Güiraldes y González Garaño tiene, entre otros méritos, el valor de reelaborar un mito indígena en el marco de la vanguardia a la que perteneció el autor de *Don Segundo Sombra*. Como he destacado en el texto del volumen mencionado, “el gesto güiraldiano dio vuelta el paradigma del proyecto moderno: *no se trataba tanto de mirar hacia el futuro, sino de hacer foco en el pasado de un imaginario mítico ancestral con una mirada nueva*”.

Las pocas noticias que tenemos de *Caaporá* provienen principalmente de las plumas de Alberto Lecot (1986) e Ivonne Bordelois (1998). Este proyecto de ballet está compuesto por pinturas y textos en una versión manuscrita y dos transcripciones mecanografiadas que se encuentran en el archivo del “Parque Criollo y Museo Gauchesco ‘Ricardo Güiraldes’” de San Antonio de Areco. Respecto de las pinturas, la crítica de la época –casi en su totalidad– adjudicó su autoría a Alfredo González Garaño aunque un análisis más detenido nos permite conjeturar la posible intervención de Güiraldes en muchas más de las que hasta hace poco tiempo se creía. En ese orden conviene no olvidar que el autor de *Don Segundo Sombra*, además de escritor, ejerció la práctica de la pintura⁵. Un dato significativo de esta hipótesis es que podemos encontrar varios bocetos de escenografías de este ballet y personajes y utensilios en una libreta de apuntes que el escritor utilizó para dibujar y acuarelar estudios preparatorios (Fig. 1, 2 y 3).

En cuanto a la referida historia mítico-legendaria habría sido el profesor Juan B. Ambrosetti quien relató a Güiraldes y a su amigo las leyendas del “Urutaú” y del “diablo indígena”, las que en estos jóvenes artistas provocaron honda impresión⁶.

El manuscrito corresponde a la pluma de R. Güiraldes y consta de veintidós folios en los que encontramos interpolaciones y tachaduras que ponen en evidencia el proceso reflexivo del autor. A este texto

⁴ Buenos Aires, 2010.

⁵ Recordamos que en 1967 se mostró en la galería Witcomb de Buenos Aires la primera exposición de croquis y dibujos de Güiraldes organizada por Adelina Del Carril, esposa del escritor.

⁶ Cabe referir que por ese entonces la sede del Museo estaba en la Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte, en la ciudad de Buenos Aires.



Figura 2
(Fotografia O. Balducci)



Figura 3
(Fotografia O. Balducci)

original deben sumarse otros dos textos mecanografiados⁷; en uno de ellos hay anotaciones marginales de mano del propio Güiraldes. Se trata de información de valor vinculada con sugerencias musicales y apuntes escénicos, al igual que el registro de los personajes que integrarían el ballet (este listado, en cambio, no aparece en el texto manuscrito). Conforman este elenco Ñeambiú (princesa guaraní), Caaporá (dios de la desgracia), Cuimbaé (cacique tupí), Aguará Payé (sanador de la tribu), el cacique (padre de Ñeambiú), la cacica (madre de Ñeambiú), el cortejo (10 personas), bailarines (en número de 30), guerreros, atletas y público.

El escritor, conocido también por su destreza para el canto, el baile y la guitarra, propone en este proyecto no sólo los registros escritos de la historia, sino también sus aspectos musicales desde su propia experiencia concreta del baile, del canto y de la música; sin embargo, en lo que respecta a esta última, inicialmente habían pensado en el compositor Pascual De Rogatis⁸, cuya impronta localista había estado muy marcada por el ideario estético de lecturas nacionalistas, así, por ejemplo, la del escritor Ricardo Rojas (cf. P. Suárez Urtubey: 1988, pág. 115), pero los apuntes que esbozó hacia 1919 quedaron inconclusos.

Existe testimonio de que, más tarde, el proyecto interesó al famoso bailarín ruso Nijinsky quien, a su vez, habría entusiasmado a Igor Stravinsky para que compusiera la música⁹. Estos propósitos ponen de manifiesto *el deseo de Güiraldes y González Garaño de inscribir este proyecto indigenista en el contexto de la modernidad*. Hago

⁷ Respecto del tercero, hemos optado por no considerarlo en este estudio dado que ignoramos a quién corresponden las anotaciones marginales. La posibilidad de que éstas sean obra de Adelina del Carril no la hemos podido confirmar.

⁸ Sobre los apuntes musicales de De Rogatis, en un reciente trabajo, Omar Corrado (*Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*, p. 37, nota 73) afirma que el compositor había dejado inconclusa su participación hacia 1919 y remite para ello a la biografía de éste trazada por Carmen García Muñoz, en "Pascual De Rogatis (1880-1980)", *Revista del Instituto de Investigaciones Musicales "Carlos Vega"*, n. 7, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1986.

⁹ Sobre la base de testimonios aportados por Adelina Del Carril, I. Bordoís (1998: 72-73) sugiere que fue en la segunda venida del bailarín ruso Nijinsky a Buenos Aires, en septiembre de 1917, cuando éste tomó conocimiento del proyecto *Caaporá*. En efecto, por mediación del musicólogo Blemey Lafont, Nijinsky habría visitado en varias ocasiones a A. González Garaño para interiorizarse de la cuestión y planificar, junto a Güiraldes y Stravinsky, una reunión en Suiza con vistas a llevar adelante el ambicioso propósito de poner en escena esta leyenda guaraní.

mención a que, desafortunadamente, la enfermedad mental que aquejó al bailarín frustró la idea güiraldeana sin que hasta la fecha lograra concretarse.

En el análisis comparativo entre el manuscrito y las pinturas se advierte la estrecha articulación entre Güiraldes y González Garaño en función de una coherencia semántica entre palabra e imagen. Esto permite suponer que ambas individualidades se fundieron en una labor conjunta ya que, si bien el texto manuscrito es del escritor y las piezas que se expusieron llevaron la autoría de González Garaño, la escritura y la pintura siguieron las pautas de un trabajo que debe ser pensado de manera integral. De este modo, el relato queda directamente transpuesto en las pinturas.

2. La modernidad güiraldiana y el influjo de Anglada Camarasa

Para explicar el vínculo de Güiraldes con las vanguardias, me valdré de dos ejemplos significativos –sobre los que ya trabajamos en el volumen de nuestra autoría citado– extraídos del manuscrito de este ballet en los que, desde el ángulo de la plástica se advierte, con fuerza, el influjo del pintor Anglada Camarasa.

“*Las chozas apesadumbradas de soles cotidianos se achatan, las nubes simulan coloreados caracoles enroscados hacia su centro, en auto - adoración*” refiere el autor como nota a la escenografía de la escena primera del primer acto. Allí, una inmensa red de trazos lineales avanza en ritmos circulares hacia su centro, invadiendo gran parte de la superficie pictórica para implantarse sobre el intenso fondo azul del cielo, en un violento contraste de pigmentos anaranjados. Por sobre este planteamiento de líneas y colores, un primer plano de diminutas chozas y árboles estilizados queda resuelto sobre la base de un nuevo contrapunto cromático (Fig. 4). Estos modos representativos dan cuenta de una visualidad que se fundamenta en el gusto por la síntesis formal, la valoración del color y de la línea como elementos expresivos autónomos y el alejamiento de una trasposición pictórica mimética y naturalista.

La vía hacia la modernidad queda así puesta en evidencia y tras esta vía, la huella del magisterio que el artista catalán Hermenegildo Anglada Camarasa ejerció en ambos jóvenes durante su estancia en París y que continuaría años más tarde en Mallorca. A esta matriz angladiana debemos sumar la huella de los ballets rusos de las primeras representaciones en París, sobre todo aquellas donde encan-



Figura 4
(Fotografía O. Balducci)

dilaban la voluptuosidad de los trajes y decorados diseñados por Bakst y Fokine. Aquellas, en suma, donde los arabescos y el gusto por lo ornamental acentuaban las alteraciones de las formas para asignar mayor valor expresivo a las imágenes (pongo énfasis en que tanto Güiraldes como González Garaño habían vivido estas experiencias en la ciudad luz).

En el segundo caso, algo similar ocurre con la trasposición pictórica de la escenografía del acto tercero cuando leemos que *“la figura de Caaporá se insinúa enorme sobre el cortinaje (sic!) de agua”*. Advertimos aquí una concepción más barroca y expresionista que en la obra anterior, sobre todo por la irrupción del pigmento negro que le da mayor dramatismo a la escena. La imagen propone una transposición más literaria de la historia. Si antes encontrábamos una com-



Figura 5
(Fotografía O. Balducci)

posición donde los campos de color definían amplias zonas manejadas en contrapunto, estamos ahora frente a un planteo más intrincado que determina una lectura fragmentada del espacio pictórico; así, pues, la imagen obliga al ojo a internarse en las sinuosidades de una vegetación abrumadora y amenazante (Fig. 5).

Otras formas para otros significados resulta ser la opción para explicar las diferencias estilísticas que aparecen en el análisis de toda la serie. En este sentido, es evidente la oscilación entre el modo naturalista en el que se resuelven las imágenes de los personajes frente a los recursos más novedosos de otras pinturas. Verdes, azules, dorados, rojos y amarillos se combinan en una exaltación cromática que vigoriza la suntuosidad de los ropajes, manejados con arabescos lineales de inusitada fantasía. En estas piezas encontramos una preocupación por los detalles anatómicos y por el volumen de las formas

que las diferencia de otras donde los elementos ornamentales del ballet están trabajados con un alto grado de síntesis, tal como hemos puesto de manifiesto en la edición mencionada.

3. *Mito y rito en Caaporá*

Pongo especial énfasis en la idea de que para Güiraldes y González Garaño la leyenda del *Caaporá* permite ver el modo en que los pueblos guaraníes conviven en un tiempo donde las nociones de mito y rito son fundantes, ya que estas dos modalidades expresivas se articulan como factores inescindibles de cohesión social capaces de garantizar la pervivencia de una identidad común. En ese aspecto destaco que el mito, en tanto lenguaje, tiene carácter fundante y, frente a él, el rito no hace otra cosa que hacer patente, mediante actos sacrificiales periódicos, lo evocado en los mitos fundadores; sobre ese particular remito al parecer de la Escuela de Cambridge, cuyos propulsores, conocidos como “ritualistas” –i.e. J. Harrinson, Cook, Cornford, Murray...–, proponen una lectura conjunta de mito y ritual. En esta línea argumentativa, si bien no existen testimonios acerca del conocimiento de Güiraldes o González Garaño de los nuevos abordajes intelectuales sobre las culturas primitivas en las primeras décadas del siglo XX, es evidente que en el clima de preguerra al que pertenece este proyecto, hay un mundo cultural rico y complejo donde el retorno al “pensamiento salvaje” tiene diversas formas de manifestación. Entre ellas, la irrupción de los Ballets Rusos en París y su influencia en estos jóvenes argentinos resulta reveladora. Conviene recordar que es precisamente en esta época cuando aparecen estudios fundamentales para las nuevas orientaciones del pensamiento occidental. En 1912 E. Durkheim publica sus *Formas elementales de la vida religiosa* y C. G. Jung hace lo propio con *Transformaciones y símbolo de la libido*, mientras que entre 1911 y 1915 Sir James Frazer dará luz a su influyente trabajo *La rama dorada* bajo cuya sombra se desplegarán los trabajos de la citada Escuela de Cambridge.

Si, como sugiere García Gual (1984: 29) ... *el mito es, ante todo, una forma de expresar, comprender, y sentir el mundo y la vida, diversa de la representación lógica*, resulta lógico entonces que tanto Güiraldes como González Garaño hayan recurrido a la fiesta y el ritual, repuestos desde la música, la palabra y la imagen, para dar cuenta de un imaginario simbólico americano reactualizado en el marco de la modernidad.

En el caso de *Caaporá* que nos ocupa, ambos nos proponen revivir el tiempo y el espacio de la leyenda. Así, impulsado por una visión espiritualizada, transmiten la experiencia de un paisaje anterior a la modernidad; tal vez la tierra virginal cantada por Darío y los poetas simbolistas y analizada bajo el amparo de los estudios sobre el mito. Se trata de una suerte de viaje imaginario hacia el inicio del mundo; en este caso, una mutación del tiempo al espacio, situado éste en un sitio singular: las cataratas del Iguazú. Se perfila así un encuentro con lo raigal y trascendente lo que opera también en otras mitologías según explica el comparatista rumano Mircea Eliade (2000). En el texto se advierte un lenguaje imbuido de panteísmo vitalista cuyo fin procura describir la convivencia del hombre con lo sagrado en el tiempo fundacional de los orígenes: “*Ñeambiú transformada en ave es ahora y para siempre, el llanto doloroso de la selva (...) Entre el profuso abrazo de los ríos padres del Plata lentos en su arrastre de masas glaucas floreció, rojas como las flores de los ceibos, la inútil pasión de Ñeambiú trocada luego en llanto imperecedero*”. La cita, extraída del final del acto tercero, sintetiza los efectos de la magia y del rito. La princesa se ha convertido en el pájaro Urutaú y con el trágico sortilegio de la metamorfosis culmina la secuencia de rituales vinculados a la danza, las competencias atléticas y las prácticas cabalísticas.

4. La leyenda de Caaporá y su vínculo con la naturaleza

En esta línea de análisis nos encontramos con una perspectiva ya indicada por I. Bordelois cuando señaló la necesidad de Güiraldes de “referir las relaciones humanas al marco trascendente de la naturaleza” (1998: 65). En ese sentido Francine Masiello (1986: 183) entiende que Güiraldes registra el entorno desde la óptica de una percepción visual desde su temprano poemario *El cencerro de cristal* (1915). En efecto, en este poemario podemos encontrar una concatenación de referencias sostenidas desde una percepción eminentemente visual, a igual que lo que sucede en *Caaporá*. Esta concatenación aparece así expresada –según destaca la citada Masiello (1986, 183)– cuando el autor refiere: “*¿Qué importa si el mundo es plano o redondo? (...) Crear visiones de lugares venideros (...) Mirar el filo que corta un agua espumosa y pesada*”.

En la lectura del propio Güiraldes, podemos constatar que se trata de una cuestión no menor y que fue el propio escritor quien se

ocupó en dejar pistas elocuentes para reconstruir desde esta perspectiva parte de su universo estético. Universo que se rige por la observación atenta de la naturaleza, muchas veces filtrada por una perspectiva de orden panteísta, donde el pulso de lo vital engloba la consideración que R. Güiraldes tiene de su propio ser y estar en el mundo.

5. *La leyenda de Caaporá recreada por la plástica*

En cuanto a la serie pictórica *Caaporá*, ésta fue mostrada al público porteño en el marco del “Tercer Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas” organizado en Buenos Aires en mayo de 1917 figurando Alfredo González Garaño como su autor.

González Garaño era, en aquellos años, un incipiente artista formado en Buenos Aires con Rinaldo Giúdice y Ramón Castilla. La crítica no fue indiferente a esta iniciativa y así, José León Pagano puso de relieve las audacias de un lenguaje plástico renovador anclado en un imaginario arcaico cuando vislumbró las “*evocaciones indígenas en ambientes de lejanías severas mediante ritmos lineales y opulencias coloristas*” (Pagano: 1944, 293).

También Enrique Prins escribió una nota (1918, 76-79) con seis reproducciones de las pinturas de González Garaño en la revista *Augusta*, dirigida por Frans van Riel. Se trata de un texto donde el autor sale al cruce del debate de ideas en torno a la identidad del arte argentino. Ya se debatía la cuestión acerca del tema de “lo nacional”, el que había alcanzado su cenit durante el Centenario. Prins pone en foco no sólo la audacia de una paleta que se valora como forma plástica de gran autonomía expresiva –en lo que denomina *una nueva configuración cromática*–, sino también en la decisión de redefinir el proyecto de la identidad nacional, *desplazando la estética criollista –canónica para la época– por el nuevo paradigma cultural de los pueblos originarios*. En esta nueva lectura Prins discute el modelo criollista sobre el que apunta: “*los que ven en la pampa, en el gaucho y sus adminículos el programa de la estética nacional malogran una buena causa, creyendo que la vida pasada se reduce a poetizar con más o menos lirismos los héroes de Gutiérrez y Ascasubi*” (Prins, 1918: 79). Es posible que este crítico no imaginara entonces que en pocos años Ricardo Güiraldes, uno de los autores del ballet que estaba comentando, se convertiría en el referente más destacado de la literatura gauchesca de los años ’20.

Las piezas que J. Francés había visto en la muestra correspondían a las tres escenografías de cada uno de los tres actos, vale decir, las pinturas de los personajes del ballet: Caaporá, Ñeambiú, Cuimbaé, Aguará Payé, del cacique Ñaucú, seis “lloronas”, un guerrero, una figura danzante, un adorno de cabeza, catorce figuras de cabezas tatuadas y nueve pinturas de elementos decorativos (un total de cuarenta y tres pinturas, según consta en el catálogo impreso para la ocasión¹⁰).

Con relación al nexo que establecemos entre el proyecto *Caaporá* y el desarrollo de una estética americanista concebida en la órbita de la renovación plástica, no deja de ser significativa la aparición, en 1924, de una de las pinturas del ballet en la porteña revista *Martín Fierro*, una publicación clave en lo que atañe a la difusión y consolidación de la vanguardia en la estética nacional. Allí, bajo el título “Arte Americano”, la imagen representada¹¹ lleva un texto al pie donde, entre otros aspectos se señala: “*Con tal espíritu publicamos este dibujo, perteneciente a una serie inédita actualmente para nuestro público, y donde se advierte la hábil estilización de temas genuinamente nuestros*”¹². Esta declaración da cuenta también del interés de la publicación por no desatender el arte “regional”¹³. Esta *nueva sensibilidad* que los jóvenes de entonces defendían en el periódico *Martín Fierro*, y que Güiraldes defiende, la mirada de lo local resulta fundante para el replanteamiento de la identidad argentina. Por otra parte, el epígrafe de la imagen vuelve a focalizar la cuestión del bailarín Nijinsky respecto de la composición de la coreografía para una posible puesta en escena de este ballet. Se trata de una cuestión que invita a repensar el lugar central que la vanguardia argentina asigna a un proyecto identitario como éste. *Hacemos votos para que ello se realice* añade el epígrafe citado.

¹⁰ Catálogo *Caaporá. Elementos decorativos para un ballet guarany por Alfredo González Garaño*, Madrid, Salón Vilches, 8 al 16 de abril, 1920. Archivo Alfredo González Garaño, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

¹¹ Cabe referir que la pintura reproducida en este periódico, en contra de lo que se sostenía, no se encuentra en el acervo del Parque Criollo y Museo Gauchesco “Ricardo Güiraldes”; se desconoce su paradero. Advertimos, asimismo, que en el epígrafe se atribuye erróneamente la imagen al ballet *Ollantay*.

¹² *Martín Fierro*, Buenos Aires, segunda época, Año 1, Núm. 5-6, 15 de mayo - 15 de junio de 1924.

¹³ Conviene recordar, entre otras acciones elocuentes, el viaje que Oliverio Gironde emprende por América en 1924 como enviado del periódico y con el fin de establecer un puente cultural común que vinculara la producción de artistas y escritores de la región. Cfr. María Elena Babino, “Imaginario en cruce. Arte argentino en la década del veinte”, en Catálogo de Expotrastiendas.

Esta relación entre Güiraldes y los jóvenes de la generación martinfierrista resulta esclarecedora para el encuadre de la obra güiraldiana en el marco de las vanguardias. También lo es en el contexto de las contradicciones que supone expresar la identidad buscada tanto desde las letras cuanto desde las artes plásticas, la música y la danza, en esos años '20 donde parecen polarizarse la tradición y la vanguardia. Aquí, en cambio, buscan hermanarse en el plano de la estética.

Nos animamos a afirmar, entonces, que el americanismo de Güiraldes y González Garaño no es un gesto combativo y provinciano, ni vacía retórica esteticista, sino afirmación auténtica y vigorosa de la confianza que les inspira lo que encuentran a su alcance en este viaje metafórico hacia lo autóctono. Destacamos, en esta aventura, el rescate de un mito tradicional y de carácter fundante para la cosmovisión guaraní.

En la ideación de este proyecto de ballet conviene también tener en cuenta la atención del escritor respecto de la estética simbolista. Se trata de una cuestión registrada, entre otros, por Alberto Blasi (1996: 237-270) cuando, al recordar una carta enviada por Güiraldes a su amigo Valéry Larbaud, señaló la acción ejercida por Oliverio Girondo en los primeros años de la década del '20. Este poeta, al recorrer el territorio latinoamericano en procura de una integración intelectual, lo hizo bajo el amparo del simbolismo francés. La verificación de esta influencia permite avanzar en la consideración de que este temprano viaje de Güiraldes y González Garaño a París imprimió en los jóvenes una huella indeleble que se advierte también en trabajos posteriores.

El propio escritor se encargó, en 1919, en señalar su afición por el simbolismo cuando evocó los intereses juveniles de su generación literaria: *"Hubo un tiempo en que conseguir un libro o un simple poema de los simbolistas en Buenos Aires constituía una verdadera hazaña. Sin embargo, un puñado de lectores jóvenes alentados por lo que presentíamos y guiados por una porfía revolucionaria realizamos aquella incursión en tierra vedada (...) Los simbolistas fueron, pues, nuestros maestros"*¹⁴. La valoración de la subjetividad por sobre la objetividad del naturalismo resulta esencial en esta poética. De esta suerte, sus prédicas encontraron eco en los artistas plásticos del momento, quienes, radicados muchos de ellos en la capital francesa, promovieron un tipo de pintura muy alejado del naturalismo del

¹⁴ Güiraldes, Ricardo, "Un libro", en *Proa*, año 1, n° 3, octubre de 1924, p. 35.

momento, así el caso del citado Anglada Camarasa, uno de los más destacados referentes de entonces, como ya señalamos. Se trata de caminos estéticos convergentes con las perspectivas intelectuales que abrevaban en ese entonces en los imaginarios míticos de los folklores populares.

6. Caaporá y los ballets rusos

Fue también de importante influencia la representación de los “Ballets rusos” en la conformación del ballet *Caaporá*. Así, un texto manuscrito escrito por R. Güiraldes ese mismo año da cuenta de la impresión que esa presentación dejó en el joven escritor: “*Los ‘ballets’ Rusos se van. El hermoso sueño de un momento, se empañará en el recuerdo y la vida será lo de siempre. El deseo de ser obra de arte perdurará en pocos y no pasará de ser quimera irrealizable como todo ideal. (...) Desaparecerán en el precipicio de indiferencia incomprensiva: Narciso, Scheherezade, Mallarmé, Debussy, Borodin, Backst (sic!), Tcherepnin*”.

Es un testimonio casi elegíaco donde Güiraldes polemiza con el *statu quo* de una vida desacralizada en la banalidad de lo cotidiano, para plantear en su lugar, y como nuevo fundamento de valor, la “incomprendida” pero necesaria religión del arte. En un análisis comparativo entre los ballets realizados por la compañía del empresario ruso, inmersos en el espíritu simbolista del momento, y el proyecto *Caaporá* no es difícil establecer filiaciones.

En el caso de este ballet, se trata de volver los ojos al pasado fundante pero, además, resulta también convergente subrayar la voluntad por establecer una síntesis entre ritos y mitos populares con las más novedosas expresiones del arte moderno. *Caaporá* no sólo muestra la convergencia estética entre literatura y pintura, sino también una mirada omniabarcante y plural en lo que concierne a ritos y mitos sentidos como fundadores de la cultura del nordeste argentino.

Bibliografía citada

- Ambrosetti, Juan B., *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Convergencia, 1976.
- Babino, María Elena, “Arte y sociedad en la España de comienzos del siglo XX. Las instituciones españolas en el contexto de las relaciones artísticas entre España y la Argentina”, en *Arte, poder y sociedad en la Espa-*

- ña de los siglos XV a XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Historia del Arte, 2008.
- Babino, María Elena, “Imaginario en cruce. Arte Argentino en la década del veinte”, en *Catálogo de Expotrastiendas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Galerías de Arte, 2009.
- Babino, María Elena, *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*, Universidad Nacional de Gral. San Martín, 2007.
- Blasi, Alberto, “Güiraldes: vida y escritura”, en Güiraldes, R., *Don Segundo Sombra* (edición crítica de P. Verdevoye), México, Colección “Archivos” / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.
- Catálogo *Caaporá. Elementos decorativos para un ballet guarany por Alfredo González Garaño*, Madrid, Salón Vilches, 8 al 16 de abril, 1920 (en Archivo Alfredo González Garaño, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).
- Garner, Hubertus, “La danza de los colores y las formas”, en *La danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción*. Catálogo de exposición, Madrid, Fundación MAPFRE, 7 de octubre - 20 de diciembre 2009.
- Colombres, Adolfo, *Seres mitológicos argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Coluccio, Félix y Coluccio, Susana, *Diccionario folklórico argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, s.v. “Caaporá”, pp. 118-119.
- Corrado, Omar, *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- Darío, Rubén, *Escritos dispersos de R. D. (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968, tomo I.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Ed. Cristiandad, 2000.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.
- Francés, José, *El Año Artístico*, Madrid, Mundo Latino, 1916-1928.
- García Gual, “La interpretación de los mitos antiguos en el siglo XX”, en Alsina Franch (comp.), *El mito ante la Antropología y la Historia*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1962.
- Güiraldes, Ricardo, *Diario. Cuaderno de disciplinas espirituales*, edición a cargo de Cecilia Smyth y Guillermo Gasió, estudio preliminar de María Gabriela Mizraje, 2008.
- Lecot, Alberto Gregorio, *En ‘La porteña’ y con sus recuerdos. Contribución al estudio de la vida y obra de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Ediciones Rivolín Hnos., 1986.

- Lladó Pol, Francisca, *Ricardo Güiraldes. Notas para un libro mallorquín. Estudio crítico*, Pollensa, El Gall Editor, 2007.
- Martín Fierro* (revista), Buenos Aires, segunda época, Año 1, Núm. 5-6, 15 de mayo - 15 de junio de 1924.
- Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Michelsen, Jytte, *Ricardo Güiraldes: un poeta del viaje*, Madrid, Verbum, 2005.
- Nijinsky, Rómola, *Vida de Nijinsky*, Barcelona, Ediciones Destino, 1953.
- Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Ediciones L'Amateur, 1944.
- Prins, Enrique, "Las decoraciones indígenas de González Garaño", en *Augusta. Revista de Arte*, Buenos Aires, julio, 1918, vol. 1, No. 2.
- Ramachandra Gowda, *Así pensó y escribió Ricardo Güiraldes*, Río Negro, Producciones Mapu-Shraddha, s.d.
- Rinaldini, Rinaldo, "Crónica de Arte. El salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas", en *Nosotros*, Buenos Aires, Año XI, junio de 1917, Número 98.
- Rojo de Saturno, "Tercer Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas", en *Plus Ultra*, Buenos Aires, Año II, N. 14, 1917.
- Suárez Urtubey, Pola, "La creación musical", en A.A.VV., *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, t. V.

LA COMEDIA ANDINA REPRESENTADA EN LA FIGURA DEL KUSILLO

Comparación con la comedia de Aristófanes

JAVIER SORIA SAUCEDO

Es evidente que hablar de la cultura de los incas difiere mucho de la cultura occidental cuya cuna es Grecia; esta última tuvo un proceso gradual de mezcla e hibridación que fue creando ideas de civilización y progreso en oposición a estados más primitivos de religiosidad. En el caso del imperio incaico podríamos hablar del paso de una cultura politeísta, centrada en un culto a la naturaleza, a una religiosidad que se hace híbrida pero bajo una imposición muy clara por parte de la religión católica. Hoy en día, en general, se viven usos y costumbres de la cultura andina, en sincretismo con los ritos católicos. Sin embargo, pese a este proceso histórico se mantienen todavía, en algunas regiones de la zona andina, ciertos elementos propios de la cultura incaica que no han sufrido grandes cambios.

Para ejemplificar el sincretismo, si se piensa en el carnaval que se celebra en la época de la fertilidad y la lluvia, podríamos hablar de la presencia de danzas y símbolos que han generado una nueva significación, completamente hibridada. Así los diablos que salen de la mina, como el viejo y antiguo espíritu de la misma, llamado *Tiw* (que se transformó en Tío, por semejanza con esta palabra hispana), se postran ante la virgen María que oficia como reemplazante de las montañas (Achachilas). Por ejemplo, hablando de la máscara del diablo, con su simbolismo de las serpientes y la propia danza como una invocación que no deja de tener características del carnaval medieval, se entiende que la centralidad misma del carnaval de Oruro es una mezcla de rituales andinos y católicos y así es como debe tomárselo. “En los carnavales de Oruro actúan las dos serpientes. La bíblica, maligna, y la cosmogónica fecunda y creadora”¹.

¹ Condarco, C. (comp.), *El Carnaval de Oruro*, vols. I y II, Oruro, Latina Editores, 2002, pág. 100.

Por lo mismo, el trabajo se abocará a uno de los rasgos que aún hoy se mantiene en un estado muy poco alterado por otro tipo de cosmovisiones. Se tomará a un personaje del carnaval de los pueblos aymaras del Alto Perú y si bien sufre una serie de cambios cuando entra en ámbito urbano, en el rural todavía mantiene su naturaleza primera. Estamos hablando de la naturaleza del Kusillo, o el diablo Aymara, aquél que sale para celebrar la *Anata* (palabra andina que se puede traducir por “juego”), que es el tiempo de la cosecha, donde los pueblos piden por la fertilidad y la lluvia (destaco que el Kusillo emerge en el comienzo del tiempo de lluvias y muere al final del carnaval).

El Kusillo es el que juega y también el que no sigue una regla predeterminada de baile o danza, por lo mismo no es que exista la danza del kusillo, sino más bien existe un kusillo que deambula por diversas danzas.

Se estudia y se analiza al kusillo para comprender que este personaje andino, con una vestimenta vernácula y un modo de entender el juego andino, podría ser considerado un primer comediante, que si bien responde a un impulso religioso inicial, poco a poco se resemantiza en la cultura y es adoptado, entre otras cosas, como un ícono de la teatralidad boliviana.

Por lo demás, no es caprichoso compararlo con la comedia de Aristófanes. Se busca encontrar un punto de enlace en el juego y lo cómico entre dos procesos culturales distantes. Más allá de pensar que, por naturaleza, el hombre (en su aspecto más genérico) es un animal que ríe, se considera que las comedias en diferentes culturas tienen elementos de convergencia y posibles desarrollos rituales análogos; sin embargo, la especificidad de cada una llevará este género dramático por caminos distintos.

Para esta investigación nos basamos principalmente en estudios recopilados por Carlos Condarco acerca del carnaval andino y de la figura del Kusillo, de Xavier Albó para comprender el significado de la cultura aymara, y de Virginia Eckhart e Ignacio Alfageme, como guías, para entrar en el universo de la comedia aristofánica. Echa-mos mano de la *Paideia* de Werner Jaeger para fundamentar el marco histórico-conceptual que corresponde a la cultura griega de esa época y, por último, como transversales teóricos, *Homo ludens* de J. Huizinga y los trabajos sobre el carnaval de M. Bajtin, sin pensar a este último como una receta aplicable a cualquier carnaval, sino considerando siempre los aspectos particulares del carnaval andino.

1. *¿Qué es la Anata?*

En la ciudad de La Paz, la celebración del juego andino es una celebración previa al carnaval propiamente dicho. En la Anata se celebra y se pide por la fertilidad de la tierra, en las épocas que dan comienzo a las lluvias en la región. Si pensamos junto a Huizinga que sostiene “El culto se injerta en el juego, que es lo primario”², encontraremos que la teoría del juego se aplica también, en este caso, a la cultura andina, puesto que la Anata es el rito que comienza con la época que abarcará el carnaval, por lo que entonces es el juego el que contiene al resto de los acontecimientos.

Anata en aymara significa juego y alegría, este ritual tiene que ver con el juego de la lluvia celebrado en el mes de febrero, realizando una evaluación del desarrollo de la producción agrícola, a la vez los agricultores agradecen el jallupacha (época de lluvia). La celebración de esta alegría se organiza con las autoridades originarias e incluye la celebración a los comunarios, también a la naturaleza, sus productos y especialmente a la Pachamama y a otros seres supremos. La reunión de estos elementos crea armonía, sincronización y equilibrio poniendo en práctica la solidaridad en el intercambio de alimentos denominado *ajtapi*, *ayni* o *q'illpa*.

La Anata está llena de momentos de confrontación entre sus participantes, entre los que se cuenta el baile, la música, los torneos, el alcohol en exceso que está cargado de un simbolismo de juego y de dualidad. Todo en función religiosa de adoración a la Madre Tierra y una petición específica para que ese año sea fértil. Al respecto, M. Bajtin acota: “En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (risa ritual); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos: paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos”³.

Se toma esta concepción del folklore de Bajtín aunque éste plantea que ciertos elementos en la época actual desaparecieron y se fueron modificando. Sin embargo, es preciso aclarar que en el caso de la Anata, los elementos culturales no han desaparecido; así pues, la

² Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Editorial Alianza, 2008, pág. 33.

³ Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, pág. 11.

Anata, en el ámbito rural, no ha sufrido grandes cambios desde sus orígenes.

2. *El comediante Kusillo*

El tiempo de la *Anata*, tiempo de lluvias, abarca desde noviembre hasta marzo. Uno de los personajes característicos de las danzas que corresponden a la *Anata*, es el Kusillo. Su origen e historia es aún dudoso: se trata de un personaje que pide por la fertilidad de la tierra y se burla del poder con sus gracias. El Museo de Etnografía y Folklore –basándose en trabajos de diversos autores– entiende que el término Kusillo proviene del verbo aymara *kusisiña* que significa alegrarse.

Debo señalar que al concluir el carnaval andino, en el ámbito urbano se celebra el llamado “entierro del pepino” (heredero éste tanto del Kusillo, como del Pierrot). Esta festividad remite al fin de las fiestas. El domingo de tentación termina la fiesta del carnaval, con lo que “los comunarios despiden al carnaval del año, llamado carnaval joven, representado en una determinada persona”⁴.

En cuanto al Kusillo, éste lleva una máscara de cuyo significado se dan diversas versiones. Podría tratarse de un símbolo fálico asociado a la fertilidad de la tierra o a la costumbre que tiene el zorro de atacar a las ovejas, en una especie de ataque sexual; respecto de los cuernos, éstos podrían representar una asociación con los espíritus del Manqha Pacha (espacio imaginario del subsuelo) o con el brote de tubérculos.

Muchos estudios lo comparan con un diablo juguetón, sin embargo esta comparación tiene una raíz judeo-cristiana surgida a partir de la colonización española, ya que en la cultura andina no existe la idea de diablo en tanto espíritu negativo. Por lo demás, los dos colores que dividen la parte facial son un símbolo de la dualidad andina.

Hay varios tipos de máscaras que remiten al Kusillo y su variedad depende del valor simbólico que le otorga cada región de la zona andina. Así pues, para algunos el Kusillo es el cazador, o el músico, o el agricultor, o el bailarín. Esta versatilidad habla de su naturaleza que busca generar el caos y, con él, el juego. Al respecto recordamos a Huizinga cuando refiere que “el disfrazado juega a ser otro,

⁴ López, V., “La anata andina”, en *El carnaval de Oruro*, vol. I, ya cit., pág. 74.

representa, es otro ser. El espanto de los niños, la alegría desenfundada, el rito sagrado y la fantasía mística se hallan inseparablemente confundidos en todo lo que lleva el nombre de máscara y disfraz”⁵.

3. *La comedia de Aristófanes*

La comedia griega, que se celebraba en las Leneas y en las fiestas Dionisiacas rurales y urbanas, estuvo siempre ligada a las ceremonias de fertilidad. El dionisismo, simbolizado en el vino y en la borrachera producida por su ingesta, fue parte integral de la cultura griega y la evocación ritual al dios del vino –Dioniso– dio nacimiento a la comedia como forma de instalar un tiempo festivo y en respuesta a la necesidad humana de reír. Sobre ello W. Jaeger puntualiza: “El komos y la borrachera de las fiestas dionisiacas rurales, con sus rudas canciones fálicas, no pertenecían a la esfera de la creación espiritual, a la *poiesis* propiamente dicha”⁶.

Con el tiempo esta primitiva comedia se transforma hasta llegar a las comedias de Aristófanes, en cuyas piezas el dramaturgo pone de manifiesto un profundo espíritu educador, crítico y transformador ya que, en el juego cómico, Aristófanes encuentra nuevas reglas para dirigirse al Estado y a los espectadores griegos. “La comedia más que otro arte alguno, se dirige a las realidades de su tiempo. Por mucho que esto la vincule a una realidad temporal e histórica, es preciso no perder de vista que su propósito fundamental es ofrecer tras lo efímero de sus representaciones, ciertos aspectos eternos del hombre que escapan a la elevación poética de la epopeya y de la tragedia”⁷.

¿Cuáles son los puntos de convergencia entre las piezas del cómico ateniense y el ya mencionado Kusillo?

4. *La fertilidad y el juego*

Es sabido que todos los pueblos ejecutan un culto ligado a la naturaleza, por lo menos en su estado más primitivo. Si se analiza un aspecto más específico de este culto, encontramos que en el caso de los griegos, la fertilidad está ligada a Dioniso, al vino y al exceso,

⁵ Huizinga, J., *op. cit.*, pág. 27.

⁶ Jaeger, W., *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1957, pág. 327.

⁷ Jaeger, *op. cit.*, pág. 325.

como puntualizamos. A partir de ese exceso se ingresa al estado dionisiaco lo que, por la pérdida transitoria de conciencia, nos conduce al terreno de lo cómico. Lo mismo ocurre en el culto a la fertilidad de la Anata andina, ligada a la música, los bailes y la ceremonia de homenaje a la Madre Tierra o Pacha Mama. El punto de convergencia entre ambos rituales –el dionisiaco y el de la Anata– se da en que lo cómico surge en tanto la figura enmascarada, al romper el orden existente, establece uno nuevo. Existe algo en la conducta de los hombres que los lleva a la risa, pero no se trata de una risa opuesta a lo serio, tampoco lo equilibra como se podría pensar, sino que, al margen de lo serio, corporiza el caos y de ese modo permite entrar a un nuevo orden.

La danza de los Kusillo presenta tres personajes: Tata Kusillo, un ser masculino, adulto y casado que viste tal como un kusillo tradicional. Viste abrigo de bayeta de la tierra ornamentado con retazos de tela de vivos colores, pantalones oscuros con polainas de colores adornadas con flecadura blanca, camisa blanca y ostenta una máscara con nariz exagerada y varios cuernos verticales de colores.

En cuanto a Mama Kusillo, se trata de un personaje femenino, adulto y casado, cónyuge de Tata Kusillo. Viste pollera roja o verde con franjas blancas y horizontales en el ruedo. Lleva un aguayo blanco con listas de colores llamativos donde algunas integrantes cargan al Wawa Kusillo, sujeta un *tari* en la mano izquierda, una honda o *kurawa* en la derecha y porta una máscara similar a la de Tata Kusillo que suele incluir también cejas, bigotes y barba de lana de oveja. Lleva el cabello sujeto mediante dos trenzas unidas. Calza zapatillas de goma de llanta de vehículo. Lleva una chuspa (como bolso) multicolor y un pito fabricado con algún cereal andino que convida a los demás participantes de la fiesta.

Wawa Kusillo son niños de ambos sexos, cuyas edades oscilan entre seis y doce años, con excepción del que va cargado –que presenta unos dos años aproximadamente– y cuyo atuendo es similar al de Tata Kusillo y al de Mama Kusillo.

Los tres personajes están alineados en dos filas; el personaje Wawa Kusillo –de sexo masculino– tiene absoluta libertad de movimiento en una danza llena de picardía. Destaco por lo demás que todos estos personajes tienen licencia para hacer bromas con cualquier miembro del público y también con los otros bailarines.

Es importante aclarar que esta división sufre mutaciones, en el sentido de que el Kusillo como personaje aparece también en otras danzas para divertir a los espectadores, es muy libre en el transcu-

rrir del carnaval. Destaco que en todos los casos nos referiremos al personaje: Kusillo, sin hacer la distinción de Tata, Wawa o Mama, ya que cada uno transporta elementos del otro y todos son los comediantes, además de que en el imaginario popular este personaje es el Kusillo. Y su danza no tiene reglas, surge y se dedica a molestar a los otros bailarines, salta, brinca, hace payasadas y hace lo que dicta su espíritu burlón. Como el personaje del Kusillo nunca muestra la identidad del actor, es bajo la máscara como instala el caos; de igual modo sucedió en el caso de las comedias griegas cuyos personajes (ya hablando inclusive de una comedia institucionalizada oficialmente en las festividades dionisiacas) siempre llevan máscara lo que les permite, detrás de ese disfraz, denunciar hechos preferentemente de carácter político.

Encontramos así una interesante relación entre la máscara, el ritual de la fertilidad y el movimiento humano como primer detonante de la posibilidad de reír. Si es que lo vemos desde un ángulo similar al de Bergson⁸, las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que “este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo”. El cuerpo, debido al descontrol y a la distracción, es el que produce risa. Las figuras cómicas nacen como una necesidad de corporizar el exceso y son por lo tanto vehículos por donde este exceso de manifiesta.

Ahora bien: ¿cómo es que el cuerpo humano, en dos culturas distantes, encuentra puntos de convergencia en su comicidad?

5. *Lo animal*

Destaco una observación de M. Bajtin según la cual “la combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco”⁹.

Parece existir una necesidad de imitar lo animal para originar la risa. En ese orden, el Kusillo, por ejemplo, es considerado ya un zorro, ya un cazador que surge de la tierra para generar un *pandemonium*.

En el caso de la comedia ática sucedía algo similar. Se encuentran muchos aportes significativos en el estudio de I. Alfageme respecto de esta forma dramática; así pues puntualiza que “el efecto cómico se lo-

⁸ Bergson, H., *La risa*, Buenos Aires, Editorial Orbis, 1987, pág. 28.

⁹ Bajtin, M., *op. cit.*, pág. 101.

graba mediante la danza, los gestos, la voz del actor y la versificación y todos los recursos lingüísticos de que disponía el poeta¹⁰. La diferencia más significativa residiría en que la versificación y lo lingüístico no intervienen en el Kusillo, ya que es un personaje que no habla y que, a la par de la mímica, sólo produce sonidos animales.

Sin embargo, en Aristófanes, el lenguaje potencia también lo animal; eso se advierte ya en los títulos de algunas de sus comedias, hasta los movimientos escénicos y la forma de presentación. En ese aspecto W. Jaeger subraya que “los vestidos fálicos de los actores y los disfraces del coro especialmente mediante máscaras animales –ranas, avispas, pájaros–, nacen de una tradición muy antigua, puesto que ya se hallan presentes en viejos autores cómicos, en los cuales esta memoria se mantiene de una manera viva, mientras que su espíritu es débil todavía”¹¹.

Encontramos entonces que un poco más allá de la poesía y la palabra, existe lo animal. En el caso de Aristófanes como resabio de una tradición antigua; en el del Kusillo, como un ritual que se celebra anualmente y que perdura hasta hoy. El animal como naturaleza presente y como generador de fertilidad y, además, como desencadenante de risa, se humaniza al mezclarse, mediante la máscara, con la morfología humana.

Para el Kusillo, los orígenes siempre han sido interpretados inicialmente desde el lugar animal. Inclusive se lo ha relacionado con un mono o un insecto, debido a que lo animal simboliza en cierta medida la fertilidad de la tierra con la que está en directa relación.

6. *Lo fálico y lo obsceno*

La máscara del Kusillo consta de una nariz fálica, lo que simbólicamente remite a la fertilidad y es el modelo más tradicional que se exhibe en las zonas rurales –no así en las urbanas donde ha sufrido muchas variaciones–. Este rasgo, sumado a sus cuernos –que representan al zorro– moldean el gesto tanto de la risa como del llanto debido a que no se trata de una máscara estática, sino hecha de un material flexible. Por lo demás, sus dos colores dan cuenta de esa dualidad.

¹⁰ Alfageme, I., *Aristófanes, escena y comedia*, Madrid, Universidad Complutense, 2008, pág. 38.

¹¹ Jaeger, W., *op. cit.*, pág. 327.

Igualmente en la comedia ática, lo fálico juega un papel clave para generar lo cómico. Se puede pensar que inicialmente la presencia del falo estaba ligada a la fertilidad; posteriormente, con Aristófanes, el falo muda en un recurso vulgar que genera risa.

Se comprende que hablar de lo vulgar puede ser una lectura muy occidentalizada, en vista de las razones y motivaciones de los antiguos griegos y los actuales andinos. Hay quienes no entienden esta vulgaridad en términos de seriedad o risa, o de obscenidad o pudor. Pero se utiliza esta palabra para comprender que existe determinada disposición en el espíritu que tiene la capacidad de detonar la risa, la comedia y el ritual. El Kusillo mueve la nariz fálica y muchas de las payasadas que realiza tienen este toque grotesco e hiperbólico, que es sustancial en todo carnaval. De igual modo los personajes de la comedia ática responden, en su arquetipo, a una sensación y a una motivación similares. El falo, lo grotesco, lo exagerado y lo hiperbólico logran generar el fenómeno humano de hacer reír pero, en estos casos, con sentido ritual. Bajtín apunta: “La risa no queda tampoco reducida a una simple y pura ridiculización: conserva en su integridad, su relación con la totalidad de la evolución vital, su bipolaridad y las tonalidades triunfantes del nacimiento y la renovación”¹².

7. La burla al poder, desde dos lenguajes diferentes

La comedia aristofanesca tuvo un profundo carácter político, de denuncia, crítica y cuestionamiento constante al poder establecido. Según Jaeger “representa las relaciones del pueblo y la demagogia mediante una alegoría grotesca que en nada se parece a la vacía y pálida apariencia usual en el género, sino que trata de incorporar lo invisible en una forma sensible”¹³.

La comedia se burla del poder, y desde su mismo lenguaje se genera una respuesta y una apertura a lugares donde la tragedia no llega. Esta libertad de burlarse enmarcada en lo textual, su juego escénico y el modo de provocar risa, generan un tipo de lenguaje cercano a lo teatral según lo concebimos en la actualidad.

En el caso de la Anata andina, el Kusillo como personaje genera la burla al poder, no desde la palabra, sino desde lo físico; por tanto

¹² Bajtín, M., *op. cit.*

¹³ Jaeger, W., *op. cit.*, pág. 333.

es puro movimiento dramático. Destaco también que el Kusillo se impone como personaje que no es humilde con los patrones, ni servicial, ni sumiso, ya que se enfrenta a todos.

Hemos visto que el lenguaje escénico del ritual andino está ligado al cuerpo, a lo mecánico que se manifiesta de manera constante, sin la intención de crear ilusión; se trata de una práctica de comicidad pura en la que tanto la risa como el goce están ligados a un estadio primigenio. El Kusillo se presenta vestido, con máscara, nunca se descubre; salta, canta, baila, se mueve de un lado para el otro, se acerca a los bailarines poderosos o a quienes simbolizan el poder y se burla, se mofa, da brincos y volteretas, los imita burlescamente, rompe con la solemnidad del ritual. Desestabiliza cualquier relación de amo/dominado sin construir nunca lenguaje verbal ya que siempre se manifiesta mediante la mímica, como he destacado. Se puede pensar que el Kusillo vive hoy lo que debe de haber buscado la primera manifestación cómica de los griegos. La comedia de los griegos, como es sabido, tuvo posteriormente un desarrollo hacia formas más sofisticadas; la andina, en cambio, no tuvo un desarrollo hacia otro tipo de lenguaje o hacia una comedia de situaciones ya que la comedia andina y el Kusillo solo se mantuvieron en el estado primario del rito. Por ello destaco que, en el ámbito rural, el Kusillo es más bien la marca de una teatralidad andina específica y distinta; en el urbano, a través de un campo intelectual, el personaje ha mudado a otros contextos teatrales sin por ello haber modificado su esencia. En cambio, la comedia ática se institucionalizó y, por tanto, perdió su carácter ritual y participativo hasta convertirse en un evento más consciente de su teatralidad.

Es tal la relevancia del Kusillo que el *Festival internacional de Teatro de la ciudad de La Paz* tiene como personaje simbólico al Kusillo. Éste figura en la toda la gráfica; más aún, se otorga el premio “Kusillo de La Paz”, bianualmente, al actor o elenco que se haya destacado. Subrayo que en la ceremonia inaugural de dicho Festival, el Kusillo surge bailando, saltando y haciendo payasadas con lo que se inaugura el evento.

Se puede pensar que esta apropiación del comediante andino responde precisamente a su carácter teatral. Más tarde tiene cierto *visus* de institucionalización al confundirse por momentos con una especie de Arlequín heredero de la *Commedia dell'Arte*, sin por ello perder su esencia ritual. En zona urbana o en teatros cerrados, el personaje, devenido tipo, tampoco habla; comete las mismas diabluras y se comporta de manera autónoma a la teatralidad que lo rodea, como si al ver un nuevo contexto, se apropiara de él y no a la inversa.

Algo diferente pasa en el marco de la fiesta campestre del Carnaval; en ese ámbito el Kusillo de la ciudad retorna plenamente a su origen rural.

Respecto del sincretismo que he manifestado entre formas andinas y europeas, destaco que un personaje clave del carnaval paceño –*Pepio*– parece remitir al antiguo imaginario europeo ya que resulta un derivado de los pierrots, aunque cargado de una semántica local, de personaje alegre, dicharachero, pero, al mismo tiempo, triste y desdichado. En cuanto a otro de los personajes –el *Ch'uta*– de discutida filiación respecto de sus orígenes, reconocido tanto como poblador nativo cuanto como el *pongo* que tenían los señores en tiempos anteriores a la reforma agraria, ya no es el servidor humilde que habría dado origen al *Ch'uta* bailarín pues, en ciertos rasgos, se asemeja a *Pepio* por su picardía.

Ambos personajes, tanto el *Ch'uta* como el *Pepio* parecen ser derivaciones del originario Kusillo. De ese modo advertimos, en el encuadre de los procesos culturales, cambiantes y complejos, que este personaje que nace de la fertilidad y de la tierra para generar caos y juego, mantiene su vigencia hoy como un primer elemento material de teatralidad institucionalizada y propia, con el que se identifica una región andina. Y en este ámbito no sufre modificaciones ya que en él se mantiene en estado puro. En cambio, en el plano ritual del Carnaval urbano, el personaje se transforma en otro símbolo pues se transfigura y se mezcla. De este modo, el Kusillo sobrevive como comediante teatral, simbolizando el caos que se corporiza en el juego y en el ritual andinos.

Conclusiones

Si se piensa en la antigua comedia griega, siempre se habla de una “evolución” de la misma hacia una forma más esquemática, más ligada a situaciones, a las costumbres y con fuerte carga política. Aristófanes, como el primer autor que se destaca, brinda un excelente campo de análisis que permite entender no sólo lo social de su época, sino también los orígenes de la risa del hombre griego. Parece ser que ésta está conectada con la idea de la fertilidad, con Dioniso en tanto dios de la borrachera y del exceso y, a la par, con la sexualidad desmedida del hombre que baila, hace música y, en consecuencia, ríe.

¿Qué puede pensarse de una zona andina donde la comedia se mantiene en su estado primigenio? No es posible hablar de una evo-

lución o de un retroceso ni siquiera de un estancamiento, porque esas son categorías occidentales que parecen pertenecer a un pensamiento más bien progresista. Ninguna de estas categorías, por lo tanto, se aplica a una comedia primitiva como es la del Kusillo, una comedia “vivencial” y tangible en términos de práctica ritual. Este diablo andino, que juega y realiza payasadas, se mantiene en su estado prístino desde que nació para celebrar las primeras fiestas de la época de lluvias en la región; empero, con el tiempo parece adoptar ciertas notas políticas ya que empezó a burlarse del poder y de la relación entre amos y dominados, todo desde el marco de un baile sin reglas y una *performance* propias.

En esta zona andina la comedia mantiene elementos que a primera vista parecen aristofanescos, pero no como una herencia o resultado de algún proceso de sincretismo, sino como actitudes humanas similares; así, la máscara fálica, el modo de accionar con el cuerpo, la burla y la mofa, el poder de lo vulgar, la relación con la fertilidad y con una risa que no transcurre por el lado del lenguaje o de lo ingenioso, sino del movimiento. Todo esto está presente en el personaje andino que, además, participa de un ritual religioso con un propósito concreto de pedir fertilidad para las tierras. El andino no parece tener una necesidad de ir más allá con su comedia, o empezar a generar una institución teatral de relación esquematizada de público y actores. El hombre andino se aferra a un tipo de teatralidad de base cultural.

El Kusillo sobrevive incluso en el teatro “occidental” y urbano de la Bolivia de hoy y, como he destacado, se impone como figura simbólica del teatro, incluso en festivales internacionales donde se ve teatro postmoderno, de vanguardia o de otras formas experimentales. Tampoco allí sufre modificaciones en su carácter de comediante surgido desde la tierra, conserva siempre su carácter fálico, grotesco y de farsa. Sorprende siempre en tanto que el Kusillo surge detrás de bambalinas, salta, da brincos y abre el telón, se apodera de la fiesta y es por lo mismo el mayor expositor de la teatralidad andina.

El Kusillo se impone como la figura de la teatralidad, un comediante muy distinto del occidental, ya que se presenta como un niño juguetero, padre pícaro o madre con bigotes, todos haciendo mímica burlesca en la danza y en el ritual. Su misión no es otra que animar la fiesta con la risa; empero su verdadera misión es mostrarse como la encarnación de una ofrenda a la Madre Tierra.

Si bien ciertos aspectos comunes de la comedia ática y de la andina toman rumbos diferentes, tienen similitudes en tanto ambas hacen

reír incluso en el marco de lo cultural. La ática orientó su proceso hacia lo institucional e intelectual; la andina, en cambio, se encuentra en un estado más primigenio, con fuerte presencia de lo cultural.

Por último, cabe que nos preguntemos si el Kusillo es un comediante que da vueltas en un ritual religioso o es el hombre andino que comprende su teatralidad desde una vivencia diferente de la de otros. Entiendo que se trata de un tipo de teatralidad que requiere un estudio pormenorizado: tal vez éste podría dar respuesta a por qué el teatro concebido a la manera “occidental”, casi no tiene cabida en el mundo andino y le cuesta llegar a ser un arte en boga en las regiones del occidente boliviano. Quizás el Kusillo, con sus brincos y su ausencia de lenguaje verbal, esté queriendo decirnos algo que todavía no logramos comprender.

Impreso durante el mes de octubre de 2011 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bacacay 2664, Depto. 23, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina
correo-e: pellegrinirj@gmail.com