

**REPRESENTACIONES DEL CARNAVAL EN LA SOCIEDAD PORTEÑA EN EL SIGLO XIX.
"EL CARNAVAL ROCÍN" CARICATURA Y SÁTIRA EN LA PRENSA ANTIRROSISTA**

María Eugenia Costa
María Cristina Fükelman
María Emilia Nosenzo
FBA/FHCE/UNLP

Este trabajo tiene como objetivo estudiar las representaciones sociales del carnaval durante el período de Rosas y particularmente analizar la representación visual realizada en la prensa antirrosista publicada en el periódico *Muera Rosas* editado en Montevideo con fines políticos. Dada la escasa presencia de esta fiesta en los discursos visuales de la época es necesario establecer cuales fueron las significaciones que la misma poseía para la sociedad porteña y cuales fueron los recursos e intenciones utilizados en el grabado: *El Carnaval Rocín*, con fuertes significaciones tanto políticas como sociales. Asimismo se ha realizado una indagación de los diferentes estudios sociales en torno al carnaval como fiesta popular y en particular las descripciones en textos de la prensa inglesa editada en Buenos Aires, en donde se relatan las relaciones entre poder político y festividad durante el gobierno de Rosas. El Carnaval Rocin, la imagen impresa y discurso verbal son analizados conjuntamente para interpretar el sentido, motivos y figuras retóricas que construyen la crítica hacia el poder encarnado en la figura de Rosas sobre los acontecimientos de la época a través de la sátira y la caricatura.

Conceptualizaciones en torno al carnaval

Toda fiesta de carnaval funciona como una "válvula de escape" que se abre para liberar las tensiones sociales y conservar a su vez el equilibrio del orden social establecido. Durante los tres días que dura la fiesta popular, se rompen ciertas reglas morales, se suspenden o trastocan las jerarquías sociales y políticas, se desdibujan las diferencias interpersonales y se eliminan temporariamente los potenciales conflictos (aunque en la realidad éstos sigan existiendo). Los diversos grupos o estamentos, comúnmente irreconciliables, se presentan juntos en "el desorden" durante el lapso que trascurre la fiesta carnavalesca, despreocupados de los designios del "deber

ser".¹ La muchedumbre se hace protagonista de esta promulgación pública de los principios del "desorden regenerador". En este período de "autoindulgencia" y diversión, los diferentes actores sociales se dan permiso para operar con lo habitualmente prohibido. Existe una conciencia de la transitoriedad del carnaval y, por ende, de su permisividad.

En el carnaval, esta subversión temporal de las normas morales y las costumbres instituidas, se considera como un triunfo transitorio a la dominación imperante, una "lógica del revés" que, mediante la inversión de las oposiciones jerárquicas tradicionales,² posibilita mantener la rígida estructura social existente durante el resto del año. Umberto Eco sostiene que, para que se desarrolle satisfactoriamente el carnaval, el momento de la "carnavalización" debe ser muy breve y permitirse sólo una vez al año, ya que se necesita todo un año de observancia ritual para que se goce la trasgresión.³ El carnaval es, en última instancia, un elemento de refuerzo del control social; éste puede existir sólo como una trasgresión autorizada.

Para Mijail Bajtín, el carnaval actúa como una cosmovisión particular que se opone a la seriedad oficial, "*monológica y dogmática, engendrada por el miedo, enemiga del devenir y el cambio y que tiende a la absolutización del estado existente de las cosas*"⁴. Los ritos carnavalescos se basan, según este autor, en el principio de la risa, la cual es concebida no sólo como diversión, sino también como reto o desafío.⁵ En el carnaval la comicidad se manifiesta de una manera generalizada (porque puede alcanzar a todos los sujetos) y universalizable (porque puede comprender todas las cosas).⁶ La risa popular, dirigida básicamente contra la noción de autoridad, actúa como una victoria sobre el miedo. Se vuelve risible y objeto de burla todo aquello que aterroriza: el poder represor, la moral castradora, la idea de la muerte. Así mientras la seriedad acompaña al miedo, lo alarga y lo proyecta, la risa se conecta con la libertad. En su análisis sobre el carnaval Bajtín pone el énfasis en el carácter de liberación transitoria de las relaciones jerárquicas y de abolición provisoria de las concepciones dominantes. En el curso de la fiesta carnavalesca sólo puede vivirse de acuerdo a las "leyes de la libertad". Esta liberación no reconoce límites respecto a los temas y las personas que son objetos de la comicidad. El placer de lo cómico deriva de la diferencia compartida entre uno y su cómplice, "*sirve a la ganancia del placer o al*

¹ Mediante este "pasaje colectivo" se instaura un nuevo pacto de convivencia; se reafirma el orden hasta que un nuevo ciclo lo debilite y requiera ser ritualizado en otra fiesta. Cfr. Maffesoli, Michel. "Genealogía de la cultura". En: Chihu, Amparán Aquiles (coord.) *Sociología de la cultura*. México: UAM, 1995. P. 15-25

² Ivanov afirma que la principal característica de las distintas manifestaciones del carnaval es la presencia y dinámica de actitudes que buscan la unificación de dos polos opuestos en una unidad. Cfr. Ivanov, V. "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares" En: Eco, U. et al. *¡Carnaval!*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

³ Los festejos de carnaval están restringidos pues a un determinado tiempo, previo al comienzo de la Cuaresma, cuando deviene la más fuerte prohibición y represión.

⁴ Bajtín, M. "Carnaval y literatura" En: *Revista Eco* N° 129. Bogotá, enero de 1991. P. 335

⁵ Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1971

⁶ En el carnaval rosista la idea de "generalidad" (todos pueden participar) se mantendrá en un principio; pero la noción de "universalidad" (todos pueden reírse de todo) será censurada por rosas a partir de 1844

servicio de la agresión".⁷ Siguiendo a Umberto Eco podemos afirmar que el "efecto cómico" se produce cuando: a) constatamos la violación de una regla;⁸ b) la trasgresión es cometida por un personaje innoce, inferior y repulsivo (animalesco) frente al cual no profesamos simpatía; c) nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido; d) sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo; e) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo de la violación a la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; f) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser inferior. Para Eco "*lo cómico siempre es racista: sólo los otros, los bárbaros, deben pagar*".⁹ El autor elabora una interesante propuesta con el fin de definir "lo cómico" en relación a la idea de carnaval, ya que es precisamente durante las carnestolendas cuando se producen situaciones de trasgresión de las normas. Aparentemente, en el momento del carnaval, nos sentimos libres, tanto por el componente sádico de lo cómico, como porque nos liberamos del temor impuesto por la regla.

La máscara es otro dispositivo de lo cómico y del carnaval. La misma plantea la negación de la identidad como univocidad. La máscara opera como ocultación, violación o ridiculización de una identidad. El disfraz y la máscara proponen la confusión de los lugares sociales y hasta la de los sexos (esclavos disfrazados de señores y al revés, humanos disfrazados de animales, hombres transformados en mujeres). A través de la máscara carnavalesca los personajes pueden adoptar incluso formas monstruosas. Lo monstruoso implica la idea de lo "otro", aquello diferente que representa una amenaza para la integridad del sistema social hegemónico. Según Omar Calabrese, se pueden establecer dos sentidos de lo monstruoso. El primero, relacionado con la espectacularidad, deriva de la idea de que *monstrum* es aquello que se muestra más allá de la norma. El segundo proviene de la idea de misterio: la existencia de los monstruos nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, un presagio catastrófico que deberíamos adivinar (*monitum*). Ambas acepciones tienen en común un acento en la irregularidad, en la desmesura, en el desplazamiento de la regla, en la ruptura con el orden imperante.¹⁰

Las imágenes monstruosas, pero también las grotescas y las satíricas actúan como "voceras" de varios tipos de trasgresiones y desórdenes, invierten o transforman los valores estéticos y morales.¹¹ El juego es otro elemento fundamental del carnaval. Para Bajtín los juegos

⁷ De Rueda, María de los Angeles. *Grotesco y parodia en la producción icónica en Argentina: tensiones en el imaginario de lo público y lo privado*. Informe Final Beca Formación Superior, Director: Oscar Traversa, UNLP, 1998.

⁸ El espectador, el lector, debe conocer desde antes la prohibición o la norma que se rompe con el efecto cómico. La regla transgredida debe estar presupuesta, porque nunca se hace explícita.

⁹ Eco, U. "Los marcos de la libertad cómica" En: Eco, U et al. Op. cit. P. 17.

¹⁰ Calabrese, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 106-109.

¹¹ Para realizar un análisis iconográfico de obras plásticas que presenten elementos monstruosos, grotescos, satíricos, el texto de Cortés plantea una pormenorizada catalogación de monstruos. El primer grupo, que aborda lo monstruoso como

carnavalescos no se sitúan por entero en el terreno del arte, sino que se encuentra entre el arte y la vida misma.¹²

Los carnavales rosistas

Según Ramos Mejía el "Carnaval de Rosas" era la institución popular por excelencia. "*El estado de cultura y la libertad usada por el pueblo bajo, está pintada allí con viva elocuencia*"¹³ El autor plantea que el carnaval sirve de válvula de escape a las tensiones sociales. En su descripción alude al carácter "subversivo" del carnaval en cuanto a las pautas morales, a las costumbres y al respeto por las jerarquías sociales instituidas. "*Este extraño género de sport concentraba todo el fuego de las pasiones populares, y en ocasiones debió ser una especie de emuntorio que daba escape a todas las fuerzas reprimidas durante el curso del año por la disciplina y el trabajo. Era necesario ver aquella plebe usando del placer, para explicársela en la venganza y el motín*"¹⁴

Los miembros de las altas esferas sociales, si bien algunos solían caer presos de sus "... más bajos deseos...", en palabras de Ramos Mejía, esperaban estas fiestas con temor y cierta repugnancia. El carnaval significaba para muchos, tal como se manifiesta en una carta de protesta del año 1833 publicada en un periódico de la época, un juego grosero "... digno de caribes..." que debía combatirse. El ciudadano que remitía la carta bajo el nombre de "Un Porteño" afirmaba y sugería: "...Creo que la ilustración de mi patria rechaza el carnaval, y por tanto me permito interpretar el celo del gobierno para que se sirva vedarlo con severidad..."¹⁵

Entre los elementos carnavalescos se destacaba la llamada "fiesta de aguas", de fuerte raigambre popular. Esta actividad lúdica, de herencia colonial, consistía en rellenar baldes, jarras, vedijas de vaca, o cualquier recipiente que se tenga a mano, incluso jeringas, cáscaras de huevo rellenos con diversas sustancias, polvo, agua limpia o en el peor de los casos pútrida. Estos huevos se arrojaban sin piedad a los participantes voluntarios y a los transeúntes ocasionales.

De acuerdo a los escritos relevados en la prensa inglesa en Buenos Aires se ha encontrado que la opinión sobre el carnaval tiene similitudes con la expresada en el periódico oficialista *La Gaceta Mercantil*. A continuación se transcriben dos textos extraídos del *The British Paket and the Argentine News.*, los cuales proveen una visión de los carnavales de febrero de 1842 diferentes. Una visión oficial desde las orillas bonaerenses del Río de La Plata y otra contestataria oriental. Las noticias, una redactada y otra transcripta por el mismo redactor, reflejan un mismo hecho bajo dos miradas diferentes: una autorizada y otra desautorizada. El autor local

combinación de seres y formas, presenta seis modalidades: la confusión de géneros sin que exista modificación en la forma externa, la transformación física, el desplazamiento de partes corporales, la composición de nuevos seres formados con elementos animales y humanos, la indeterminación de las formas, y la metamorfosis. Cfr. Cortés, J. M. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

¹² Bajtín, *Op. cit.* p. 13

¹³ Ramos Mejía, J.M. *Rosas y su tiempo*. Tomo I, Ed. Félix Lajouane, Buenos Aires, 1907, p. 221

¹⁴ Ramos Mejía, J.M. *Op. Cit.* p. 222.

¹⁵ Puccia, Enrique Horacio. *Historia del Carnaval Porteño*, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2000, p. 85.

quien utiliza el entrecomillado, entre otros recursos, para tomar distancia de la postura oriental, encuadra al texto adversario en un marco al que amenaza y condena.

Buenos Aires, sábado, Febrero 26, 1842. N° 810

(Primera columna en portada)Sin Título¹⁶

Los anales de la Prensa no pueden pensaríamos presentar nada como un paralelo a la depravación que ha caracterizado por algún tiempo a la de Montevideo. Nadie puede culparlos por atacar a sus oponentes, pero por qué no golpear limpiamente, por qué no tener en mente la vieja máxima ` contar la verdad y avergonzar al diablo`.

De este modo los periódicos de Montevideo aparecen con las más repugnantes y desagradables falsedades en contra del Gobierno de este país y todos aquellos sospechados de favorecerlo. Es inútil decir que nadie les cree acá.

*“ No hay vicio tan simple, pero
asume alguna marca de virtud en sus caras externas”
Y el espíritu partidario engullirá cualquier cosa.*

Toda la población de Buenos Ayres puede atestiguar sobre el orden que prevaleció durante los carnavales – no se cometió ni el más leve atropello, no obstante el diario de Montevideo Constitucional del 12 ha publicado el siguiente artículo:

“La inteligencia de hoy de Buenos Ayres, es altamente desagradable, para los amigos de la civilización, y la humanidad. El camaval ha tomado en esa desafortunada Provincia, un sentido de matanza, sangre y barbarismo. Horribles de hacer mención! La bestia salvaje desplegando todo toda su fuerza ha devorado cientos de víctimas, sin respetar clase, edad o sexo”

“El club de la Maz-horca, reunidos en multitudes el sábado de Carnaval en el mercado al son de la música, y con la daga en mano inmolaron con su cobarde rencor más de 40 personas, incluyendo algunos niños y mujeres. Desde ese momento hasta ayer, el número de víctimas anunciado a doscientos y más, quienes han caído en las calles y plazas, en manos de los cuchillos traicioneros de los asesinos, o baleados. A qué extremos no conduce la locura y la desesperación del tigre feroz que devora a Buenos Ayres? Y si esto es perpetrado ahí, en el propio país de Rosas, que hará en el nuestro si desafortunadamente sobre el dominara?” “ Un considerable número de extranjeros especialmente italianos y portugueses fueron forzados a marchar a Santos Lugares en medio de esta confusión para tomar las armas, sin ser esta su calidad pero lo suficiente para salvarse”

¹⁶ Se ha respetado en este artículo la puntuación original así como el estilo de la redacción. Si bien algunos trechos de este discurso suenan caprichosos, pueden parecer incompletos y contradictorios, no se han realizado ningún tipo de correcciones para intentar dar un fiel reflejo del discurso original.

“ La Maz-horca tiene una lista de 600 individuos quienes han sido sentenciados por el monstruo a perder sus cabezas, y los cortes de cuello no cesarán hasta que el número se complete debidamente. Hay del mismo modo familias señaladas para ser destruidas por la daga”

“La matanza comenzó con los prisioneros, y continuó con todos aquellos que se creían Unitarios. Algunos orientales han sido víctimas de estos horrosos excesos. Don Demetrio Latorre, Don Marcos Escalada, Don J. Lajatea están entre los acribillados. Venganza, venganza es clamada por la humanidad en contra de los autores de tan bárbaros hechos?... Vergüenza e infamia a los valientes, criaturas que se prostituyen sirviendo y adulando a tan infame asesino!”

“ Un inmenso número de personas escaparon y obtuvieron refugio a bordo de naves extranjeras ancladas en el Puerto. Para salvarse de la furia de la turba, autorizada a cortar cuellos por el salvaje. Es de presumirse que un número de personas emigrarán en el presente momento a nuestras orillas, donde encontrarán reposado, seguro y generoso asilo.”

En el texto precedente – se cita a los diarios de la oposición radicados en Montevideo dada la censura oficial - se encuentran una serie de acusaciones sobre las acciones del gobierno de Rosas y de la Mazorca que han utilizado el carnaval como un tiempo de relajación de las medidas de seguridad que deberían funcionar en la sociedad. Por otra parte el mismo periódico describe los sucesos del carnaval de ese año del siguiente modo:

*Buenos Ayres Sat. Feb. 12, 1842 No 808
(En portada)*

*Carnaval*¹⁷

Comenzaron el domingo y finalizaron el martes último - tres tiros disparados desde el Fuerte a las dos de la tarde y a la puesta del sol de esos días dieron nota de su comienzo y conclusión. Gracias no obstante al buen sentido de los habitantes de esta capital los detestables juegos, alguna vez tan populares van desapareciendo cada año, denotando fuertemente que pronto van a cesar, enteramente. En la presente ocasión hubo muy poco juego, escasamente ninguna persona ‘decente’ tomó parte en él, las mujeres lindas no se vieron más desfigurando su hermosura al unirse a los juegos bárbaros – los que arrojaron agua eran mayormente niños de todos los colores y naciones, sirvientes y algunos niños más grandes. Algunos individuos a caballo (yeledped¹⁸ ‘la caballería de las bolsas’¹⁹) atravesaron las calles golpeando a transeúntes con bolsas infladas²⁰ unidas a palos. Fueron resistidos valientemente en la alameda, por uno de los hombres del Capitán del Puerto, y obligados a retirarse por los oficiales de policía, de quienes

¹⁷ Se ha respetado en este artículo la puntuación original así como el estilo de la redacción. Si bien algunos trechos de este discurso suenan caprichosos, pueden parecer incompletos y hasta llegan a sonar contradictorios, no se han realizado ningún tipo de correcciones para intentar dar un fiel reflejo del discurso original.

¹⁸ Se ha transcritto la palabra escrita en forma original. No existe como tal, pero se deduce del contexto que puede ser **yelled** que significa: gritar intensamente.

¹⁹ En el texto original se utiliza la expresión *bladder cavalry*. ‘Bladder’ es una bolsa de plástico o cuero que se infla con aire o agua. Del contexto se desprende que estos objetos fueron usados a modo de “cachiporras”.

²⁰ El texto no aclara si estaban infladas con aire o agua.

partidas fuertes patrullaban la ciudad. De vez en cuando el tambor, flautín, clarín, se escuchaban en las calles, proveyendo algún alivio a la escena. El juego de carnaval estando ahora en manos de quienes nosotros hemos mencionado, seguramente una perturbación tan grande no puede bajo tales circunstancias continuar por mucho tiempo - una 'Orden del Consejo' deshaciéndolo substitutos entretenimientos refinados tales como música, el baile, &e., pensamos serían aclamados con algarabía por la mayoría de la gente, y al final contaría con la aprobación de todos. El presente Gobierno de Buenos Aires, en el decreto que limita el tiempo de juego he hecho mucho para apaciguar la molestia - unos pocos años atrás nadie podía asomarse en tiempos de carnaval, ni de día o noche, sin la casi certeza de ser empapado con agua arrojada en cáscaras de huevos rellenas con agua &e., y el Teatro estaba siempre cerrado. Qué grande el contraste ahora!

La última descripción es coincidente con la realizada por José María Ramos Mejía y de algún modo se hace eco de las prohibiciones realizadas por Rosas en el año 1836. Es interesante conocer a través de la prensa las coincidencias con el relato realizado por J. María Ramos Mejía quien describe el "Carnaval de Rosas" de la siguiente manera: "*Sonaba el cañonazo y estallaba el acceso. Los carros comenzaban a rodar por el mal empedrado, llevando toneles llenos de agua, escaleras para el asalto, sandías, zapallos, huevos de pato y avestruz rellenos de agua infecta, vermellón o harina para los balcones de los unitarios*" (...) ²¹ "*El agua corría a mares; abalanzábanse a los carros enardecidas por las flagelaciones del agua, y el bárbaro y obsceno entrevero se hacía general*" (...) ²² No obstante, el juego con agua no era el único elemento lúdico en el carnaval. Los festejos populares se manifestaban en los disfraces. Según Ramos Mejía el cortejo carnavalesco estaba compuesto por "*Pelotones pintorescos de hombres de a caballo, medios disfrazados y pintarrajeados, con ponchos y chalecos colorados, barbas postizas de crines y colas de caballo. A tan desaforada peregrinación que iba a sujetar frente a la casa elegida para el festín o para el ultraje, servíanle de orquesta los tachos y calderas más sonoras, cometas desafinadas, pitos, tambores, bombas, cencerros colosales en montones, agitados nerviosamente y golpeados por la turba desenfrenada*" (...)

En esos juegos y festejos populares había aspectos de violencia, no sólo por los baldazos y huevazos anteriormente mencionados, sino por los "galopes" en la zona céntrica del "carnaval bárbaro"

En junio de 1836, Rosas, luego de haber permitido las comparsas y el uso de máscaras en febrero de ese año, suscribió un decreto por medio del cual instauraba una serie de reglas fijas que regulaban y establecían, casi con exactitud, el desarrollo de los festejos durante el período de carnaval, con el objeto de "evitar los excesos". La ley escrita dejaba asentado en qué momento exacto se daba comienzo al *Juego de Carnaval*, cuándo finalizaba, qué objetos podrían ser

²¹ Ramos Mejía, J.M. *Op. cit.*, p. 223

²² Ramos Mejía, J.M. *Op. Cit.*, p. 224

arrojados, dónde se podía llevar a cabo; establecía también una serie de permisos que debían ser solicitados a la autoridad policial para las diversiones públicas, y por último fijaba las penas para quien infringiese la norma.. Sin embargo, a pesar de las limitaciones en cuanto a los usos y las costumbres, los festejos carnavalescos se realizaron entusiastamente.

A pesar de las normas establecidas, ciertos sectores de la población, en general contrarios a Rosas, veían ineficaz la gestión por el "restablecimiento del orden". Ramos Mejía²³, con su particular preocupación por las "multitudes argentinas", fue uno de ellos; en sus relatos expresaba su desprecio por lo que definió como el "*Carnaval de Rosas*":

Otras voces se hacían oír, como la de Juan Bautista Alberdi quien, bajo el seudónimo de *Figarillo*, publicó en febrero de 1838 una gacetilla en la que se burlaba de la pacatería ajena y de la necedad de considerarlo "contrario a la moral": "*...No sé cómo puede perderse en tres días una moral que cuenta doce meses, menos los dichos tres días. Ni que fuera de cristal la moral para romperse de un huevazo...*"²⁴ En este último documento se observa una discontinuidad respecto de las formas discursivas anteriores, ya que destaca los beneficios del festejo carnavalesco legitimados por "las costumbres, leyes de leyes" según sostiene Alberdi. Estos rastros arqueológicos hallados en los textos citados, dan cuenta de las condiciones de posibilidad de emergencia de este discurso estructurado sobre las bases del pensamiento contractualista. "*... Ningún obstáculo encuentro para no liberarse con franqueza al juego de carnaval. Por mi parte no puedo menos que aconsejar a las personas racionales y de buen gusto, que corran, salten, griten, mojen, silben, chillen, cencerren a su gusto a todo el mundo, ya que por fortuna, lo permiten la opinión y las costumbres, que son las leyes de las leyes...*"²⁵

Estos enunciados ponen de manifiesto la importancia del carnaval, en tanto festejo popular, en la escena de la puja por el poder. En la mirada de los distintos actores se distinguen diferentes y enérgicas posiciones en lo relativo a estas fiestas, cuyo correlato ideológico sobre el cual que se sustentan, se constituye, en cada caso, como la posibilidad de emergencia de dichos enunciados.

Existen diversos documentos que se remiten al carnaval en la época de Rosas, quien al iniciar su mandato constituyó esta festividad como un espacio propicio para el desarrollo de sus relaciones personales con las fracciones populares. En aquellos días comenzaron a formarse las primeras comparsas porteñas que nacieron en el barrio del Tambor, en las proximidades de la plaza Montserrat. Se trataba de sociedades candomberas, de negros que se agrupaban por gremios (según oficios, los negros escoberos, por ejemplo) o "naciones" (La Nación Angola, por ejemplo). Rosas solía concurrir con su hija Manuelita y su esposa Encarnación Ezcurra, seguido por una corte de funcionarios a los llamados "huecos", donde se reunían estas sociedades, para

²³ Ramos Mejía, J.M. *Op. cit.* 223-224

²⁴ Alberdi, Juan Bautista: "La Moda. Gacetín Semanal De Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres"; 24 de febrero de 1838

²⁵ Ídem

realizar tapadas o enfrentamientos rítmicos; antes de presenciar el baile y los tambores, Rosas, recibía en solemne gesto, el juramento de lealtad de “sus amigos fieles” de los estratos populares.

El negro y el gaucho fueron centro de la política de gobierno de Juan Manuel de Rosas, quien en su primer mandato logró adecuar la estructura social según sus intereses. Según las interpretaciones liberales, el Restaurador le dio a su gobierno un tono populista para disimular el control absoluto y ganar adeptos en los más humildes. Según los revisionistas de la historia, los marginados y postergados de siempre encontraron en él a un protector. Lo trascendente respecto a la temática que nos ocupa, según podemos observar en diversos documentos, es que ambas interpretaciones contrarias entre sí, coinciden en la importancia del *candombe* y el carnaval en la época rosista. Los jóvenes ilustrados adversarios del Restaurador tuvieron su desquite simbólico, en cuanto a ver proscripto el carnaval que habían criticado fuertemente, según lo expresan los documentos antes citados. Sólo tuvieron que esperar hasta 1844 para que el propio Rosas firmara el decreto de prohibición del carnaval. La adoración al Dios Momo tuvo que esperar a que Sarmiento, *“Emperador de las Máscaras”*
²⁶http://www.argiropolis.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=443&Itemid=33 - *sdfootnote26sym*, estrene la banda y el bastón presidenciales.

Hacia 1844, Rosas proscribió “para siempre” mediante un decreto, el carnaval que había utilizado en los primeros años como eje catártico, de “comunidad” con las clases populares e incluso propagandístico:

“Art. 1º: Queda abolido y prohibido para siempre el carnaval

Art. 2º. Los contraventores sufrirán las penas de tres años destinados a trabajos públicos del Estado y si fuesen empleados públicos, serán, además, privados de sus empleos...”²⁷

En los argumentos que expone Rosas para tomar esta medida, podemos observar alusiones, como en casos anteriores, a la *“ilustración y moralidad”* que no son respetadas y enaltecidas en estos festejos; *“a las hábitos de un pueblo laborioso e ilustrado”* pero, se hacen alusiones que demarcan un quiebre en la decibilidad, ya que comienzan a realizarse menciones directas a la inconveniencia de las *“carnestolendas”* para *“el Estado”* y para las *“fortunas particulares”*; realizándose incluso, alusiones a la inconveniencia que los festejos acarrearán en *“la productividad de la agricultura”*, por ejemplo, alegando incluso que *“la higiene pública se opone a un pasatiempo del que suelen resultar enfermedades.”²⁸* Resultan interesantes las discontinuidades en los diferentes documentos que contienen declaraciones de Domingo Faustino Sarmiento, respecto al carnaval, ya que durante el período rosista los consideraba *cuasi infernales* pero, luego de la proscripción de Rosas al carnaval, desde el exilio, resalta los recuerdos nostálgicos del

²⁶ En 1873, los integrantes de la comparsa “Los Habitantes de la Luna” le entregaron una medalla de estaño al *“Emperador de las Máscaras”* por su activa participación y el impulso que le dio al carnaval .

²⁷ Ver Anexo Documentos

²⁸ Decreto del Departamento de Gobierno del 22 de febrero de 1844. Cit. en Puccia, Enrique H. *Op cit.*, pp. 93-94

carnaval como “sana alegría” y como un “momento de igualdad”.²⁹http://www.argiropolis.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=443&Itemid=33 - sdfootnote30sym No obstante, siendo presidente de la República, se alarmaría nuevamente por “los excesos y abusos del carnaval” exclamando: “¡Otro carnaval como este y nos quedamos sin población en Buenos Aires!”.³⁰

Sátira y caricatura en *El Carnabal Rocín*

A partir de los relevamientos realizados sobre la representación visual en la prensa sobre esta festividad y su escasa repercusión se ha seleccionado una imagen litografiada acompañada de una poesía de corte popular que reúne variados elementos propios del carnaval: la máscara, el disfraz en la traición, el ritmo, y la denuncia de acciones impropias de las figuras que encarnan el poder. Esta imagen se halla en el diario opositor *Muera Rosas*³¹ - 5 de febrero de 1842, N° 7 – la cual desde la construcción fonológica del título alude a la postura política de sus autores: *El Carnabal Rocín*. Dicha imagen tiene una serie de números para identificar los personajes que participan de esta fiesta los cuales son descritos en el epígrafe: 1.Echagüe. 2. Manuelita la pucela³². 3.Rosas: *Ese huevo a Echagüe*. 4. El presidente de la Junta: *Gral. Badana Vaya jeringa*. Exclamaciones: *Atagate Badana!* El texto alusivo a la imagen presenta una fuerte connotación dado que explica la acción desarrollada en la imagen generada en *Echagüe que se ensució en Cagancha Caa - guazú lo lavan en este carnabal*.

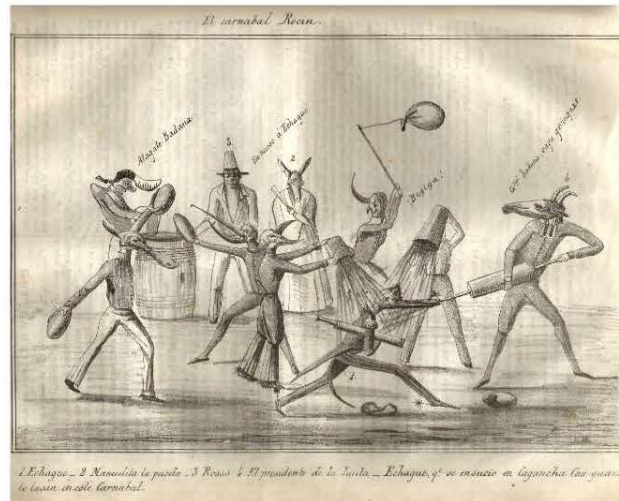
A continuación se transcribe el texto completo con el cual se leía la imagen, una constante en la función de los textos inmediatos anteriores a los grabados insertos en el periódico.

²⁹ Diario “La Tribuna”, 25 de febrero de 1857

³⁰ Puccia, Pág. 44.

³¹ *Muera Rosas* fue editado entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842, en Montevideo y presenta una imagen de página completa por ejemplar, con un texto alusivo a la imagen en una sección inmediata anterior. Biblioteca Central UNLP. Este periódico fue redactado por Miguel Cané, Juan M. Gutiérrez, José Mármol, Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría, Gervasio Posadas y otros. Zinny, Antonio. *Historia de la Prensa Periódica de la República Oriental del Uruguay: 1807-1852*. Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1883.

³² Este término de acuerdo al Diccionario de la Lengua Española significa doncella, señorita.



CARNABAL

"Gerinja, vejiga
huevos de avestruz
 Para el Rocinante
 Que huyó en Caa - guazú"
 Así en Buenos Ayres
 Este carnabal
 Gritaba la chusma
 Siguiendo a Pascual -
 "¡Oh que chusma infame!
 No mirás quien soy?
 Soy el del Sosiego
 Soy Restaurador!"
 Pero nadie le oye;
 Y ora el Agustín
 Le echa a Arana encima
 Gritando titlin;
 Ora va Elortondo
 El inquisidor
 Ba, balomelo
 El, el olaador
 Y le dan al triste
 A dúo tal coz

Que por tierra lo echan
 Pálido y sin voz
 Luego la Pucela
 Montada en Biguá
 Puesta la pollera
 Como chiripá,
 Levantando un fuelle
 Grita a Salomón
 "Toma viejo guapo
 sopla a este collón,
 Porque en Entre Ríos
 Ese Manco Paz
 Todo el viento interno
 Le hizo allí arrojar"
 Bravos y chillidos
 Grita sin igual
 Zumba en las orejas
 Del pobre Pascual
 Y el decía llorando,
 "Ya me vengará,
 el que a los Rocines
 nos dio en Caáguazú
Geringa, begiga
Huevos de avestruz."

Este grabado y el texto alusivo son analizados en relación a su función satírica y es necesario interpretarlos desde el conocimiento de los sucesos políticos de la época. En lo que respecta a la sátira en sí misma, ésta recurre deliberadamente a un gesto moral: censura, ataca, desacraliza o enfrenta al canon estético que se intenta desvirtuar o desvalorizar, así opera

negativamente desde la instancia enunciativa sobre el objeto de la burla y no necesariamente sobre un texto literario previo. En suma, la sátira refiere al plano ético-social. Dicha estrategia discursiva supone a su vez, un acto de empatía con los espectadores-lectores, incorporando la intencionalidad del autor y la supuesta complicidad de los receptores. Al observar los recursos tanto sintácticos como retóricos la imagen actúa a partir de la ilustración de situaciones – hechos de conocimiento público – a través de la sátira verbal y de la caricatura. Los hechos de conocimiento público refieren a la batalla de Cagancha ocurrida el 29 de diciembre de 1839, bajo el mando del general santafecino Pascual Echagüe, partidario de Rosas en la invasión a la Banda Oriental, quien al enfrentarse con Fructuoso Rivera es vencido por éste último, apoyado por los unitarios liderados por Lavalle durante el bloqueo francés. En segundo término alude a la batalla de Caaguazú ocurrida el 28 de noviembre de 1841, donde Pascual Echagüe resulta – nuevamente - derrotado por José María Paz quien dirigía junto a Cullen la coalición del litoral contra las fuerzas de Rosas. La relación entre batallas si bien diferidas en tiempo se relaciona en esta litografía con el ataque a la figura de Echagüe a quien Rosas apodara *Badana* por su actuación en Cagancha, y por su conocida falta de criterio en los campos de batalla.³³

Estas referencias históricas son imprescindibles para entender en la actualidad el tema desarrollado, mientras que se utiliza una fiesta anual para insertar la burla generalizada sobre la figura de Echagüe pero también sobre las costumbres privadas de Rosas con sus bufones. En cuanto al discurso verbal expresado en esta poesía (esta modalidad es poco utilizada dentro de los textos insertos en el periódico *Muera Rosas* que se producían para explicar la imagen) relata varios tópicos: en primer lugar transcribe visualmente los usos del carnaval porteño a través del empleo de los huevos de avestruz, las vejigas de vaca y grandes jeringas que se cargaban con agua de color. En segundo lugar alude a la victoria de los unitarios en Caaguazú y describe una comparsa en la cual participan Pascual Echagüe, Elortondo, Felipe Arana,³⁴ Juan Manuel Rosas, Manuelita su hija y los bufones Eusebio y Bigüá. Así se reinterpreta un hecho a través de la degradación de las acciones con el uso de la caricatura animalística para destacar las características morales de los representantes del poder – esto se aplica para Rosas, Arana y a su hija Manuelita. En el texto aluden y extienden a Manuelita – la hija de Rosas - el hábito perverso de su padre de insuflar aire en Eusebio, a través de un fuelle, como modo de divertimento, y lo comparan con el efecto de esta acción, con lo ocurrido a Echagüe en la batalla donde fuera vencido por Paz, quien es identificado por su discapacidad a partir de su apodo: el manco.

Es interesante destacar las modalidades discursivas utilizada en la poesía donde se intercala el lenguaje cotidiano de los negros con el utilizado por el resto de la sociedad con la clara

³³ Rosa, José María. *Historia Argentina, Unitarios y Federales (1826-1841)*, Tomo IV, Juan C. Granda Editor, Buenos Aires, 1970, p.412.

³⁴ Elortondo y Palacios, Felipe.: sacerdote, orador y director de la Biblioteca Nacional en la época de Rosas. Según su biografía no era partidario acérrimo de Rosas como se destaca en este texto. Cfr. Cútollo, Vicente. *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750-1930)* Tomo II, Elche, Buenos Aires, 1971.
Felipe Arana era Ministro de Relaciones Exteriores de Rosas entre 1835 y 1842, pariente de Rosas y cuñado de Nicolás Anchorena, Cfr.: Lynch, John. *Juan Manuel de Rosas*, Emecé, Buenos Aires, 1970.

intención de identificación con el destinatario al cual dirigen el periódico. En cuanto a la figura de Manuelita en el texto no escatiman alusiones a sus hábitos poco femeninos en el uso de la pollera como chiripá. Otra de las observaciones a la calidad humana de Rosas y a su círculo de allegados como a sus partidarios establecen un juego de juego de significantes fonéticos en el término rocin que alude a los partidarios de rosas con la significación de caballos viejos e inútiles y como hombres con costumbres groseras. Dicho término es empleado en el periódico *Muera Rosas* en numerosas oportunidades lo cual por repetición resultaba conocido para el lector de la época. En el análisis textual nos encontramos con la utilización de una poesía de corte popular donde el estribillo se refuerza por la utilización de los elementos citados en la imagen: jeringa, vejiga, huevos de avestruz desde la retórica de la repetición y del conocimiento de dichos objetos en el desarrollo de los carnavales. Por su parte la figura de Echagüe, el protagonista del relato deviene de cobarde a traidor en el final del poema, y establece por similitud uno de los sentidos de la sátira: desenmascarar las acciones y en relación directa con el carnaval los usos del disfraz. Así este pasaje puede relacionarse con las negociaciones realizadas con Echagüe durante el año 1839 por los unitarios para que abandonara la lucha a favor de Rosas, lo cual se demuestra en el epígrafe donde el término **ensució** presenta dos significados: el literal y el moral.

De este modo nos encontramos con una forma de alusión despectiva sobre el entorno de Rosas, el cual es atacado por varios motivos: su conducta privada, su entorno cobarde que supone la traición mientras que sus allegados y él mismo se caricaturizan aludiendo a sus calidades personales en la representación de las fisionomías. Para esta construcción se han utilizado diferentes operaciones retóricas como la coexistencia de partes heterogéneas, metáforas, lítote y sustituciones. En cuanto a los rasgos físicos que adoptan los personajes se enmarcan dentro de la caricatura animalística donde el cuerpo se metamorfosea siendo el objeto de ataque las cualidades morales. Así la figura de Rosas tiene el rostro de un tigre, mientras que los miembros del gobierno de la Junta de Representantes poseen cabezas de pájaros, careros y Manuelita cabeza de asno.

En este caso *el uso de la sátira se evidencia en la postura mental crítica y hostil, por un estado de irritación. La expresión de desprecio (...) y el impulso satírico está probablemente más íntimamente ligado a un tipo de comportamiento agresivo que al ataque abierto.*³⁵ Si bien el término sátira proviene de la literatura es pertinente su utilización y aplicación a la imagen descrita ya que presenta modos de operatividad similares: la sátira opera tanto en el orden intelectual (ingenio y humor) como el emocional, en tanto necesita un objeto de ataque ... hace hincapié en el rol moral, sitúa o rodea al objeto que ataca. El carácter moral se manifiesta en la crítica, *en la denuncia de un objeto-sujeto real ya existente. Se vale de la discordancia, disminuye o degrada al objeto.*³⁶ El accionar de la sátira tiene como fin la denuncia de los vicios y al desenmascarar situaciones y/o sujetos.

³⁵ Hodgart, Matthew. *La Sátira*, Guadarrama, Madrid, 1969, P. 10

³⁶ De Rueda, María de los Ángeles. *Las proyecciones del Grotesco Criollo en la Argentina entre 1970 y 1990*. Informe de Conicet, 1996, Director Dr. O. Traversa, Inédito, P.13.

Dentro de las conclusiones parciales que genera el actual trabajo es necesario observar en los documentos referidos a Rosas, se califica la figura del Restaurador y se manifiesta el carácter *ubuesco* del poder. En el uso que Rosas hace de su propio cuerpo como centro absoluto del poder, se evidencia su inevitabilidad que funciona en todo su rigor: “...*Me parece que desde la soberanía infame hasta la autoridad ridícula, están todos los grados de los que podría llamarse la indignidad del poder (...) Al mostrar explícitamente el poder como abyecto, infame, ubuesco o simplemente ridículo, no se trata de limitar sus efectos y descoronar mágicamente a quien recibe la corona. Me parece al contrario, se trata de manifestar de manera patente la inevitabilidad del poder, la imposibilidad de eludirlo, que puede funcionar en todo su rigor y en el límite extremo de su racionalidad violenta, aún cuando está en manos de alguien que resulta efectivamente descalificado...*”³⁷

Curriculum Vitae

^

Maria Cristina Fúkelman

Profesora y Licenciada de Historia de las Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Profesora Ajunta en Historia de las Artes Visuales II. Jefe de Trabajos Prácticos en Panorama Histórico Social de las Artes Visuales del Siglo XX.

Profesora Historia del Arte en el Colegio Nacional Rafael Hernández, UNLP. Profesora en Historia del Arte. Instituto Superior de Ciencias, La Plata.

Secretaria del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Doctoranda desde 1999 en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, seminarios aprobados, presentación de plan de tesis en curso. Directora de Tesis: Dra. Laura Malosetti Costa.

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EJECUTADOS EN LOS ÚLTIMOS AÑOS

Programa de Incentivos. U.N.L.P. Año 1998-2001. “Cien años de arte Argentino en los Cien de la Universidad Nacional de La Plata”. Director: Oscar Traversa.

Programa de Incentivos. U.N.L.P. Año: 2001-2003. “Arte, imaginarios y espacio público: Hacia un marco teórico integrador” Directora: María de los Ángeles de Rueda. Codirectora.

Programa de Incentivos: U.N.L.P. Año 2004-2005. “La imagen impresa en la prensa escrita en Buenos Aires: 1821-1898. Circulación y recepción para la construcción de una cultura visual en el Río de la Plata.” Directora

^

Maria Eugenia Costa

Profesora en Historia, egresada con distinciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP (obtuvo el premio de la Academia Nacional de la Historia y la Distinción Dr. Joaquin V. Gonzalez).

³⁷ Foucault, Michel: *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 26 y 27

Actualmente es becaria de perfeccionamiento a la investigación de la UNLP y maestranda en Gestión y Políticas Culturales de la UNLP.

Se desempeña como ayudante diplomada de la cátedra de Historia de las Artes Visuales II de la Facultad de Bellas Artes, donde es integrante de proyectos de investigación y extensión.