

Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de *Todo el año es carnaval* de Alberto Vacarezza ([1924] 1925)



Camila Martínez

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Grupo de Investigaciones Escénicas y Performáticas (Grupo IEP), del Instituto de Investigación en Teatro (IIT), del Departamento de Artes Dramáticas, de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina
camilamartinez1993@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 15/4/2025

Fecha de aceptación: 12/8/2025

Resumen

Enmarcado en la investigación de tesis doctoral que aborda las representaciones del carnaval en el sistema misceláneo de representación popular porteño en tango, teatro y cine entre los años 1900 y 1960, este artículo propone analizar los distintos modos de representación del carnaval en *Todo el año es carnaval*. En trabajos anteriores hemos realizado una “descripción superficial” de la obra de Vacarezza. En esta oportunidad nos proponemos aproximarnos a realizar una descripción densa (Geertz, 2003) de los modos de representación del carnaval en la mencionada obra.

Palabras clave: carnaval, representaciones, teatro, porteño, sainete.

Representations of the Buenos Aires carnival in the theater: the case of *All Year is Carnival* by Alberto Vacarezza ([1924] 1925)

Abstract

As part of the doctoral thesis research on the representations of carnival in the miscellaneous system of popular representation in Buenos Aires, in tango, theater, and film between 1900 and 1960, this work aims to analyze the different modes of representation of Carnival in the one-act farce, *Todo el año es carnaval* (All Year Long is carnival). In previous works, we have provided a superficial description of Vacarezza's work. This time, we propose to approach a dense description (Geertz, 2003) of the modes of representation of carnival in the aforementioned work.

Keywords: Carnival, Performances, Theater, Porteño, Farce.

Curriculum

Es Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes (UNA), becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e integrante del Grupo de Investigaciones Escénicas y Performáticas (Grupo IEP). En su artículo, (publicado en el libro *Producción de sentido actoral* editado por el Grupo IEP), “Actuación y tango. Los estilos de Charlo –el pituco– y Alberto Castillo –el reo–” se centra en el estudio de interpretaciones comparadas como concepciones singulares de lo escénico en el tango.

Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de *Todo el año es carnaval* de Alberto Vacarezza ([1924] 1925)

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir.

Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.

Walter Benjamin, 2005, p. 462

Entre 1920 y 1960, la producción artística –en tango, teatro y cine– representó prolíficamente al carnaval porteño. Estas representaciones y sus modos, objeto de estudio de nuestra tesis doctoral, se inscribieron en el sistema misceláneo de representación popular porteño (Aisemberg, 2008), caracterizándose por su capacidad de articular modernidad y tradición, y contribuyendo a la construcción de una identidad porteña carnavalesca reconocible. Asimismo, sirvieron como un reservorio de formas culturales del pasado, articulando –en palabras de Williams (2019)– sentimientos y actitudes compartidas.

En una primera instancia, indagamos que estas representaciones estaban montadas sobre una serie de lexemas asociados al carnaval constituyendo un verdadero sistema de palabras clave (Williams, 2003). Estudiamos los cambios de significación de estos lexemas a lo largo de los años y en el interior de las obras, entendiendo con Williams (2019) que los cambios artísticos condensan cambios socio culturales y que “el lenguaje social activo” implica una “captación social continua” y “una dinámica y articulada presencia social en el mundo” (pp. 52-53). El carnaval y el disfraz, términos significativos y vinculantes, destacan dentro de la vasta constelación lexical que se articula en estas representaciones y se asocian a tres grandes tópicos que operan como modos de asimilar el cambio: “el carnaval como pura fiesta”, “el carnaval como lugar añorado” y “el carnaval como lugar de engaño” (Martínez, 2024a, 2024b).

Este artículo se propone realizar una descripción densa (Geertz, 2003) de los distintos modos de representación del carnaval en *Todo el año es carnaval*¹, sainete en un acto de Alberto Vacarezza –“el único de los saineteros famosos que se definió orgullosamente como ‘sainetero’” (Pellettieri, 2008, p. 117)–.² La obra construye su intriga a partir de múltiples enredos sentimentales, propios del género. En ella, el carnaval

1. La obra fue estrenada en 1924 por la compañía de Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional y publicada en 1925 por la revista *La escena*. Respecto al vínculo laboral del sainetero con la compañía, Pellettieri (2002) indica que su concepción estética concertaba con las necesidades de la misma.

2. Este análisis toma como punto de partida un acercamiento rudimentario a la obra presentado en el XXXII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). El artículo, a su vez, se enriqueció con las rigurosas lecturas y sugerencias recibidas durante el proceso de evaluación de la revista, cuyas contribuciones fueron fundamentales para la versión final de este artículo.

opera como un espacio de ocultamiento y, a la vez, posibilita el dramático gesto de desenmascaramiento final. El día festivo permite desplegar un mundo –un barrio de Villa Crespo posible– conformado por personajes que construyen apariencias y entreveran sus verdaderas intenciones. Destacan, por un lado, el triángulo melodramático conformado por Segundo, quien retorna al barrio en busca de Marcela, su ex pareja, que ahora tiene una nueva relación con Angelito; y por otro, el cuarteto de la periferia cómica integrado por Cadelago, Cecilia, Canalejas y Carmen. La figura del Cabo, como agente de la ley y propiciador de los enredos, también resulta fundamental para el avance de la acción, representando la complejidad de las interacciones en la incipiente Buenos Aires cosmopolita y en el contexto carnavalesco, ya que el Cabo da preferencia a los criollos sobre los gallegos y portugueses, a quienes en su visión podemos interpretar que los considera como los nuevos bárbaros (Svampa, 2006).

Comenzaremos la descripción del sainete por “lo obvio y superficial” (Geertz, 2003, p. 19), es decir, por cómo se representa el paisaje urbano del carnaval porteño, qué elementos asociados a él circulan por la obra y cuáles son los sentidos que adquiere. Posteriormente, indagaremos las estrategias de representación que el carnaval habilita e hipotetizaremos sobre las tensiones que atraviesan la obra, prestando atención a la configuración de las múltiples identidades sociales considerando “las dimensiones conflictivas surgidas al calor del proceso de modernización” (Svampa, 2006, p. 105).

A principios del siglo XX, el carnaval ocupó un lugar preponderante en la vida porteña, adquiriendo múltiples formas de festejo. También múltiples son las representaciones con sus modos y significados que se articulan en ellas configurando una “experiencia colectiva compartida” (Williams, 2014, p. 38). Estos modos serán considerados como “elementos de una práctica cambiante y continua” (Williams, 2019, p. 175) que configuran “estructuras del sentir” y son configurados por ella. Si bien nuestro análisis se centrará en el sainete de Vacarezza, tomaremos como ejemplo el sainete tragicómico reflexivo *Los disfrazados* ([1906] 1912) de Carlos Mauricio Pacheco. En esta obra, el disfraz, más allá de su sentido denotativo –el nene de payaso que llora porque quiere “ir de Moreira”–, se asocia a distintos tópicos tales como: “la máscara social” y la simulación (Pellettieri, 2008) necesarias para ocultar las intenciones y convivir en una ciudad cosmopolita o el disfraz anticipatorio –Rosalía anuncia “¡la muerte en casa!”–, debido a que “un máscara vestido de esqueleto” entra al patio persiguiendo a un “diablito pavoroso” (Pacheco, [1906] 1912, p. 31)–. También funciona como indicador de posición social –Machín muestra cómo tiene “moneda pa’ todo” prometiendo un “dominó de seda” a Elisa–.³

Estos ejemplos dan cuenta de cómo el lexema disfraz se articula con distintos sentidos configurando una estructura del sentir carnavalesca. Retomamos el conocido concepto de Williams dado que en el período, observamos “fuertes sentimientos que acompañan ciertas repeticiones, ciertas actividades” (Beatriz Sarlo, 1979, p. 10), así como “elementos específicamente afectivos de la conciencia [...] vívidos y experimentados” (Williams, 2019, pp. 175-176). Para comprender mejor esta estructura del sentir, es útil la clarificación de Arbuet Osuna en el prólogo a *Tragedia moderna* (Williams, 2014), quien se refiere a la particular capacidad de apertura a una nueva percepción sensible que tienen las sociedades sobre la vida, los sentidos, los deseos, la muerte y los demás, con patrones históricamente comunes (p. 20).

Otro elemento de esa estructura del sentir carnavalesca se observa en el primer cuadro de *Todo el año es carnaval*. Tras la vuelta al barrio de Segundo y el primer

3. Ese aspecto del disfraz puede verse en tangos como *Carnaval* (1927) de Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez, en el que los “progresos” de la “pebete” se sintetizan en “te cambiaste por seda el percal”: progresos sentenciados por lo efímero “pues lo queman los rayos del sol”.

encuentro melodramático con Marcela, continúa una secuencia cómica que enlaza la presentación de Canalejas. El Cabo se encuentra con la Mucama, quien se dirige “al baratillo del Turco a comprarle un dominó a la señora para ir al corso” (p. 7). Cuando él le pregunta por el “programa para las carnestolendas”, ella contesta que pensaba ir al baile pero, sola no se atreve –quizás un gesto de coquetería, pero también una alusión repetida por otros personajes femeninos–, y quedan en encontrarse. El baile comienza, entonces, a adquirir un carácter hostil. Posteriormente vemos a la Mucama disfrazada de Colombina. Esta figura, procedente de la commedia dell’arte, encuentra en el imaginario porteño de la época, y en la variedad de sus representaciones, una reapropiación que establece un vínculo afectivo con *A Colombina en Carnaval* (1913) de Evaristo Carriego. Los textos del poeta palermitano, insertos en el “sistema literario de las letras de tango” (Pellettieri, 2008), fueron “generadores de nuevos textos” y “constituyeron la convención tanguera” fundamentalmente en la obra de Pascual Contursi y Celedonio Flores (p. 335-336).

Una concepción de la fiesta del pueblo, con su cualidad experiencial del momento histórico, y los elementos de la vida social real que indica Williams (2012) es compartida por un grupo no uniforme de la sociedad porteña y se articula en nuestro corpus heteróclito a través de singulares formas de representación de las prácticas carnavalescas. Para profundizar en la organización de la estructura del sentir carnavalesca y comprender la forma singular que adquiere en el sainete de Vacarezza, tensionaremos la obra a través de la aproximación teoría al carnaval de Martínez Estrada ([1933] 2017a), para quien es “la fiesta de nuestra tristeza”. Y es que si bien su centro no se sitúa allí, en la tristeza, se aproxima a la necesidad de alegría: se busca “un motivo de fiesta”, se necesita un “pretexto para reír” y, a la vez, esa alegría que se desata en “las almas sombrías” es –muchas veces– cruel, desesperada y hostil (p. 286). Esta aproximación, entre otras que circulan en nuestra investigación, es utilizada como clave de lectura para inteligir los modos de representación del carnaval e identificar los tópicos que mencionamos anteriormente y que se configuran en ellas: “el carnaval como pura fiesta”, “el carnaval como lugar añorado” y “el carnaval como lugar de engaño” (Martínez, 2024a, 2024b). Aunque en la obra de Vacarezza el tópico que se configura, como desarrollaremos, es “el carnaval como lugar de engaño”, desplegaremos brevemente los restantes. La razón es que, si bien estos tópicos no se configuran plenamente, su desarrollo es fundamental para comprender la estructura del sentir que subyace a la obra. Distintas aproximaciones teóricas, articuladas con las concepciones de Osvaldo Pellettieri (2002, 2008) sobre el sainete como pura fiesta y su desarrollo sobre lo tragicómico, fueron las claves de lectura que permitieron identificar estos motivos temáticos recurrentes que detallaremos.

Sobre “el carnaval como pura fiesta”, diremos que retoma la clasificación de Pellettieri (2002, 2008) para designar aquellas obras donde el carnaval se configura jocundo, utilizando “lo sentimental como principio constructivo” (pp. 207-208). A diferencia del sainete como pura fiesta, estas representaciones están moduladas no por lo cómico, sino por el carácter efímero del tiempo festivo. Añadiendo el componente de la fugacidad a los festejos, dan cuenta de esa Buenos Aires “cosmopolita desde el punto de su población” (Sarlo, 2020, p. 17). En los corsos reinan las bromas y risas, vuelan las serpentinas y las mascaritas pizpiretas cautivan para posteriormente perderse en la multitud.⁴ La individualidad desaparece y es “absorbida por el mundo exterior” (Benjamin, 2012, p. 141), como aquella *Mascarita* (1940, Laurenz & Cadícamo) desconocida a la que se saca a bailar un vals para girar al azar. Se asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 2003, p. 8), ya que, como

4. El tono de este tópico puede ser evocativo como en *Cascabelito* (1924, Bohr & Caruso), o referir al presente inmediato como en *Siga el corso* (1926, Aieta & García Jiménez) donde “la alegre mascarita” pasa y el narrador busca por el corso lo único distingible: los ojos.

se dice en la película *Arrabalera* (1950) de Túlio Demicheli, “abajo de una careta se pueden decir tantas cosas” (5min.00seg).⁵

En “el carnaval como lugar añorado” la fiesta trae el recuerdo de los festejos pasados, generando una “nostalgia irracional” y una desarmonía en el presente (Pellettieri, 2008, p. 340). Pasado y presente se entreveran y se presentan como “una simple yuxtaposición prácticamente simultánea” (Bajtín, 2003, p. 22). El mundo adquiere un carácter ambivalente y se pone “una careta de bondad” como en el tango *Serpentinas de esperanza* (1935, Canet & Gatti). Encontramos viejos carnavales asociados al sentimiento de “la vuelta al barrio”, festejos que van a culminar inexorablemente –como en el tango recién citado, en el que el personaje tira papel picado para que ese adiós “se haga menos triste”–.

“El carnaval como lugar de engaño” consigna a las representaciones en las que, extrapolando las definiciones del sainete de Pellettieri (2002, 2008), lo tragicómico desplaza a lo festivo. Las visiones del carnaval se vuelven plenamente ambivalentes presentando al mundo como ese “escenario/de un gran cine continuado/que nos hace consumir” al que se refiere el tango *Siempre es carnaval* (1937, Osvaldo y Emilio Fresedo). En algunos casos, se vincula con la honra social que genera respuestas a veces violentas frente a engaños amorosos. En otros, estará ligado a la inmoralidad que es denunciada o aceptada como único orden posible del mundo, a veces con resignación –como en *Las cuarenta* (1937, Gorriño & Grela) en el que “si la murga se ríe, uno se debe reír”– a veces cínicamente –por más que el personaje cante *Yo me quiero divertir* (1929), termina denunciando como “el canalla usa careta de inocente”–. La careta puede funcionar como insulto pero también puede asociarse al autoengaño (Pellettieri, 2008, p. 140), presentándose como un lugar de ocultamiento frente a los demás e incluso frente a uno mismo, como en *Ríe payaso* (1929, Carmona y Falero) que tras “su cara almidonada/nos oculta una verdad”. El autoengaño también puede ser denunciado, como en *Callejera* (1929, Frontera y Cadícamo) en donde la sentencia será: “cuando empiece a tallar/el invierno de tu vida/notarás arrepentida/que has vivido un carnaval”. En el sainete analizado, este tópico se ligará con el sentido denotativo de la máscara, siendo este juego de carnaval el que posibilitará el crimen de Segundo.

Basándonos en estudios sobre el carnaval porteño propiamente dicho, y antes de abordar el sainete, repondremos las formas de los festejos en la década del veinte, para comprender mejor aquellas actitudes y sentimientos compartidos que circularán en la obra de Vacarezza.

Oscar Chamosa (2003) caracteriza al carnaval de finales del siglo XIX y principios del siglo XX como una “explosión de alegría colectiva” (p. 115). Los días de festejo se desarrollaban en tres momentos: juegos de agua por la tarde, corsos hasta las diez de la noche y bailes hasta el amanecer. Enrique Horacio Puccia (2000, pp. 274-282), en su “itinerario del carnaval” de Buenos Aires, destaca que los bailes “fueron en aumento” y organizados –en muchos casos– por sociedades carnavalescas en centros sociales, teatros y clubes, con la participación de orquestas de tango como la de Francisco Canaro, Samuel Castriota, Julio De Caro, Francisco Lomuto, entre otras (2000, pp. 291-299). También señala un cambio significativo en la década del veinte, donde los bailes a gran escala organizados por entidades sociales y deportivas relegaron a los

5. Este tópico se aproxima a la visión de carnaval de Mijaíl Bajtín (2003, pp. 8-9), donde el principio fundamental es la risa general y ambivalente. El carnaval es la “segunda vida del pueblo” y se penetra en un reino de libertad, abundancia e igualdad que se manifiesta en la plaza pública como espacio de comunicación particular. Complementando esta definición, Jesús Martín-Barbero (1987) propone al “tiempo cíclico” como eje de la fiesta en las culturas populares. Este caracterizado como “tiempo denso”, renueva el sentido de cotidianidad y pertenencia a la comunidad, y no opera como una simple ruptura de la rutina.

desfiles callejeros (Puccia, 2000, p. 231). Los corsos autorizados incluían los de Villa Crespo, Belgrano, Flores, Villa Urquiza y La Boca, y el de Avenida de Mayo destacaba por su palco de artistas y escritores. Adamovsky (2024) añade que los corsos barriales, organizados por comisiones o comerciantes, escaparon del control de las élites a medida que cada barrio tuvo el suyo (p. 47).

Sobre el vínculo de Vacarezza con el carnaval, retomaremos las declaraciones realizadas en una entrevista de Arturo Silvestre de 1930 para la revista *Mundo Argentino. Semanario popular ilustrado*. En ella, el autor relata su vida y, según el entrevistador, “como la siente, dispersa en un panorama de bohemia desordenada, sin otro hilo conductor que ese afán perenne de aprisionar en el arte la cambiante y pintoresca realidad popular” (p. 20). En estas breves memorias, Vacarezza menciona entre sus divertimientos los bailongos de barrio y las hazañas de los compadritos. Al recordar el carnaval menciona que “los versos que en una época anduvieron por los corsos porteños fueron míos”, ya que las comparsas gauchescas de carnaval fueron “asiduos clientes” (p. 21) para los cuales compuso múltiples escenas y versos. Independientemente de la veracidad de estos recuerdos y más allá del carácter mercantil –que a su vez da cuenta del hecho de que las comparsas lo elegían activamente–, lo que refugue en ese fragmento, siguiendo a Williams (2012), es una cualidad sensible y afectiva del momento histórico, así como un claro orgullo al proclamar su contribución a la poética de la fiesta popular.

Esta contextualización de las actitudes compartidas en los festejos de la década del veinte permite introducirnos en algunos de los elementos que son representados. La “dramaturgia en cuadros” (Ubersfeld, 1989, p. 163) del sainete pone de manifiesto la marcha continua del tiempo durante la noche de las carnestolendas. El primer cuadro sitúa la acción en “la víspera”, a las seis de la tarde, con la sociedad carnavalesca “Los Amantes de Villa Crespo”, en un café, ultimando detalles para el baile. La organización de la fiesta gestionada por los propios vecinos pone de manifiesto esa dinámica social del barrio de principios del siglo XX. Las vecinas en sus diálogos tendrán reparo con los muchachos de la comisión. El segundo cuadro, breve –y un momento de pasaje–, muestra la llegada de los personajes al salón, mientras que el tercero presenta el desarrollo del baile y el desenlace de la obra. Sin embargo, la totalidad de la experiencia carnavalesca no será representada, dado que la fiesta se verá fatalmente interrumpida.

A diferencia de otras obras del corpus, que inician la acción con desfiles de centros de gauchos o murgas, la imagen inaugural es distinta. Se indica que “unos cuantos muchachos miran deslumbrados las vidrieras del baratillo, rebosante de caretas y oropeles. Hay una especie de inquietud en las almas infantiles que se desborda en constantes exclamaciones de admiración” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 4). Esta escena, cargada de la expectativa que precede a la transgresión festiva, sitúa el foco en la promesa de transformación inherente a las máscaras, elementos clave para comprender cómo festejaba la sociedad porteña de la época, ya que como indica Adamovsky (2024), estas eran “poderosas aliadas del ánimo transgresor” (p. 43), en este sentido, y retomando a Bajtín, agrega que la máscara es “el cambio, el desplazamiento, la metamorfosis” (p. 44). Esta capacidad de transformación se debe a que la máscara, como observa Sonia Elizabeth Sarra (2021), “modifica la individualidad del enmascarado, volviéndolo permeable a influencias externas” (p. 174).

Podríamos interpretar que la didascalia inicial sitúa a las máscaras como elementos clave. Estamos frente a una vidriera donde cuelgan muchas de ellas con rasgos exagerados: muecas de llanto, risas o bocas excesivamente abiertas con dientes separados, ojos desorbitados, cachetes y narices prominentes. Algunas lucen barbas largas, otras bigotes, incluso poseen rostros animalizados, otras son calaveras. Esta imaginería

de lo corporal exagerado se aproxima al tipo de máscaras que Bajtín observa en la cultura popular, aquellas que expresan la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, negando la identidad y el sentido único. Encarnan las transferencias, la violación de las fronteras naturales y la ridiculización, con un simbolismo inagotable que representa el juego de la vida y sus múltiples rostros. Aunque en la didascalia inicial de la obra de Vacarezza la máscara parece invitar a esa “alegría de salirse del yo” (Adamovsky, 2024, p. 45), a lo largo del desarrollo dramático esta función será subvertida, adquiriendo sentidos que, según Bajtín, son ajenos a su naturaleza festiva en la cultura popular.

Mientras que en otras representaciones la sonoridad del carnaval atrae y reúne a los vecinos en los patios comunes, en *Todo el año es carnaval* (Vacarezza, [1924] 1925) esa algarabía provocará la irrupción de la autoridad, representada en el personaje del Cabo, quien pedirá que despejen “la vedera” y circulen (p. 4). Sin embargo, a lo largo de la obra, esa figura se irá socavando. Este contraste inicial entre la euforia y la imposición del orden prefigura algunas de las tensiones que la fiesta desenmascarará durante el sainete.

Por otro lado, al avanzar el cuadro, en el café, el Secretario, Tesorero y Suplente de “Los Amantes” comentarán que vendieron la totalidad de las entradas, prometiendo el baile de la noche como “el mejor de cuantos se han dado en Villa Crespo” (p. 5). La didascalia del cuadro segundo describe un arco de luces –elemento visual icónico del carnaval moderno y urbano– y un letrero que anuncia “hoy gran baile de disfras y fantasía. Concurso de máscaras y bailes. Valiosos premios. Entrada para caballeros, un peso. Señoras, gratis”. Estos elementos no solo subrayan la dimensión festiva, sino que además operan como un umbral, un espacio liminal, reforzando el carácter de pasaje del propio cuadro y marcando el cruce de los personajes de la frontera carnavalesca. El tercer cuadro, por su parte, desplegará el ambiente carnavalesco con bailes de pasodoble, tango⁶ y shimmy⁷, y una didascalia describe “luz, color, máscaras y música” (p. 15). Ese ambiente presentado como un estallido festivo será el que propicie las distintas interacciones entre los personajes y contrastará con el desenlace de la obra.

Estos elementos iniciales del carnaval propiamente dicho permiten “desentrañar las estructuras de significación” (Geertz, 2003, p. 24) y así comenzar a urdir la descripción densa de los otros modos en que este se representa y los distintos sentidos a los que se asocia en el sainete de Vacarezza. Comenzaremos por esbozar la intriga y consideraremos al carnaval como un destinador, es decir, como una motivación que “determina la acción del sujeto” (Ubersfeld, 1989, pp. 52-53), revelando cómo, en el sainete, el carnaval no es solo un contexto sino que impulsa la acción de los personajes y el desarrollo de la trama.

La acción transcurre en una “pintoresca boca-calle, allá por los barrios de Villa Crespo” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 4). Retomando la intriga principal, esta se construye a

6. *Talán talán* (1924, Delfino & Vacarezza) será el tango interpretado, introduciendo, y como señala Aisemberg (2008, p. 275), un “subrelato” ajeno a la trama principal del sainete. Sin embargo, puede ofrecer una perspectiva sobre un tema central en la obra: el encuentro con alguien del pasado. En el caso del tango, un padre –Don Juan– yendo a trabajar verá pasar en automóvil a su hija “ingrata” que “dejó el hogar”. La ve “dopada de humo” pero cuando se va a largar “hay amigos que lo contienen”.

7. Adamovsky (2024) consigna que desde la década del veinte “el provocativo y sensual shimmy” (p. 124) se abrió paso en Buenos Aires, junto con otras danzas afroestadounidenses. Carlos Gardel, en 1926, cantaría: “el shimmy bailemos/marcando el compás/y alegre busquemos/amores supremos/ que el baile refleja/nuestra animación”. Al llegar al baile, el Cabo consulta “¿cuánto es el premio a la mejor pareja?” y, para referirse a la danza, realiza el movimiento característico y “mueve el pecho” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 13). La mención a esta danza no solo contextualiza la musicalidad del sainete en el marco de la modernidad de la época, sino que también la vincula con la experiencia social del baile.

partir del triángulo de Segundo, Marcela y Angelito, mientras que la trama cómica –protagonizada por Cadelago, Cecilia y Canalejas–, si bien deforma y anticipa conflictos, contrasta con el desenlace fatal del primer triángulo. La obra inicia –tras la irrupción del Cabo–, con la furiosa salida de Cadelago de la casa de Doña Damiana, como acota el autor en la didascalia “echando chispas” (p. 4). Cadelago le cuenta al Cabo su pre-historia: Cecilia ha roto su relación cediendo a la presión de su tía, quien parecería desaprobar una década de noviazgo sin propuesta de matrimonio, situación que pondría de manifiesto la incapacidad de Cadelago para consolidar su vínculo, sugiriendo un conflicto con las expectativas sociales. Cadelago le dice al Cabo –y se dirá a sí mismo a lo largo de la obra– que eso le pasa por ser reflexivo y describe: “como el ímpetu me viene, pero me entra la reflexión y me acobardo” (p. 4).⁸

No obstante, en su diálogo, Cadelago promete acción asegurando que el carnaval no pasará sin que se lo cobre a la tía. Este presagio de venganza introduce una tensión significativa, ya que enrarece la alegría carnavalesca, el escarnio, la degradación mutua y el pacto de agresión consentida de los que habla Adamovsky (2024, p. 182). Mientras tanto, por el balcón, Cecilia se asoma, temerosa y triste, pero su tía insiste en que Rocatagliata y Canalejas –este último gallego– las llevarán al corso y al baile. La forzada promesa de diversión para Cecilia, a pesar de su melancolía, no solo subraya la presión de su tía, sino que reafirma la sospecha de Cadelago de que es usada como excusa para conseguir “un programa con acoplado” (p. 4) para ella. Canalejas, sin embargo, es casado y su esposa encontrará las entradas para el baile en la mesita de luz. En esta primera exposición de la trama cómica, el carnaval opera de forma hostil como un posible espacio de ajuste de cuentas y dado el anonimato que ofrece, resulta propicio para el engaño amoroso.

El cuadro continúa construyendo el ambiente carnavalesco y se presenta al grupo de personajes que conforma la comisión, cuya interacción con la llegada inesperada de Segundo introduce nuevas capas de significación en relación con la fiesta y con el vínculo de él con los vecinos del barrio. Al verlo llegar, exclaman: “¡zás! Mirá quién cayó al baile”. En el diálogo que mantienen abundan las referencias carnavalescas y se nos deja entrever la historia de Segundo. Le ofrecen algo de tomar y contesta que “está a régimen”; sin embargo, sin que le insistan, llama al mozo y pide un whisky. Este momento expone –y luego se observará con mayor claridad– que Segundo es un personaje contradictorio. Si bien declama querer trabajar en carnaval sus acciones no se corresponderán con eso. El suplente le pregunta: “¿a vos te trajo el carnaval?”, a lo que contesta: “¿quién se acuerda del carnaval?” (Vacarezza, [1924] 1925, pp. 5-6). Afirma que para él los días no tienen variación y que volvió al barrio para hacerse un hombre de bien. Intenta engañar a los demás sobre su propósito. Dice no saber, pero pese a eso, su vuelta al barrio sucede en ese espacio-tiempo particular del carnaval, un tiempo cíclico que invita al retorno, ya que es un “tiempo denso” definido por Martín-Barbero (1987) como “cargado [...] de vida colectiva” (p. 99). Es un espacio propicio para el encuentro. Quiere volver con Marcela y la fiesta motiva su vuelta y le da una excusa. Lo que romperá el equilibrio será una pregunta del Suplente: “¿vos sabés que ella...?”. Segundo no lo deja terminar la frase y lo dejan solo por borracho. Al llegar, dice estar alegre, pero enseguida descubrimos que no. El personaje intenta construir su máscara social, pero no la mantiene. En sus contradicciones verbales,

8. Según Pellettieri (2008), una de las novedades introducidas por Pacheco ([1906] 1912) en *Los disfrazados* es el personaje reflexivo. Este personaje, Andrés, hace circular en el patio de la obra su visión de mundo: el carnaval es su metáfora, su representación simbólica, ya que “todos están disfrazados” y usan caretas: “los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios” (p. 54). En el caso de Cadelago, su reflexión no se desplegará en ese sentido, sino que contendrá su propia acción. La idea de “contener” aparecerá recurrentemente en la obra analizada. Cabe mencionar que Vacarezza y Pacheco escribieron juntos *El Arroyo Maldonado* en 1922, dos años antes del fallecimiento del autor de *Los disfrazados*.

en la forma en que interrumpe las frases y en su referencia a haber tenido que dejar su hogar, se podría interpretar que Marcela lo engaña. No obstante, esta interpretación será desestimada por los eventos subsiguientes. Los muchachos de la comisión lo dejarán solo.

En estado de embriaguez, Segundo se encuentra con Marcela. Él la ve salir de una casa –particularizada en la didascalia inicial de “aspecto muy modesto”–. La llama y le dice que, luego de las fiestas, tendrá trabajo. La invita a divertirse. Ella se niega y descubrimos que no fue infiel, sino que terminó la relación. Tránsito, amiga de Marcela, se queda con Segundo y para sacárselo de encima –gesto similar al de la comisión–, promete hablarle a Marcela bien de él. Dentro del modelo actancial propuesto por Ubersfeld (1989, p. 51), Transito opera de forma ambivalente como ayudante y oponente. Su personaje es similar al de Damiana, pero, al no ahuyentar a Segundo y darle falsas esperanzas para que se vaya, contribuye al desenlace fatal. Hacia el final del primer cuadro le dice a Guimaraens –un portugués caracterizado como fanfarrón, amigo de Angelito– que Marcela no irá al baile por temor y utiliza una metáfora carnavalesca para referirse a cómo les “vinieron a aguar la fiesta cuando ya teníamos hasta los elásticos pegados a los antifaces” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 9). A pesar de ello, Angelito declara que él no es de los que “aflojan en los primeros rounds”, incorporando un idiolecto vinculado al boxeo. Este lenguaje pugilístico lo presenta como un hombre aguerrido de esa ciudad cosmopolita, sin embargo, las apariencias son engañosas. Pese a su retórica, en el final, será incapaz de defender a Marcela. Su bravura será una máscara frágil y las promesas de protección se diluyen. En esta obra de Vacarezza, en este barrio posible, una noche posible de carnaval no habrá “guapo justiciero” sino solo un “falso valiente” (Lily Franco, 1975, p. 36). Un disfrazado que utiliza una máscara específica: la del box.

El desarrollo comienza a producirse al final del primer cuadro. Angelito, Marcela y Segundo se encuentran, y Marcela confiesa que Angelito es el hombre que ella quiere. Este intercambio se convierte en uno de los enfrentamientos afectivos decisivos que desemboca en un enfrentamiento agresivo (Ubersfeld, 2004) entre Segundo y Angelito. Angelito echa a Segundo, diciéndole: “lárguese del ring o del primer apercat le van a contar los diez del reglamento” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 9). Los dos se van a las manos; Segundo es noqueado y, al incorporarse, desenfunda un revólver. En ese momento llegará el Cabo y, aunque Guimaraens y Angelito le piden que se lleve a Segundo, el Cabo, al quedarse a solas con él, le dice: “usted es criollo como yo y no puedo llevarlo por un delito que no ha cometido. Así que hágame el bien de circular y no me comprometa” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 9). Con esta acción, el Cabo, representante de la ley, actúa en favor del criollo –quizás al igual que Tránsito y los muchachos de la comisión para sacárselo de encima– produciendo un punto de inflexión en la trama. En esta misma línea, antes de los intercambios del triángulo principal, aconseja a Cadelago que no se ensañe con “una débil mujer” como la tía de Cecilia y, a cambio, le sugiere que “despache” al gallego (p. 9).⁹ Este comentario resignifica su posterior intervención relacionada al triángulo principal. El Cabo presenta a Guimaraens y Canalejas como los nuevos bárbaros. En sus dichos se manifiesta aquello que observa Svampa (2006, p. 101): que lo exótico y opuesto al elemento nativo es el extranjero y que su universo lingüístico y cultural amenazan con deformar la fisonomía nacional. Sin embargo, la ironía es que, al culminar la obra, será el criollo quien perpetre el asesinato.

9. El comentario del Cabo se relaciona con un evento en el que Cadelago, enfurecido, observa cómo Canalejas –quien se presenta como un calavera “impidiendo” y presume ser un Don Juan Tenorio que por donde va “cajan góvenes y viegas”– recita un madrigal a Cecilia. En este contexto, el Cabo le sugiere a Cadelago que, para cometer el crimen, espere a que el otro se aleje. El hecho de que Canalejas sea de otro barrio es un detalle clave para entender el engaño.

El segundo cuadro, como mencionamos, con su arco de luces, es un momento de pasaje, un espacio de transición al baile de fantasía. Veremos llegar a los personajes y todos presentarán sus conflictos. Tránsito discute con Guimarens porque este no le corresponde, mientras que Marcela le confiesa a Angelito que está intranquila, ya que siente que Segundo la sigue. Angelito intenta calmarla diciendo que “ese loro tiene jaula para rato” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 12). También, en la misma entrada, veremos a Carmen, esposa de Canalejas, que llega con su amiga Jesusa a descubrir a su marido. Ella llora porque durante diez años le dio su sueldo y él había prometido llevarla al corso de la “Avinida, vestida de misquirita” (Vacarezza, [1924] 1925, p. 14).

La expresión de Carmen, además de un deseo, es una referencia al ya aludido, célebre, corso de Avenida de Mayo. En la revista *Caras y caretas* (1925), una fotografía de un gran arco de luces acompaña la nota y describe el “verdadero empeño” de la Municipalidad para que “este corso sea uno de los más brillantes”, con “profusión de luces multicolores” y “caprichosos arabescos” (p. 81). En la misma página, otra imagen muestra a unas “encantadoras mascaritas” desfilando en automóviles o carroajes; algunas sonrientes, otras miran sorprendidas a cámara y sus gestos quedan petrificados, mientras otras, por el movimiento salen desenfocadas. Estos rostros de la multitud retratada buscan quizás capturar “el espíritu de los cultores de dios Momo” (p. 81). Muestran también la fascinación por las luces en la noche, un contraste que la página de la revista acentúa ya que la oscuridad se percibe aún más intensa. Esta representación que anhela el personaje de Carmen de ser una alegre mascarita se desmorona por el engaño que se le impone. Retomando el cuadro, ambas se bajan el antifaz para ingresar al baile sin ser reconocidas por Canalejas. El gesto de ocultamiento de Carmen, producido para desenmascarar la traición, funge también como gesto anticipatorio del triángulo principal.

El baile que comienza con un fuerte estímulo musical y visual, por el pasodoble y las luces, no es augurio de un final festivo, sino que se irá convirtiendo en un lugar propicio para el enredo de los conflictos. La comisión, al caer la noche –y después de lo que supone pasar todo el día de carnaval trabajando en pos de la fiesta–, discute sobre quién trabajó más. El concurso de shimmy transcurre y el ganador es Guimaraens, con una compañera de baile ocasional. El Cabo explota y el Vocal amenaza con llamar a la policía. El Cabo dirá que no hay más policía que un servidor y, después de reflexionar sobre cómo proceder, termina arrestándose a sí mismo, despidiéndose con la frase “y siga el baile” (p. 17) –un momento descrito en la didascalia con movimientos que imaginamos caricatuales y que buscan un efecto de comicidad–. De esta forma, queda en evidencia que el Cabo cumple su función de manera cuestionable, ridiculizando la autoridad en la obra carnavalesca. El conflicto parece resolverse, sin embargo, al promediar el final del tercer cuadro, luego de la gresca desencadenada por el triángulo secundario entre Carmen, Cecilia, Cadelago y Canalejas –la cual culmina con la reconciliación de Cadelago y Cecilia¹⁰– se anuncia la entrega del premio a “la mejor pareja de tango”. Vacarezza ([1924] 1925) describe la escena: “música. Se hace luz roja” y sigue:

Segundo pide con el ademán la pieza a Marcela [...] mientras bailan, Segundo la abraza con la izquierda por detrás del cuello y, con la otra mano, levemente, silenciosamente, la va ahorcando. Todos creen que es una figura del tango.

10. La tía se jacta de su picardía en el primer cuadro, recordándole a su sobrina que Cadelago siempre regresa arrepentido “con nueva promesa de casorio” (p. 5), no sin antes acusarla de ponerse en ridículo. Sin embargo, en el tercer cuadro, es Damiana quien queda en evidencia como ingenua ante los verdaderos pícaros calaveras de la obra.

Pesadamente, cae el cuerpo de la mujer. Para la música. Expectativa general (p. 18)

Segundo está enmascarado, el Secretario no lo reconoce y pregunta “¿qué ha hecho, amigo?”. Sin revelar su identidad, Segundo dirá que no sabe, que “se le fueron las manos” (p. 18). Angelito se arroja sobre el cuerpo de la mujer muerta y pregunta quién es la máscara. En ese momento, Segundo se desenmascara y reta a pelear a quien quiera vengar su muerte. Angelito saca un arma y, cuando se van a arrojar, la gente los contendrá, como en *Talán talán*. Por un lado, el gesto de sacarse la máscara, contiene un dramatismo inherente, la máscara cae de forma literal y metafórica. Por otro lado, la intervención de los vecinos, más que la de la ley, será fundamental para que el conflicto no escale, aunque ya se cobró una vida el no interceder –ni la comisión, ni Tránsito, ni el Cabo, ni Angelito-. El Secretario le dirá a Segundo que se vaya, pero él responderá: “¿y pa’ qué querés que dispare, si adonde quiera que vaya, siempre he de ir atado a su cariño?” (p. 18). El equilibrio en la obra no se recuperará, y lo festivo del carnaval es reemplazado por lo tragicómico. Segundo no pretende desenmascarar una traición; ante el abandono de Marcela, utiliza la máscara “como una táctica más que como un postizo de cartón” (Martínez Estrada, [1940] 2017b, p. 314) para quitarle la vida. Así, la máscara adquiere ese tono lúgubre que Bajtín (2003) observa en el grotesco romántico, transformando un objeto que al inicio de la obra despertaba admiración en un instrumento que posibilita el encubrimiento de un crimen. El sainete de Vacarezza profundiza en la significación de la máscara, término comienza a destacar en nuestra constelación lexical.

En la obra, el carnaval opera como un destinador que motiva a Segundo a volver al barrio en una búsqueda de una felicidad desesperada que, retomando a Martínez Estrada, no es de una alegría pura, sino que es cruel y desencadenará la venganza. El sainete aleja al carnaval de su aspecto jocundo construyéndolo como un lugar de engaño y los deseos de fiesta de los personajes no serán satisfechos. Siguiendo a Graciela Silvestri (2021, p. 349), Vacarezza es un autor que también testimonia las luces y sombras del proceso de modernización, en este caso, lo festivo que propician los elementos del carnaval propiamente dicho y que se pueden desplegar a lo largo de la obra posibilita el contraste final con las sombras.

A través de esta descripción densa de *Todo el año es carnaval*, hemos buscado aproximarnos a la complejidad de las actitudes y sentimientos compartidos que se estructuran en las representaciones del carnaval, examinando las tensiones de la sociedad porteña inmersa en un mundo en constante cambio.

A modo de cierre, incluiremos un último elemento del montaje: la tapa de la revista *La Escena*. El epígrafe de la foto indica que vemos la escena final: el cuerpo de una mujer yace inerte ante los rostros petrificados de los demás. A pesar de los bigotes caricaturescos y los moños desproporcionados de los disfraces, esas miradas transmiten el horror. Las serpentinas, que un tango alguna vez describió como “nerviosas y finas”, se encuentran en el piso, conformando los últimos restos de la alegría. Allí, junto al cuerpo de Marcela que yace tesa, se detiene el carnaval. En esta muerte no hay resurrección del mundo; las serpentinas culminan su vida festiva al igual que Marcela, volviéndose fragmentos del horror.

Bibliografía

- » Adamovsky, E. (2024). *La fiesta de los negros: Una historia del antiguo carnaval de Buenos Aires y su legado en la cultura popular*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Aisemberg, A. (2008). *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares. Sainete y cine sonoro argentinos*. [Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filob.uba.ar/handle/filodigital/2834>.
- » Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- » Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- » Franco, L. (1975). *Alberto Vacarezza*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- » Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- » El corso de la avenida (1925, 28 de febrero). *Caras y caretas*, 81. <https://hemerotecadigital.bne.es/hs/es/results?d=date&d=1925-02-28&d=1925-02-28&g=e&g=i&g=o&p=0~1~3963057~0~0>
- » Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.
- » Martínez, C. (2024a). Las representaciones del carnaval porteño en el teatro”, *XI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado*, Asociación Argentina de Teatro Comparado, Buenos Aires, 20 al 23 de septiembre.
- » Martínez, C. (2024b). Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de Domingo de carnaval de Mario Folco y Juan F. Mazzaroni. En P. Cecarelli, G. Casella (coord.) y E. Bifaretti (ed), *3º JOAE-IHAAA : Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano: poéticas escénicas al des-borde de la confusión* (FDA-UNLP).
- » Martínez Estrada, E. ([1933] 2017a) . *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Interzona.
- » Martínez Estrada, E. ([1940] 2017b). *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Interzona.
- » Pacheco, C. M. ([1906] 1912). Los disfrazados. *Biblioteca Teatro Uruguayo* 12, 01-61. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/815294379/>
- » Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- » Puccia, E. 2000. *Historia del carnaval porteño* (Buenos Aires: Academia porteña del lunfardo).
- » Sarlo, B. (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. *Punto de vista. Revista de cultura* 6, 9-18. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/06/pdv6.pdf>
- » Sarlo, B. (2020). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos

Aires: Siglo XXI editores.

- » Sarra, S. E. (2021). *Los guaraní en Calilegua, Jujuy: historias entreveradas*. San Salvador de Jujuy: Tiraxi Ediciones
- » Silvestri, G. (2021). *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Paraná: EDUNER.
- » Silvestre, A. (1930, 18 de junio). Los self-made-men. A Alberto Vacarezza desde chico le atraía el teatro. *Mundo Argentino. Semanario popular ilustrado*, 20-21. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/840586205/1/LOG_0003/
- » Svampa, M. (2006). *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus.
- » Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra.
- » Ubersfeld, A. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- » Vacarezza, A. ([1924] 1925). Todo el año es carnaval. *La escena. Revista teatral* 348, 1-21. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/751870366/21/#topDocA>
- » Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Williams, R. (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca.
- » Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Williams, R. (2019). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.