

PROYECTO DE GRADUACIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO

CUERPO

B

Herencia y Carnaval

Técnicas de confección en el carnaval de
Paso de los Libres

Jimena Torres

94083

Diseño Textil y de Indumentaria

Investigación

Nuevos profesionales

17/09/2020



Facultad de Diseño
y Comunicación

Agradecimientos

Agradezco y dedico este proyecto a todas las personas que me acompañaron durante mi carrera.

Gracias a los profesores que me enseñaron a superarme una y otra vez cuando creía que no podía salir nada mejor de mí, pero con esfuerzo y su voto de fe siempre lo hacía.

Quiero agradecer a toda mi familia, pero principalmente a mi mamá, que en los últimos cuatro años no dudó en tomarse cientos de colectivo al recibir mi mensaje “mamá no llego con la entrega”, quien aprendió a cortar telas, a coser conmigo y hasta recorrer once en búsqueda de material.

A Agustina Pardo, amiga y carumbecera, por acompañarme incondicionalmente toda la carrera, ayudándome desde el primer año hasta el día de hoy.

Así también, vuelvo a mencionar a mi familia, carumbecera de sangre, quienes me transmitieron la pasión que siento por el carnaval y mi comparsa.

Gracias a Gabriel Gonzalo, Máximo Verón, Minerva Nicolas, Yanina Graziano, Tuti y Omar, carnavalescos talentosos de mi ciudad que me brindaron todos sus conocimientos para que yo pueda realizar mi proyecto de grado.

Por último, gracias a mis amigas y compañeras de facultad por ser mi familia todos estos años.

Agradezco infinitamente a todas las personas que se cruzaron en mi vida universitaria, cada uno aportó de alguna forma e hizo que hoy pueda estar finalizando la carrera que tanto me gusta.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Indumentaria como comunicación no verbal	13
1.1. Lenguaje corporal	14
1.2. La indumentaria performática y ornamental	17
1.3. Ornamentación corporal	19
Capítulo 2. Carnaval y su vestimenta	23
2.1. Historia del carnaval	24
2.2. Vestimentas: disfraces	28
2.3. Las máscaras	30
Capítulo 3. El carnaval de Paso de los Libres	36
3.1 Origen e historia del carnaval Paso de los Libres	37
3.2 Identidad cultural de la región	44
3.3 Las técnicas artesanales como parte de la cultura de un pueblo	47
Capítulo 4. El diseño carnavalesco en el carnaval de Paso de los Libres	50
4.1. ¿Qué es un carnavalesco y cuáles son sus funciones dentro de una comparsa?	51
4.2. Enredo: una historia que contar	53
4.3. Diseño de una comparsa	57
Capítulo 5. Métodos y técnicas de confección de los trajes de carnaval en Paso de los Libres	64
5.1. Partes de un traje de Carnaval	66
5.2. Confección de un traje	69
5.3. Técnicas y materiales: pegado, bordado y soldadura	72
5.4. Técnicas generacionales	75
5.3. Espaldares y emplumado	80
Conclusiones	83
Lista de Referencias Bibliográficas	89
Bibliografía	92

Introducción

El presente proyecto de grado titulado, Herencia y carnaval: Técnicas de confección en el carnaval de Paso de los Libres, parte de la pregunta problema: ¿Cuáles son las técnicas y métodos de confección utilizados en el carnaval de Paso de los Libres?

Se inscribe en la categoría Investigación y en la línea temática Nuevos Profesionales, ya que centra su enfoque en la recopilación de datos sobre el carnaval de Paso de los Libres, la función de un carnavalesco y en indagar sobre las técnicas y métodos utilizados en la confección de sus trajes con la intención que estas técnicas sumen al campo disciplinar del diseñador de indumentaria explorando nuevos desafíos profesionales, nuevas técnicas y nuevos perfiles en la disciplina.

El carnaval es uno de los espectáculos más grandes de América y una de las mayores manifestaciones de la cultura carioca, además de ser un evento muy representativo y característico del noreste de Argentina. Se caracteriza por poseer una gran influencia comercial, movilizando a miles de personas y generando muchísimos puestos de trabajos. Una comparsa es llevada a cabo por una persona que cumple el rol de diseñador quien, en la mayoría de los casos, lo hace sin tener la formación académica, donde a partir de un texto llamado enredo transforma esas metáforas visuales en expresiones artísticas concretas llamadas trajes y/o fantasías. Sus tareas son muy similares al proceso creativo de un diseñador para la realización de una colección, pero sin embargo, cuando se habla de carnaval existe un mundo nuevo.

La particularidad del carnaval de Paso de los Libres yace en las técnicas utilizadas para su confección, las cuales son un gran aporte para la experiencia de un diseñador. Se trata de un trabajo sumamente artesanal donde las diferentes piezas que lo componen son elaboradas una por una, bordando o pegando, según la técnica que se decida utilizar, piedra por piedra. Los espaldares, tocados y caderines se moldean en alambre y

luego se sueldan entre ellos para formar los conocidos trajes de carnaval. Existe un vacío teórico y una desinformación general sobre este carnaval y los métodos de confección, razón por la cual la autora decide realizar una investigación sobre la nombrada fiesta correntina.

Para el desarrollo del proyecto, se plantea el objetivo general: investigar los modos de producción y las técnicas utilizadas en la confección de los trajes en el carnaval de Paso de los Libres.

Así mismo, los objetivos específicos son cuatro que coinciden con los capítulos a desarrollar: en primer lugar, indagar sobre la indumentaria como parte de una comunicación no verbal. En segundo lugar, describir el carnaval, sus orígenes, costumbres e historia. En tercer lugar, analizar el carnaval de Paso de los Libres y su rol cultural. Y por último, identificar qué función cumple un carnavalesco en este carnaval y cómo es su proceso de diseño.

No resulta fácil vincular el proyecto de grado con una materia de la carrera ya que en la misma no existe ninguna que abarque todos los contenidos del diseño de carnaval, sin embargo se podría relacionar al PG con dos materias: la primera, Diseño de Vestuario I, que consiste en el diseño y análisis de vestuario teatral/artístico, donde el texto dramático y escénico para interpretar la obra a proyectar. Se enfoca en el diseño de personajes y la caracterización teatral. La segunda es Diseño de Accesorios II, ya que en esta materia la autora encontró herramientas que le fueron útiles para aplicar sus conocimientos sobre el carnaval y desarrollar una colección inspirada en el mismo donde aplica algunas de estas técnicas que serán estudiadas..

Para profundizar el proyecto la autora investigó diversos antecedentes provenientes de alumnos de la Universidad de Palermo, y otros fuera de la facultad, que fueron de gran aporte para la problemática.

La primera de las investigaciones es el proyecto de grado de Hekier, S. (2019). *La creación de una identidad artística a través de la indumentaria*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Trata sobre la identidad artística de las *drag queens* y el rol de la indumentaria en ella. A lo largo del PG existe una recopilación bibliográfica cuyos ejes temáticos se relacionan con los conceptos de identidad, construcción e identidad artística. Analiza y reflexiona sobre el concepto, origen e identidad del universo *drag queen* y de cada persona artística que se lleva al escenario. Investiga sobre el rol que juega la indumentaria en esta construcción comprendiendo no solo su importancia, sino que también genera disparadores creativos para enriquecer la actividad del diseñador de indumentaria.

La autora Gutiérrez Muñoz, X. (2011). *El carnaval como expresión de la cultura de un pueblo*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Busca investigar sobre los diferentes tipos de carnavales que existen en América Latina para poder comprender las relaciones entre una región y sus costumbres y comprender las formas de expresión específicas de diversos grupos sociales. Categoriza a los carnavales en tres categorías: urbano, autóctono y mediático. A partir de la definición de cada una de ellas, realiza una investigación de todos los elementos visuales que la sostienen: vestuario, tema, colorimetría, formas y texturas. Además, en el PG se desarrollan temas como el cuerpo y la vestimenta y conceptos sobre los elementos de la comunicación visual en la composición escénica.

Otro proyecto utilizado como antecedente fue el del autor Sosa, L. (2014). *Comunicando el carnaval del país*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Dicho proyecto busca posicionar el carnaval de Guleguaychú. El autor desarrolla y analiza conceptos tales como: cultura, identidad, imagen, reputación y marca. Busca realizar un plan de comunicación destinado a reposicionar el carnaval desarrollando estrategias comunicacionales. Tiene en cuenta

conceptos principales de las relaciones públicas, tales como: el marketing, comunicación, marca, posicionamiento, público objetivo, entre otros. El autor también investiga sobre la cultura internacional, donde desarrolla los diferentes tipos de carnavales que existen. Estudia conceptos de imagen e identidad, y desarrolla específicamente la identidad carnavalesca.

El PG de la autora Pisani Agote, Á. (2016). *Tecnologías aplastantes, artesanías sobrevivientes*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Apunta al desarrollo de una reflexión que concientice acerca del valor de los objetos de diseños artesanales. Su intención es desarrollar la importancia de los aspectos emocionales a partir de la recepción y la comunicación de los productos para así poder explicar el diseño vinculado a la identidad. Cuenta con hacer describir y hacer conocer en profundidad la comunidad Shaper, una comunidad de muchos años de antigüedad, que continúa dejando su impronta y legado en sus creaciones. Tiene en cuenta temas como la relación entre el sujeto y el objeto y el diseño ligado a la identidad. La conciencia cultural, el objeto como exponente y creador de cultura y la transmisión de tradiciones o expresiones culturales. Como principal objetivo, el PG busca reflexionar sobre el valor de los objetos que consumen los individuos. Trata de plantear una conciencia a nivel cultural del valor del trabajo que tienen los objetos, analizando el rol de la sociedad consumista y sus intenciones de compra. Explica cómo hoy en día, entre tanta industrialización, siguen vigentes determinadas producciones artesanales.

Por otra parte, Lema, N. (2010). *Quiebre Socia*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Propone un abordaje del tema del Carnaval y de su riqueza cultural, estética, religiosa y sociológica. Analizando todos estos conceptos, la autora propone un diseño de stand que represente esta fiesta, traduciendo la riqueza cultural a través de determinadas fantasías.

En el desarrollo del PG se estudia a los diferentes tipos de carnavales: El de Gualeguaychú, el de Río de Janeiro y el carnaval de Venecia. Al final de su proyecto, la autora explica el porqué de “quiebre social” como nombre de su PG.

A su vez, Popolizio, S. (2011). *Viejas técnicas, nuevas oportunidades*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Plantea la problemática de la no valorización de las técnicas textiles artesanales como parte del patrimonio cultural argentino, y la falta de compromiso que existe en el mercado de la moda con el artesano local, por consecuencia de los avances tecnológicos y el aceleramiento de los ciclos de moda, que junto con otros factores locales provocaron la desaparición de la mayoría de las técnicas de costuras, el bordado artesanal y la labor de la modista. Destaca que las únicas personas que aún poseen la fórmula o la habilidad para desarrollar estas técnicas de manera tradicional, son en general mujeres de edad avanzada o pocas personas que se interesaron en aprenderlas. El proyecto busca mantenerlas vigentes y además crear conciencia de la importancia de su valoración y difusión.

Asimismo, la autora Blaquier, M. (2014). *Pueblo Colla: herencia y tradición*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Tiene como objeto de estudio a los textiles Collas, cultura situada en el Noroeste Argentino. Por un lado, investiga la cultura, su historia y sus costumbres con el fin de rescatar y documentar sus técnicas de tejeduría. Por el otro, reflexiona acerca del diseño en la era posmoderna y la forma en que se pueden resignificar las técnicas ancestrales de tejeduría para que puedan ser utilizadas en la actualidad. Indaga en sus costumbres, sus creencias, su comida y su música, haciendo hincapié en la indumentaria y sus tejidos, elementos que los diferencian de otras culturas. A lo largo del proyecto de grado explica las características de su geografía, sus orígenes, religión, etc. además de analizar sus técnicas de producción, sus vestimentas y los materiales utilizados. El objetivo

principal de este proyecto es la creación de prendas teniendo en cuenta todo lo investigado.

De la misma forma, la autora Santiago, L. (2014). *Un regreso a las raíces*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Propone crear una línea de indumentaria que resignifique y revalorice la cultura de las teleras de Santiago del Estero, mediante la fusión, adaptación y resignificación del trabajo artesanal textil que realizan las teleras.

El PG se basa en la investigación de las técnicas textiles, busca mostrar cómo un diseñador reinterpreta la cultura y la historia de los antepasados. Para ello, investiga acerca de la cultura y las tradiciones de las teleras, desde sus orígenes y analiza e indaga sobre sus técnicas de producción y materialización de productos. Se profundiza en conocer la funcionalidad y finalidad de sus obras, en los procesos característicos. El autor pretende difundir y darle valor al trabajo artesanal.

También, la autora Figueroa Pozo, M. (2013). *Moda y Artesanía*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Pretende analizar la textilería mapuche en la provincia de Neuquén, tanto en su origen como en la actualidad. Para esto el autor realizó una investigación sobre el pueblo mapuche, donde describe sus orígenes, costumbres, cosmovisión y su modo de vida actual. En el trabajo se mencionan factores importantes de su cultura como su organización social, la cosmovisión y su relación con la simbología mapuche, la importancia que tienen sus creencias y rituales. También se realiza una descripción de la historia de sus textiles y las piezas tradicionales de la textilería mapuche, que tanto caracterizan a este pueblo aborígen. Finalizando el trabajo, se hace una descripción de la situación actual del pueblo mapuche dentro de la provincia de Neuquén. Se mencionan las organizaciones que colaboran con el sustento económico de las comunidades mapuche y con la subsistencia de su cultura. Para finalizar se presenta una propuesta de

colección de indumentaria de autor aplicando los tejidos y simbología mapuche. Es una propuesta que combina elementos de moda actual con elementos de la tradición textil mapuche.

El último proyecto de grado utilizado como antecedente fue el de la autora de la Zerda Bustamante, S. (2017). *Bolivia: Moda intangible de la Humanidad*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Tiene como finalidad principal plasmar una colección con aspectos de la identidad folklórica muy propios del Carnaval Boliviano. Toma específicamente la danza de La Diablada y La Morenada como inspiración para el armado de una colección de diseño de bordados, pensando para un uso formal, urbano y adaptables a prendas sastres, con el propósito de enriquecer el mercado boliviano y dar a conocer al mundo exterior con el sello particular. Se tienen en cuenta conceptos como identidad, identidad cultural, el significado y simbología de la vestimenta, entre otros. Se estudia el carnaval Boliviano, su historia y complementos.

Por otro lado, se investigaron proyectos que no corresponden a la Universidad de Palermo, pero que también fueron de gran aporte para el proyecto. La autora seleccionó la investigación de Cocimano, G. (2001). *El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval*, habla sobre como el carnaval ha sobrevivido hasta la actualidad, y cómo la industria cultural ha hecho de él un producto de consumo. Plantea los distintos tipos de carnavales existentes en el país de Argentina y como estos se han ido influenciando por el carnaval de Río de Janeiro. A lo largo del tiempo las comparsas de Argentina han sido globalizadas y las influencias brasileñas son notables en los carnavales principales de Argentina como los de Gualeguaychú y Corrientes.

Por otro lado, después de desarrollar los proyectos que actuaron como antecedentes para este proyecto, se presentará el orden metodológico del PG, el cual estará compuesto de cinco capítulos. En el primero, llamado Comunicación no verbal, se

desarrollará el concepto de Indumentaria performática de Nicola Squicciarino, analizando a la vestimenta desde un punto antropológico. La vestimenta es la base del carnaval, y su comunicación no verbal, ya sea corporal o por medio de los accesorios, es la esencia del mismo. Este capítulo ayudará a entender todos los elementos que interactúan y hacen la indumentaria.

En el segundo capítulo: Carnaval y su vestimenta, se hablará sobre el carnaval, haciendo una introducción conceptual sobre qué es el carnaval y su historia. Se explicará el vestuario utilizado en estas fiestas y la utilización de las máscaras con su significado ritual y místico.

El tercer capítulo, El carnaval de Paso de Los Libres, se centra específicamente en el carnaval de Paso de los Libres, introduciendo el proyecto en el origen e historia del mismo. Se hablará sobre la influencia del carnaval de Brasil sobre el carnaval libreño, país que contagió su alegría y sus costumbres a su ciudad fronteriza, haciendo que Paso de los Libres sea el primer carnaval del país. Para terminar, en el último ítem de este capítulo, se hablará sobre la identidad cultural de la región y los subgrupos que se fueron creando a partir de la existencia de esta fiesta popular.

En el capítulo 4, el diseño carnavalesco en el carnaval de Paso de los Libres, se encuentra la primera parte sobre el diseño en el carnaval, se explicará qué es un carnavalesco y cuáles son sus funciones dentro de una comparsa, se dará la definición de enredo y la importancia del mismo a la hora de diseñar una comparsa. A su vez, se busca explicar las diferentes alas que componen a una comparsa y la jerarquía de las personas que lo componen.

En el quinto y último capítulo llamado métodos y técnicas de confección de los trajes de carnaval en Paso de los Libres, finalmente se hablará sobre los métodos y técnicas de confección de trajes utilizados en el carnaval de Paso de los Libres. Se dividirá en tres partes: por un lado la técnica de bordado, por el otro, la técnica de pegado y para finalizar

el capítulo se hablará sobre la soldadura, método utilizado para confeccionar los espaldares, tocados, hombreras y piñeras. Elementos del traje que luego serán forrados, bordados y emplumados aquellos que lo requieran.

Capítulo 1: Indumentaria como comunicación no verbal

Como punto de partida, es importante definir que el lenguaje, en un sentido amplio, es una sistematización de códigos ideada y convenida por la necesidad de comunicación del ser humano. (Castañer, 2001).

El comportamiento humano siempre ha sido enfoque de estudio, y con ello las formas de comunicación. Hasta hace algunas décadas, los psicólogos que se encargaban del comportamiento humano, se enfocaban sobre todo en la comunicación verbal, dejando de lado así el análisis significativo del lenguaje: la comunicación no verbal (Squicciarino, 2012).

Según el autor Squicciarino (2012), la envoltura carnal desvela con transparencia las verdaderas pulsiones, emociones y sentimientos. Resulta que varios de los gestos humanos constituyen una forma de declaración silenciosa, que tiene por objeto dar a conocer las verdaderas intenciones a través de las actitudes. (p. 6).

Existen diferentes formas de comunicar sin palabras, dependiendo de cómo se sitúa el cuerpo respecto a un interlocutor, cómo se mueve, qué señas se realizan con los ojos, qué movimientos revelan las manos, se puede dar un mensaje u otro a la otra persona. Todo aquel significado que puede ser expresado con el cuerpo son tan importantes o más que las palabras.

Además de los gestos y los movimientos corporales, existe otro elemento de gran importancia cuando se habla de lenguaje no verbal: el vestido. Este, a menudo es tratado superficialmente como algo frívolo, pero que sin embargo constituye un tema relevante desde el punto antropológico, psicológico y semiótico.

Para explicar un poco más la intención de este capítulo y su manera interdisciplinar de abordarla, se citará a un filósofo que será un gran sostén teórico para este capítulo del PG.

Squicciarino expresa:

La semiótica no puede limitarse a los fenómenos de comunicación intencional: debe interesarse por todo aquello que haga referencia a un significado, prescindiendo del hecho de que tal significación tenga o no la intención explícita de comunicar. En el plano de los estudios semióticos, los distintos elementos de la indumentaria, precisamente porque están cargados de significado y más caracterizados por su valor simbólico que por el valor funcional, pueden considerarse como parte de un proceso de significación, es decir, asumen la función de signo, ya sea como vehículos del inconsciente o como objetos de consumo. (2012, p. 21).

Por lo tanto, en el presente capítulo, la autora de este PG hará el siguiente punteo siempre con una mirada significativa; comenzará haciendo un recorrido por el lenguaje no verbal como concepto, y a partir de ahí explicará los diferentes elementos que componen esta comunicación. Basándose en las señales no verbales, teniendo en cuenta el estudio de la expresión del rostro, la mirada, los gestos, movimientos del cuerpo y la postura. El segundo ítem está destinado al estudio de la imagen, la función del vestido y su función ornamental.

Por último, se hablará sobre la comunicación a través de la ornamentación corporal, compuesta por elementos cotidianos y con una función utilitaria que fueron ornamentados para transmitir mensajes socioculturales de pertenencia, distinción, riqueza, entre otros.

1.1 Lenguaje corporal

Es inevitable tomar al ser humano como un ser social por naturaleza, ya lo sostuvo Aristóteles (384-322, a. de C.) cuando advirtió que el ser humano necesita de otros para sobrevivir. Dentro de esta necesidad de convivencia con otros surge una más: la de expresarse para generar esta vinculación. (Prevosti Monclús, 2011).

El hombre como este ser social, se comunica de maneras distintas y diversas que fueron creadas y utilizadas como medio de expresión para decir algo.

Decir algo puede estar asociado a manifestar de manera verbal escrita u oral, pero circunscribir el lenguaje simplemente a lo verbal, es acotar el espectro de la comunicación, y acotar las herramientas que el ser humano utiliza para vincularse con los demás.

Circunscribir el lenguaje a una sola manera de expresión, ignora una herramienta fundamental que brinda la posibilidad de acceder a cuestiones aún mucho más profundas que no siempre se ven manifestadas en lo verbal.

El lenguaje no verbal también forma parte de ese mecanismo de expresión y comunicación, y adquiere especial relevancia dentro del campo de estudio de este PG.

Puede definirse al lenguaje no verbal, como una forma de interacción silenciosa, espontánea, sincera y sin rodeos. Este lenguaje muestra la verdad de lo que se dice al ser todos los gestos un reflejo sumamente instintivo de las reacciones que componen la actitud de las personas mediante el envío de continuos mensajes corporales. (Cabana, 2010).

Según Cabana, citado por Rodríguez y Hernández:

De esta manera, nuestra envoltura carnal desvela con transparencia nuestras verdaderas pulsiones, emociones y sentimientos. Resulta que varios de nuestros gestos constituyen una forma de declaración silenciosa que tiene por objeto dar a conocer nuestras verdaderas intenciones a través de nuestras actitudes. (2010, p. 6).

El hombre, utiliza su cuerpo como herramienta de comunicación, y tal como lo sostiene Squicciarino (2012); dicha herramienta se identifica como una expresión correlativa de contenido articulado, como vehículo a través del cual puede ser transmitido incluso lo que está inhibido en la palabra y en el pensamiento consciente. Este, representa una estructura lingüística y como tal, habla y revela infinidad de información aunque el sujeto guarde silencio verbal y oral. Por lo tanto, no caben dudas de que el lenguaje del cuerpo es capaz de revelar tanta o más información que las propias palabras.

Se encuentra en constante transmisión de información sensible sobre sentimientos, intenciones, personalidad. Sin ser necesaria la utilización del lenguaje verbal, oral y/o escrito: las posturas, los gestos y las expresiones faciales, comunican por las personas y son capaces de suplantar a las palabras.

El fin de la comunicación es transmitir información. Define Squicciarino (2012) que, la comunicación es cualquier intercambio de informaciones que se verifica en el interior de un sistema de relaciones, con independencia del medio que se utilice para comunicar y del hecho de que los interlocutores tengan o no conciencia de ello.

Comunicar no es solo encadenar frases gramaticalmente correctas, y escuchar no es únicamente oír. Para comunicar, es necesario compartir información racional y emocional que necesita de otros tipos de hilos comunicativos, tales como: personales, sociales, familiares, etcétera, dándole un significado, y acordando con la otra persona un significado para lo que se comunica. Y esto no se puede conseguir en su totalidad sin la intervención de la comunicación no verbal.

Existen diferentes elementos de comunicaciones no verbales que se comunican a través del cuerpo. Según Squicciarino (2012), los gestos y movimientos tienen una importancia absoluta en el lenguaje no verbal: los brazos, manos, cabeza y, en menor medida los pies, ciertas veces son más precisos comunicando que el mismo lenguaje verbal.

El rostro, constituye un símbolo muy relevante del lenguaje corporal; este revela sentimientos y actitudes, las cuales dependiendo del contexto social donde se ejecuten, pueden significar distintas cosas.

Uno de los caracteres principales del lenguaje no verbal tiene que ver con los gestos y los movimientos del cuerpo, la postura, el cambio de posición en el espacio, así como también la cercanía y la lejanía pueden detonar simpatía o antipatía, por ejemplo.

Birdwhistell (1975) sostiene que el significado de las señales del cuerpo varía según los distintos contextos socioculturales, puesto que tales señales no presentan sus propios

significados estandarizados como las palabras, sino que los adquieren en situaciones particulares. Lo cual conecta con el propio objetivo de la comunicación: que es la interrelación del ser humano con otros, con su entorno, con la sociedad que lo rodea.

Cabe mencionar que aquello que es comúnmente denominado *gestos*, significa una manera corporal de comunicar a través del movimiento de alguna parte del cuerpo.

Tal como expresa Squicciarino:

Los gestos convencionales son aquellos que en el ámbito de una determinada cultura tienen asignado un significado generalmente compartido y universalmente entendido, pero que a veces carecen de una traducción verbal directa (como, por ejemplo, las distintas formas de saludo, las maldiciones y las bendiciones, los gestos simbólicos empleados en rituales y en algunos tipos de danza). (2012, p. 29).

Los gestos como expresión de la comunicación son invadidos por la cultura de quien los utiliza como herramienta para transmitir algo; comunican mensajes determinados, y en sociedades determinadas.

A los gestos se le suma la postura corporal y los movimientos corporales. En su conjunto conforman lo que se denomina lenguaje corporal.

1.2 La indumentaria performática y ornamental:

La indumentaria como lenguaje que es, se conforma como un tipo de lengua que al ser vestida no sólo dice cosas, sino que las hace. Se podría entender a la indumentaria como un lenguaje performativo, un lenguaje que no sólo enuncia ciertas cosas sino que habla, comunica, presenta códigos y además actúa. La indumentaria logra performativizar cuerpos; los hace actuar y contar cosas sobre la identidad de las personas, su entorno y las formas en las que se relacionan con este y los demás. Es decir, que también es una manera de comunicar, que como tal, dice y expresa algo. La necesidad de distinguirse de los demás tiene mucho que ver en el desarrollo del vestido, tanto para distinguir la edad, el sexo, capacidades o aptitudes, como para establecer qué rango y a que clase social

pertenece cada individuo. (Squicciarino, 2012). El origen del vestido no es como puede pensarse funcional, antes que la necesidad de abrigo o de resguardo del pudor, el carácter simbólico del vestido se inicia con la ornamentación corporal, la pintura o el tatuaje del cuerpo, los cosméticos, incluso los artilugios para modificar el cuerpo, el uso de corsé, etc. (Squicciarino, 2012). El autor McLuhan define al vestido como una “extensión de la piel” (1967, p.129). Dentro del ámbito de la comunicación no verbal, la imagen corporal es un elemento de gran importancia. Las personas se esmeran incansablemente por arreglarse y así ofrecer el mejor aspecto posible, y este, sin duda, es la señal que más influye en las percepciones, tanto en las reacciones de todos los individuos en general como en las de cada uno en particular. El vestido es más que una prenda, puede expresar actitudes hacia los demás, ya sea agresividad, alegría, simpatía, bondad, entre otras. Además, tiene múltiples funciones, por lo que no siempre resulta clara la intención entre su función estética-ornamental, y su función utilitaria-protectora que inicialmente comienza siendo un elemento decorativo, pero que podría convertirse en un elemento de protección, y viceversa, pues las dos funciones coexisten entre ellas (Squicciarino, 2012). Tal como plantea el autor:

El vestido siempre significa algo, transmite importantes informaciones en relación con la edad, con el sexo, con el grupo étnico al que el individuo pertenece, con su grado de religiosidad, de independencia y con su originalidad o excentricidad, así como con su concepción de la sexualidad y del cuerpo. (2012, p. 39)

Entonces, es evidente la importancia que tiene la indumentaria en los comportamientos sociales ya que las personas no se visten de la misma forma para ir a trabajar, al gimnasio o a un evento. Y así como la vestimenta no es la misma, tampoco lo son los comportamientos; por lo tanto, las diferentes formas de vestir en un sitio y otro, provocan acciones, interpretaciones y comunicaciones diferentes del cuerpo. Existe un significado cultural en la vestimenta, según la socióloga Entwistle: “La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los

cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad". (2002, p. 20). Cultura, comunicación e identidad se ven reflejados en la manera de vestir que utiliza cada ser humano dentro de cada universo. De distintas maneras e influenciados por diversos factores pero con un mismo objetivo: expresarse. De este modo, se sostiene que el vestido es una herramienta de gran valor comunicacional. El mismo, se halla compuesto por el significado social y cultural componente de cada población y los aspectos propios de la personalidad; así como el hombre hace al vestido, principalmente el vestido hace al hombre.

1.3 Ornamentación corporal

Desde el punto de vista de Squicciarino (2012), la semiótica no puede limitarse a los fenómenos de comunicación intencional: debe interesarse por todo aquello que haga referencia a un significado, prescindiendo del hecho de que tal significación tenga o no la intención explícita de comunicar. (2012, p.21).

La indumentaria se compone de distintos elementos que están cargados de significados, y para comenzar a hablar de ornamentación corporal se hará referencia a la extensión del yo. Según Squicciarino, la finalidad de este concepto es que "a través de aquellos elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo, nuestras percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura, creando una ilusión de aumento". (2012, p 104). Entonces, a través de las extensiones que otorgan los elementos ornamentales que se encuentran en relación con el cuerpo, es posible potenciar las percepciones sobre el cuerpo y los mensajes que este comunica. Las ornamentaciones pueden ser directas o indirectas, según la función y efecto estético que se quiera dar al cuerpo, se puede intervenir directamente su superficie o simplemente a través de elementos ornamentales como lo son las joyas, o los vestidos. En muchos casos, ambas formas de decoración dependen entre sí y se complementan entre ellas.

(Squicciarino, 2012). El movimiento del cuerpo es un gran partícipe de la extensión del yo cuando interactúa con los elementos ornamentales: vestidos o velos amplios y sueltos, cabellos que se mueven con el viento, cadenas y brazaletes que se balancean y reflejan su ritmo sobre el movimiento del cuerpo.

De acuerdo con Squicciarino:

La extensión del yo no se puede realizar de forma arbitraria y desproporcionada: debe crear en el espectador, así como en la persona que lleva una determinada prenda de vestir con esta finalidad, la ilusión de que el cuerpo y el indumento constituyen un todo orgánico y armónico, pues el cuerpo debe tender a una fusión con el objeto que lo prolonga. (2012, p.107).

Se puede mencionar la función que cumplen los ornamentos de la cabeza y su relación con la extensión del yo. Las sociedades desde tiempos remotos, han tenido la necesidad de diferenciarse entre ellos, y el ornamento valioso hace que la persona que lo lleva pueda ser diferenciado de los demás. (Squicciarino, 2012). Las coronas, diademas, tiaras atribuyen un poder particular, logran otorgar jerarquía y fuerza a aquellos que la utilizan además de prolongar su estatura y realzar su figura. Respecto a esto, Squicciarino expresa:

A medida que numerosos objetos con una simple función utilitaria (armas, bastones, hebillas, cinturones, sombreros, bolsos, gafas, etc.) o con una función inicialmente mágica (piedras preciosas, joyas, cadenas, pulseras, anillos, colgantes o cuernos) pasan a desempeñar una función acentuadamente ornamental, adquieren el aspecto de auténticas creaciones artísticas finamente elaboradas sobre material precioso, convirtiéndose en signos de alto estatus social, en signos de diferenciación y personalización. (2012, p.86).

Así, es como la utilización de materiales valiosos y costosos, como el oro, los diamantes, etcétera, y el valor artesanal de la producción sobre los elementos cotidianamente utilizados por todos, logra una diferenciación y una escala jerárquica en las sociedades. El ornamento rico y valioso logra que la persona que lo utiliza logre distinguirse de los demás; esto hace que se convierta en un símbolo de singularidad y autoridad. Estos accesorios son un signo visible de dignidad al que se le atribuye un poder particular y

otorga, a quién lo utilice, fuerza y valor en el ejercicio de sus funciones. (Squicciarino, 2012). Por otro lado, se tendrá en cuenta la participación e importancia del cuerpo en relación con la ornamentación. El cuerpo actúa como lienzo donde se puede plasmar, entre otras cosas, ideas, expresiones, sentimientos, creencias o expresiones. (Martínez Paredes, 2015). La pintura del cuerpo es una forma de decoración directa que proviene desde el paleolítico. De acuerdo con Squicciarino “las pinturas recuperadas en las cuevas atestiguan que los de esa época ya conocían los colores de origen mineral como el ocre, con el cual probablemente pintaban las pieles, el cuero, la madera y también su propio cuerpo.” (2012, p. 54). Muchas poblaciones de aquella época consideraban que las pinturas faciales y corporales podían protegerlos de enfermedades y espíritus.

Squicciarino expone que:

Los Wai Wai, un grupo de indios americanos, tenían la costumbre de pintarse el cuerpo de rojo como protección contra los espíritus malignos. Algunos pueblos guerreros recurrían a la pintura del cuerpo como fórmula mágica indispensable para suscitar el miedo en el enemigo y adquirir mayor seguridad en sí mismos. (2012, p.55).

Así como pintaban sus cuerpos como método de defensa, la ornamentación corporal sobre los orificios del cuerpo surgen como respuesta mágica para protegerse de los espíritus. Se creía que las influencias maléficas de los espíritus y los magos podían introducirse fácilmente por estas aberturas si no eran cubiertas con adornos. Como respuesta a esto y con intenciones de defensa, se empezó a adornar las orejas, la boca, la nariz y demás orificios del cuerpo con amuletos y otros elementos mágicos. (Squicciarino, 2012).

La comunicación es la base de una sociedad, y a lo largo de este capítulo se puede comprender la importancia de la comunicación no verbal, que está compuesta por miles de elementos, algunos de ellos mencionados y explicados en el mismo. La sociedad en la que se transita se mueve de manera muy rápida, y las personas comunican mensajes complejos con incontables cantidades de significados en muy poco tiempo, por eso es

necesario controlar y pensar en todos los medios posibles para conseguir que el mensaje llegue y transmita el efecto que se busca en el emisor. Tener en cuenta que el cuerpo es un portador de mensajes y lo que se viste comunica, los gestos que se realizan comunican, la vestimenta, joyas, accesorios y hasta los maquillajes que se utilizan comunican. Así también los gestos y los movimientos son partícipes de este gran tipo de comunicación.

Capítulo 2: Carnaval y su vestimenta

La última década se ha caracterizado por un interés general en las fiestas y eventos. Dentro de éstos, el Carnaval ha ocupado un rol importantísimo alrededor del mundo representando la infinidad de culturas que lo habitan.

Establecer el origen del carnaval es un tema que ha sido muy discutido entre los historiadores y escritores que han trabajado en esta temática, generando las más diversas opiniones. Sin embargo han podido acordar algunos puntos en común que sirven de puntapié para poder alinear su historia.

Es importante centrarnos en los orígenes para entender la manera en la que surgieron las primeras expresiones de carnaval. Cobra importancia decisiva conocer el sentido que tuvo en su surgimiento, las características y la manera de expresarse para así poder definir el carnaval que conocemos hoy.

Acuerdan los autores, que los inicios se remontan a manifestaciones que aparecieron en los años 1100 a.C. en Europa, asociando su nacimiento a la religión y a la alabanza a dioses de diferentes culturas, al intercambio de roles y a la incorporación de elementos. Uno de los primeros elementos significativos y que cobró mayor importancia dentro de los orígenes del carnaval han sido las máscaras.

Así y a lo largo de los años, han sido incorporados elementos de todo tipo que fueron formando vestimentas las cuales sin dudas han diferenciado a cada cultura y así a cada fiesta de carnaval.

La vestimenta conformada por elementos distintivos que los hacían únicos, cobra un papel fundamental dentro del carnaval. A través de ella se manifiestan lo que cada participante quiere transmitir al exterior.

Dentro de todas las culturas en las cuales existieron las fiestas del carnaval pueden distinguirse, además de la música, a la vestimenta como centro de la escena, y a la cual se le ha dado una importancia central ya que todas las miradas han estado puestas siempre en esta manera de comunicar.

Independientemente del tiempo cronológico en el que se sitúe, si se habla de carnaval, la vestimenta es su punto central. Allí se define no solamente el tiempo histórico en el que se está, sino la cultura que está representada, el mensaje que se quiere transmitir y también lo que está escondido detrás de la máscara o disfraz elegido.

Como lo definía Bajtin:

Nada de brillantes procesiones ante las cuales el pueblo deba rezar y asombrarse; aquí uno se limita a dar una señal, que anuncia que cada cual puede mostrarse tan loco y extravagante como quiera, y que, con excepción de golpes y puñaladas, casi todo está permitido. (Bajtin, p. 221).

2.1 Historia del carnaval

El carnaval es una fiesta muy popular celebrada en todo América latina que a lo largo del tiempo se ha tornado de suma importancia en la cultura nacional de muchos países. Pero el carnaval no es un invento de este continente ni tampoco es realizado únicamente aquí.

La historia del carnaval se remonta a la antigüedad, tanto a la mesopotamia como a Grecia y Roma.

Desde tiempos remotos, los griegos ya tenían manifestaciones en el año 1100 a.C refiriéndose a ellas como fiestas paganas - precristianas.

El origen del carnaval siempre ha estado asociados a diferentes ritos religiosos. Según Flores Martos: "El carnaval fue introducido y desplegado en Europa durante la edad media, y es una composición estética y cultural ligada estrictamente al cristianismo". (2001, p. 30). Donde existieron diferentes festividades: La bacanalía, las lupercalia y las saturnalias romanas.

La bacanalía era una expresión festiva con que griegos y romanos practicaban su culto a Dionisio, las Lupercalia, pompa y regocijos consagraba al Dios Pan los 15 de febrero, y las saturnales, eran fiestas en que los romanos tributaban homenajes a Saturno los diecisiete de diciembre. (Pájaros M, 2005). Estas fiestas greco-romanas duraban días entre bebidas, comidas y danzas. Según Tales Pinto los papeles sociales también eran invertidos temporalmente, los esclavos se colocaban en lugar de sus jefes mientras que ellos - los jefes- jugaban a ser los esclavos. (2014, p.2).

Estas fiestas eran paganas y no eran bien vistas por la Iglesia Cristiana. En esta concepción del cristianismo, el cambio de posiciones sociales no era aceptado, ya que, para la Iglesia, al invertir los roles de cada persona en la sociedad, también se invertía la relación entre Dios y el diablo.

Al llegar la primavera, los atenienses salían a la calle durante tres días con la excusa de celebrar el goce de vivir, disfrutando de banquetes de vinos mientras un cortejo de personas recorría las calles de Atenas con la escultura de Dionisio colocado en una alegórica carreta en forma de barco. Esta costumbre fue trasladada a Roma con el nombre de carrus navalis, expresión que a través del tiempo fue mutando hasta llegar a la creación de la palabra carnaval. (Pájaros M, 2005.)

Flores Martos manifiesta:

La palabra carnaval cambia de un lugar a otro, por ejemplo, en francés es Mardi-Gras. Es un prelude a los rigores de la Cuaresma, un lapso de tres días de supuesta desinhibición y "locura", sobre todo en los territorios tradicionalmente católicos. La palabra carnaval proviene de la expresión latina carnelevare, luego modificada a carne vale, que quiere decir "sin carne" , "dejar la carne" , en referencia al período ritual de abstinencia y rigores para el cuerpo que suponía la Cuaresma que comenzaba al día siguiente de la finalización de carnaval, el miércoles de ceniza. (2001, p. 30).

Entonces, el carnaval, en algunas tradiciones católicas, consiste en tres días, o cuatro dependiendo la cultura, que preceden a la austeridad de la Cuaresma. En estos días, los

cristianos, por ejemplo, tienen la total prohibición de consumir carnes. Este periodo de tres desenfundados y alocados días, son momentos en que la sociedad cristiana se toma un descanso para dar lugar a sus locuras, deseos y desinhibición colectiva.

Según el autor Pájaro M: “en una katharsis que le dispone a soportar los rigores de la Cuaresma, puede ser el hombre un estallido elemental de pasiones, apetitos y animalidad, porque todo le está permitido”. (2005, p.46).

En este momento de extrema liberalidad nacen infinidad de símbolos sexuales y eróticos de todo índole -lingüísticos, gestuales, ornamentales- que se ven sumamente relacionados a las manifestaciones folclóricas y danzarias, que quizás si fueran demostradas en cualquier otra época, serían condenados a la eterna condena, pero en estos días representaban un respiro para la verdadera demostración del catolicismo días después.

Entonces, aunque muchos estudiosos se empeñen en relacionar el carnaval con el paganismo, esta es una fiesta sumamente cristiana. (Flores Martos, 2001).

Julio Caro Baroja sostiene:

El carnaval es una una fiesta de mucho mayor significación que la que le han dado los que la consideran como una mera supervivencia o adaptación de una sola creencia pagana. Es mucho más que esto: es casi la representación del paganismo en sí frente al Cristianismo, hecha, creada, en un época acaso más pagana en el fondo que la nuestra, pero también más religiosa... Es todo un tipo de sociedad, en efecto, el que ha creado el carnaval, el que está reflejado en él. (1984, p. 153)

En la edad media el carnaval empieza a avanzar por varios países de Europa: España, Alemania, Rusia, Inglaterra y Francia y a partir del siglo 16, el carnaval se empieza a trasladar a las colonias americanas por los españoles y portugueses. Este suceso y su avance en el continente americano, estuvo controlado por los intentos de depuración de la fiesta por las autoridades eclesiásticas y civiles del entramado colonial y por las prohibiciones accesiones de represión sobre la misma.

Según expresa Flores Martos:

Dentro de la versión de conquista que España proyectó en América son bien conocidas las instrucciones y prácticas de vigilancia que se adoptaron para evitar que elementos de la cultura y la religiosidad popular de la península Ibérica, pudieran difundirse en los territorios recientemente colonizados, y así poder configurar un calendario festivo católico del Nuevo Mundo libre de conmemoraciones y festejos que pudieran apartarse de la ortodoxia religiosa y social de la época. (2001, p 31).

Así es como la Iglesia Católica y los gobiernos virreinales consideraban que estas fiestas religiosas celebradas como alegres eventos donde estaba permitido corromper el orden social y realizar todos aquellos deseos reprimidos, debía ser combatido para que así todo lo que no fuese recogimiento y gravedad fuera eliminado de estas fiestas.

Los indios, negros, mulatos y otros sectores populares, invadían el carnaval y controlaban sectores sociales, los cuales eran únicamente dominados y habitados por españoles y criollos. Los roles sexuales se volvieron intercambiables, estas personas utilizaban máscaras lo que acentuaba su individualidad al no poder ser reconocidos, en una época donde las personas eran diferenciadas no solo por sus rasgos físicos y características morales, sino también por su clase social. (Flores Martos, 2001).

A partir del siglo 18, el uso de máscaras y la costumbre de hombres vistiéndose de mujeres, y viceversa, fue creciendo aunque las autoridades se encontraban en total desacuerdo con ello.

Aquello que tuvo inicios siendo solamente un desfile en el que los participantes adquirían un protagonismo y se vestían con disfraces usando máscaras para esconderse y evitar momentos vergonzosos por sus acciones, se fue transformando poco a poco en una celebración de mayor rango y trascendencia.

En esta fiesta los excesos estaban permitidos: comida, disfrute carnal, ruidos alegres y festivos y todo aquello que pudiera compensar los sacrificios que luego tendrían que realizar.

Sea el origen que sea, el carnaval ha despertado siempre la inquietud y el deseo de una población, por lo general carente o privada de libertades, y a su vez, llena de antagonismos y represiones que en las sociedades pre-modernas, incluso modernas, han tenido que soportar.

Las religiones, en muchos casos causantes de estos sentimientos, condicionaban necesidades, intenciones y propuestas que los fieles y seguidores de sus comunidades deseaban. Debido a esto, es que se respaldaron en este tipo de manifestaciones, una manera de escapar o tomarse un respiro ante su opresión. (Romero Saiz, 2018)

Es cierto que la propia religión e Iglesia Católica no acepta esta celebración y este tipo de conductas, ya que no responden a los límites de conductas que siempre pretendieron, pero también es cierto que los carnavales son una celebración originalmente religiosa y sumamente asociada a países con estas tradiciones. El lenguaje entre lo católico y lo profano y entre las diferentes culturas, es lo que hace a este evento tan particular.

2.2 Vestimentas: disfraces

A través del paso del tiempo, la naturaleza, los objetos, y hasta el ser humano va cambiando y la cultura influye directamente en estas transformaciones. Las formas en la que se expresa un individuo y sus formas de manifestarse están sumamente relacionadas con el entorno social del que emergen.

Los rituales festivos y los carnavales son tradiciones culturales vivas que reflejan formas de vida y valores, expresan una cosmovisión de creencias, proyectan la identidad social de cada pueblo o grupo social, se adaptan con flexibilidad al cambio social.

Así vinculan el presente con el pasado, y al individuo con la comunidad, se transforman en fuente esencial de identidad profundamente vinculadas al pasado, la continuidad, pero también al presente, la transformación, son exponentes significativos de las formas de

vida colectivas, de los pueblos y de los grupos sociales que los constituyen. (Arévalo, 2009).

Su valor, deriva de su significación como referentes identitarios para determinados grupos, reproducen simbólicamente a la sociedad. Suponen formas de expresión y de identificación de la comunidad que las celebra y protagoniza, crean en los individuos conciencia de pertenencia. Todo ello a través de un lenguaje.

Los disfraces aparecen como segundo elemento de comunicación a través del vestir.

La Real Academia Española define al disfraz como:

(de disfrazar) 1. m. Artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido. 2. m. Vestido de máscara que sirve para las fiestas y saraos, especialmente en carnaval. 3. m. Simulación para dar a entender algo distinto de lo que se siente. (s.f).

El disfraz es la manifestación de lo que se quiere expresar; está íntimamente relacionado al carnaval, entendido como la fiesta de la libertad, del deseo, de la rebeldía, del expresar lo que se quiere sin ataduras.

Este, con su carácter festivo, puede verse como un precursor de las formas modernas de disfrazarse, que resaltan por su carácter cada vez más desacralizado, ya que la liturgia y los diversos sentidos sagrados ya no describen completamente estas prácticas. El autor Callois plantea que: “Uno no se disfraza únicamente para ocultarse. Se disfraza al menos tanto por hacerse ver, por aparecer bajo un ropaje de prestado, espectacular y sorprendente, desconcertante y engañoso”. (1960, p. 13).

La máscara y el disfraz son elementos inseparables en la representación de los personajes, por lo que en la práctica ambos objetos se mezclan entre sí, y debido a su naturaleza complementaria y de conexión mantiene una relación cercana, ya que la máscara es en cierto modo un disfraz y viceversa. Generalmente, se supone que la máscara cubre la cara y el disfraz cubre el cuerpo. Los motivos principales para su uso son la intención de representar una personalidad diferente frente a los demás. Aunque

en el sentido más estricto puede haber una máscara sin disfraz, y un disfraz sin máscara, siempre y cuando el éxito de la representación de la presencia del personaje y su historia sea exitosa, estos se involucran conjuntamente, y de ellos surgirá la intromisión de otros elementos, como por ejemplo, en el carnaval, la incorporación de luces, escenarios, sonidos, etc. (Ramirez Uribe, 2015).

La historia remonta el uso de los primeros disfraces a la prehistoria. Cuando la sociedad comenzaba a formarse y dividirse en tribus los hombres salían a cazar en busca de alimentos, y en muchas ocasiones, se encontraban en peleas auténticas con animales como lobos, osos o mamuts. Estas habilidades que poseían los animales, llamaban la atención de los humanos, que pretendían adquirir sus habilidades y características poniéndose su piel encima. Si bien esto también hace referencia a las primeras vestimentas, resulta imposible evitar el hecho que desde principios de la humanidad el hombre a partir de elementos tiende, al menos por momentos, a convertirse en otro. (Red historia, 2018).

Entonces, el individuo a partir de estos elementos busca interpretar o juega ser otro, y esto, en la mayoría de los casos, requiere de otros elementos que van a intensificar la representación final de ese personaje. Para esto, además de colocarse un rostro arriba de otro, debe pasar por un proceso de caracterización, lo que incluye el maquillaje de rostro y cara, la utilización de accesorios, trajes, etc.

A su vez, se hace referencia a lo mencionado en el capítulo anterior donde se habla de la ornamentación corporal. Esto sumado a las máscaras y el disfraz, realizan un proceso de transformación que permite al individuo convertirse y actuar como otra persona.

2.3 Las máscaras

Actualmente, la influencia del uso de la máscara traspasa en que cada persona se percibe a sí misma y la manera como se relaciona con su entorno social, basta con

pensar que el origen de la palabra persona, proviene del término en latín *persōna*, y éste a su vez del etrusco *phersona*, máscara del actor y personaje, el cual procede del griego *πρόσωπον πρόσδρον*, que significa máscara. En resumen, pueden entenderse a la máscara, literal y metafóricamente, como un objeto que permite vivir un ser distinto del yo, que lo oculta, pero también en un sentido profundo, permite comportarse y manifestarse en otra faceta de lo que se quiere ser.

Siguiendo la misma línea, el autor Arroyo plantea:

Por persona entendemos aquello que constituye a un sujeto en nuestra civilización. Pero la raíz griega de la palabra refiere a la careta que empleaban los actores en la representación teatral. Lo que consideramos como lo más individual, único, nuestra personalidad, es un juego de máscaras. (2004, p. 5).

Por un lado, las máscaras estereotipan y objetivizan la identidad a la que los sujetos aspiran, y a su vez, esta hace posible realizar tal aspiración. Según la autora Gisela Cánepa Koch (2005), cuando el danzante se coloca la máscara, se produce una transformación mimética donde la persona asume el personaje. Pero qué sentido tendría esto si la máscara no lograra romper la dicotomía entre la identidad representada y la identidad subjetiva del danzante? La máscara naturalmente tiene una función: ella no solo oculta la identidad de la persona sino que al mismo tiempo muestra otra, es la mediadora entre la identidad que la está portando y la identidad que se busca representar.

Las máscaras permiten al individuo ser otro, al menos por un momento. Es un juego anónimo donde todo el mundo es igual y nadie sabe quién es quién.

Según Pájaro Muñoz, "La máscara confiere en Grecia la identificación forzosa con lo extraño y lo divino, obteniéndose el don de ser otro y de lograr poderes más allá de los limitados alcances humanos". (2005, p. 45).

El poder de la máscara es infinito, debido a su uso un sacerdote puede perder sus poderes divinos, o un hombre puede sentirse mujer, o por qué no, un animal. Las infinidad de opciones derivan del uso de la misma; la máscara simboliza el revestirse de elementos y personajes nuevos, normalmente con elementos exagerados y grotescos con rasgos amenazadores. Esto responde a un mecanismo de defensa mágico evidenciado en determinados actos, rituales compuestos de músicas, cantos y danzas: alejar el mal o esconderse de él. (Pájaros M, 2005).

Su uso original está ligado a la falta de libertad y al miedo que tenía toda esa sociedad que era mal vista por el cristianismo al celebrar estas festividades. Gisela Canepa Koch (2001) menciona: es a través de tal mediación que los danzantes logran mostrarse ocultándose detrás de la máscara, mientras que la máscara se oculta mostrando al danzante. (p. 7).

La opresión, la restricción y el ocultamiento del verdadero sentir se escondían a través de pedazos de cueros, plásticos, piedras y los más diversos materiales que componían un rostro ajeno, que no les pertenecía pero denotaba alguna emoción hacia el exterior.

Sigmund Freud sostenía que:

Una fiesta es un exceso permitido y hasta ordenado, una violación solemne de una prohibición. Pero el exceso no depende del alegre estado de ánimo de los hombres (...), sino que reposa en la naturaleza misma de la fiesta, y la alegría es producida por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido. (1913, p. 87).

Las máscaras de carnaval tienen orígenes en el siglo trece en la ciudad de Venecia, Italia. Al igual que los disfraces, su función de cubrir el rostro respondía, y responde, al hecho de querer cambiar o ocultar algo: diferencias de clases sociales, género entre las personas que se encuentran festejando, convertirse en otro, pero también permiten a que los humanos se escapen de su vida cotidiana, transgreda y se liberen.

La máscara pronto se convirtió en un signo de desobediencia e independencia, tal es así que en 1268 en Venecia ya se estableció una ley remota que limitaba el uso inadecuado de las mismas: este documento consistió en prohibir a los hombres enmascarados, el juego de huevos que consistía en llenarlos con agua para luego ser arrojados a las mujeres que paseaban. La cultura del juego de las bombitas que permanecen como una tradición carnavalesca hasta el día de la fecha ya cobraba relevancia hace muchos siglos.

La historia cuenta que en 1299, bajo el gobierno del dux Pietro Gradenigo, la máxima autoridad de la República de Venecia, Christopher Tolve, uno de los secretarios, permitió que la burguesía de la ciudad se mezclara con la gente de los barrios periféricos. Esto dió origen al carnaval y tanto los disfraces como las máscaras fueron la clave para ocultar sus identidades

Al pasar el tiempo, exactamente hacia el siglo 15, las máscaras ya se habían convertido en una tradición. Así es como en 1436 los fabricantes de máscaras, llamados *Maschereri*, convirtieron su oficio en trabajo para poder responder a la demanda de personas que deseaban adquirirlas. Las máscaras, se empezaron a producir en cantidad, existía una gran variedad de colores y además ya se empezaban a decorar con piedras y telas. Su uso dejó de ser exclusivamente para la época de carnaval, sino que también se usaban en diferentes ocasiones a lo largo del año.

Las principales máscaras utilizadas fueron la *Bauta*, la *Moretta* y la *Larva* o *Volgo*, estas eran construidas en cuero y algunas en madera cubiertas en terciopelo. Estas, eran acompañadas por la clásica vestimenta llamada *Tabarro*, que consistía en una capa negra, larga que se regulaba tanto para hombres como para mujeres,

Dentro de las máscaras más utilizadas en Venecia se mencionaran tres de ellas:

La Moretta, el más antiguo del carnaval Veneciano. Era considerada como la favorita de las mujeres venecianas. Su diseño era delicado y femenino; forma ovalada y carente de

cualquier rasgo humano, solamente aparece la sombra de una nariz y los huecos de los ojos, color negro y forradas en terciopelo. Su forma de sujetarla era diferente a las típicas máscaras, las mujeres lo sostenían con los dientes a través de una bola que tenía en la parte interior. Debido a esto, las mujeres no podían hablar en toda la velada, y los Venecianos la consideraban como una criada muda, pero lejos de despreciarlas, esto representaba pureza para los hombres de la época.

La Bauta es un tipo de máscara usada tanto por hombres como por mujeres, hasta era obligación su uso para el sexo femenino cuando concurrían al teatro. La misma tiene bien marcados los ojos y la nariz, y lo más llamativo es que no posee boca, la misma es sustituida por una especie de pico. Su diseño está pensado para que se pueda comer y beber sin problemas. Este tipo de máscaras eran un accesorio muy habitual en las mujeres, y debido a su diseño hasta comían con ellas puestas en sí. Por otro lado, los hombres hasta solían usarlas para la toma de decisiones políticas.

Por último, la *Voto* o *Larva*, era el más utilizado en este carnaval, esto se debe a que su fabricación era bastante sencilla. Su diseño es completamente blanco y por lo general, acompañada por un sombrero de tres picos. Al pasar el tiempo la misma fue mutando, y se convirtió en una especie de lienzo blanco donde la gente realiza sus propios diseños por lo que se pueden encontrar muchas variedades de la misma. (Clarín, 2020).

Para entender el uso de la máscara en el contexto carnavalesco, la autora de este PG considera necesario explicar la diferencia de la máscara teatral ante la máscara ritual.

En estas sociedades donde la representación y lo representado dependen uno del otro, la identidad de una persona está constituida por su aspecto espiritual como corporeo. En estos contextos, la máscara no tiene un fin totalmente teatral, sino ritual. La máscara es un mediador entre la representación y lo representado, entre el significado y lo significante. En un contexto teatral, el actor es totalmente entregado al personaje, mientras que en ritual, la identidad personal y el personaje se encuentran en una

constante interacción, no sólo para el personaje sino también para el observador. (Canepa Koch, 2001).

Entonces, la identidad real del personaje se encuentra detrás de esa máscara que lo está convirtiendo en un personaje, ambos elementos interactúan y se relacionan. Esto es lo que sucede en el carnaval, la identidad personal de los actores se considera parte esencial de esta festividad, haciendo a cada uno de ellos únicos y diferentes. Hay papeles protagonistas que no tienen que ver con los personajes, sino con quién ocupará ese lugar y cómo representará esa persona al grupo que pertenece. En este caso, la máscara no se interpone entre el actor y el personaje, solamente es un intermediario entre ambos lados.

El carnaval ha estado asociado desde sus inicios con aquello que corrompe, con la rebeldía de imponerse frente a las formas, a las solemnidades. Las máscaras sirvieron de escudos para visibilizar la libertad, la transgresión.

Capítulo 3. El carnaval de Paso de los Libres

En la actualidad existen diferentes carnavales a lo largo de América latina, entre ellos se encuentran los de Bolivia, Colombia, México, Argentina y el de Brasil; siendo este último el más grande y famoso del mundo, que además será tema de estudio en el presente capítulo por ser el precedente de los carnavales de Paso de los Libres. (Leguiza, 2007).

El carnaval de Paso de los Libres es una fiesta popular con gran valor significativo en su sociedad. Está compuesto por diferentes rituales que se van celebrando durante el año y que culminan en una gran fiesta central, mejor conocida como desfiles de carnaval. Estos desfiles, son llevados a cabo en dos o más fines de semanas en los meses de enero y febrero de cada año.

Estos, además de ser un entretenimiento típico de esta ciudad, representan una competencia entre grupos de personas identificadas entre sí como pertenecientes a una parcialidad denominada *comparsa*. Esta competencia está compuesta por diferentes elementos y manifestaciones artísticas como la danza, los trajes, las máscaras, la música, etc. Al final del ciclo carnavalesco, uno de esos grupos es consagrado campeón del carnaval. (Leguiza, 2007).

Cada uno de estos grupos sociales están formados por particularidades propias de una cultura, lo que permite que las personas se sientan parte de ella y a su vez, que puedan diferenciarse de los demás grupos culturales. Esto es llamado identidad cultural.

González Varas plantea:

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los 14 sistemas de valores y creencias. Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad. (2000, p.43).

3.1 Origen e historia del carnaval de Paso de los Libres

Los carnavales de Paso de los Libres, y quizás cualquier sociedad humana, resulta incomprensible sin atender las relaciones entre grupos, sociedad y culturas que maneja.

Ningún grupo humano existe, ningún conjunto de personas se agrupa y define ese acto de agruparse, sino en relación a otras que perciben, sienten y definen como diferentes. (Grimson, 2000).

La interculturalidad abarca un conjunto inmenso que incluye las convivencia en ciudades multiétnicas, estados multiétnicos, proyectos empresarios, el turismo, la vida fronteriza y medios de comunicación, entre otros.

La ciudad de Paso de los Libres nace al margen del río Uruguay en el año 1854, en forma conjunta con Uruguayana, Brasil. (Mumbach, 2018). Ambas ciudades van construyendo lazos: sociales, culturales. Dentro de ese intercambio cultural manifestado entre estas dos ciudades, existió un lazo fuerte y predominante que las caracterizó: el carnaval.

Cada pueblo, cada ciudad, se compone de diferentes rituales o eventos que representan sus costumbres y reflejan la sociedad misma. Según el autor Emile Durkheim, los ritos son maneras de actuar que no surgen más que en el seno de grupos reunidos y que están destinados a suscitar, a mantener o a rehacer ciertos estados mentales de esos grupos. (2006, p.19).

Se ha dicho que el carnaval de Paso de los Libres es una fiesta popular, que tiene una importancia trascendental en su sociedad y que se compone de diferentes rituales, sin perjuicio de ello, la fiesta central y más importante es el desfile de carnaval propiamente dicho. Leguiza, en su investigación sobre el carnaval de Paso de los Libres, afirma que a través de estos rituales, los grupos sociales crean, recrean o reproducen presentaciones colectivas. (2007, p.7).

Ahora bien, para determinar el inicio de estas fiestas hay que tener en cuenta diferentes factores que sucedieron previo a su creación.

El continente americano registra celebraciones de tipos carnavalescas desde períodos muy anteriores a la conquista. Las comunidades guaraníes, en los territorios de las actuales provincias de Corrientes y Misiones, en la república Argentina, Paraguay, Santa Catarina y Rio Grande do Sul, en la República de Brasil hacían grandes fiestas de varios días, que incluían diversas manifestaciones, entre las que nunca faltó el baile, las máscaras, la música, los juegos y las bebidas. (Leguiza, 2007).

Leguiza describe:

Según los cronistas jesuitas que colonizaron la región en el siglo XVII, los aborígenes, particularmente los Guaraní, y todos aquellos grupos bajo su influencia, acostumbraban a realizar festejos de varios días de duración, caracterizados por el arreglo en la estética personal, tal como la pintura en el rostro y cuerpo y los tocados de plumas. (2007, p. 85)

A partir de la llegada de los conquistadores llegaron los esclavos negros, quienes desplazaron al aborigen mientras que la religión católica ahogaba los ritos locales considerando éstos como paganos; siendo ellos prohibidos, no sin ocasionar diversas manifestaciones de resistencia. Leguiza expresa que estas tradiciones fueron acalladas y guardadas en la memoria de estos pueblos además de pasar a ser personas muy pocas consideradas para los colonizadores. (2007, p.30).

Con la conquista se introdujo también la celebración del carnaval en el Nuevo Mundo, que según cada país, adquirió diferentes características, diferenciándose entre ellos por las maneras de celebrarlo según las costumbres y las particularidades étnicas de cada región.

El autor Burke señala:

El carnaval del nuevo mundo es mucho más que una importación europea. Como tantos otros elementos de la cultura europea se ha transformado durante su estancia en América, se ha transpuesto o “traducido” en el sentido de adaptarse a las condiciones locales. Estas transformaciones son más importantes, o al menos, más

perceptibles en tres aspectos: el lugar de las mujeres, de la danza y de la cultura africana. (Burke, 2000, p. 195).

A partir del siglo 19, surgirán algunos hábitos y personajes que serán característicos en el carnaval de Brasil y luego en el carnaval de Paso de los Libres. Algunos de estos son los bailes de máscaras, o la aparición de una figura muy importante para la historia del carnaval: Ze Pereira, un portugués radicado en Brasil que, en el carnaval de 1846 decidió salir con un bombo y palillos, acompañado de sus compañeros que ejecutaban instrumentos de vientos y percusión. Esta idea fue imitada a partir de los años siguientes. Este bullicio y desorden al rito de los bombos y latas se convertirá en algo que caracterizará el carnaval.

Los sectores medios de la población empiezan a aprovechar estos rituales para comunicar y difundir ideas de civilización y progreso. A partir de ahí, estos desfiles incorporarán los famosos carros alegóricos que llevaban encima varias mujeres semidesnudas criticando al gobierno imperial y a la esclavitud. (Leguiza, 2007).

A mediados del siglo 19, empiezan a reaparecer, en la zona del Río Uruguay, tímidamente estas celebraciones con algunas características típicas de las festividades guaraníes. Esta vez, amalgamadas con cantos, danzas y ritmos traídos por los esclavos desde África.

Leguiza añade:

De acuerdo a lo relatado por doña Carmen Bonpland de Galarza, éstas eran llevadas a cabo por comunidades aborígenes radicadas en la zona de la localidad de La Cruz, alrededor del año 1830. Reuniéndose durante los festejos una gran cantidad de personas provenientes de distintos parajes cercanos; destacándose la ejecución, de manera ininterrumpida, de la música, el canto y la danza por varios días. (2007, p. 31).

La celebración del Carnaval en Paso de los Libres, es una fiesta popular de significativa importancia en la vida de la ciudad, cuyos orígenes se pierden en la memoria social, ya que nadie puede hacer referencia al momento exacto en que dio comienzo su práctica.

La carencia de registros sobre acontecimientos de los últimos años del siglo 19 y los primeros del siglo 20, que dieran cuenta de las costumbres de los habitantes de la ciudad y la imposibilidad de hallar testigos directos de esa etapa, lleva a que se preste atención en los pocos vestigios documentales existentes y de ellos poder deducir, con el mayor grado de aproximación, el origen y modo que adoptó la celebración del carnaval en esta ciudad. El presupuesto de 1879 indica, por primera vez, bajo el rubro o partida Fiestas Cívicas y Populares, el ítem Comisión del Carnaval a la que se asigna el monto de veinte pesos fuertes. (Leguiza, 2007).

La asignación al Carnaval aparece bajo la denominación Comisión del Carnaval, en la que se hace referencia a una entidad organizadora de los festejos que, evidentemente, todos tenían conocimiento, ya que hace referencia a ellos como del Carnaval. La existencia de una Comisión da cuenta de una preexistencia de festejos espontáneos, por un lapso más o menos extenso; es decir, que se hallaban ya asentados como costumbre antes de que surgiese la necesidad de organizarlos creando una Comisión. (Leguiza, 2007).

Leguiza analiza:

El monto asignado indica que el carnaval poseía gran importancia en la consideración de los habitantes de Libres, al concederle a la organización un monto apenas veinte por ciento inferior a los referidos a la celebración de la libertad y casi treinta por ciento superior a los destinados a celebrar la independencia. (2007, p. 94).

Se puede afirmar entonces, que la celebración continua del Carnaval en la ciudad de Paso de los Libres data de, por lo menos, la década de 1870.

Esto produce la consideración de la existencia de una tradición carnavalesca local, que implica reconocer que su celebración fue evolucionando de acuerdo a las modificaciones producidas en la sociedad que la lleva adelante, de un modo relativamente autónomo con relación al mismo tipo de rito desarrollado en otros lugares de América, tales como Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo, etc. Pero, conservando, a su vez, elementos

comunes con aquellos; dando lugar a la constitución de la singularidad que hace que la fiesta sea el elemento diferenciador de Paso de los Libres.

Hacia fines del siglo 19 y las primeras décadas del 20 se experimentará un crecimiento poblacional importante cuya expansión complejizará también las relaciones sociales.

El libreño será parte de una sociedad pujante y en plena expansión, en la cual se irán amalgamando costumbres, modos de percibir el universo y percibirse a sí mismo, lo que contribuirá a consolidar la identidad cultural particular de la ciudad.

Las comparsas comenzaron en los barrios periféricos, las zonas más humildes del pueblo; barrio Las Ratas, *Cambacua*, que quiere decir cueva de negros, entre otros. Ellos festejaban con desfiles que se realizaban durante el día para aprovechar la luz natural. El elemento más importante que tenían eran los portaestandartes, que identificaba tanto a los miembros como a la zona en las que ellos residían. Desde estos lugares, comenzó la cultura del carnaval que luego va a ser tomada por las familias de comerciantes, la burguesía de la sociedad. (Mumbach, 2018).

Luego; con el afianzamiento y expansión de estos sectores, sumado la acelerada dinámica social que comenzó a manifestarse en Libres en el decorrer de la década de 1930 y 1940; estos pequeños grupos de máscaras o disfraces en conjunto que caracterizaban a los jóvenes asociados a un determinado club, irán dando paso, en las décadas siguientes, a la delimitación de diversos grupos o comparsas dentro de cada una de estas instituciones. Variando de ese modo la acepción del término comparsa hacia el hoy socialmente admitido.

Así, a partir de 1909 la Honorable Comisión Municipal comenzó a considerar en sus reuniones las cuestiones carnavalescas donde a partir de diferentes resoluciones se determinó el lugar donde se realizaría el carnaval, la comisión encargada del mismo, el total de dinero que se les daría y la última una reglamentación para el juego del carnaval. (Leguiza, p. 97).

En otro orden, bajo el rubro Impuestos Varios, aparece otro de los ítems relacionados con el Carnaval, quizás el más importante para el estudio de este PG, con la denominación permiso de disfraz, el que permanecerá invariable hasta los primeros años del siglo 20; para luego agregar la aclaración, individual o en grupo. La necesidad de establecer tal diferenciación demuestra también que se está ante la existencia de grupos disfrazados o, como se las denominará genéricamente en Libres, comparsas. (Leguiza, 2007).

Las máscaras sueltas serán empleadas por miembros de todos los sectores sociales. Pero, en los motivos representados y en la confección de ellas se encuentran nuevamente las diferencias manifiestas. Entre los componentes de la burguesía local los disfraces reflejaban su *status* económico, al ser confeccionados en tejidos de calidad y, normalmente, su confección era encargada a una persona con conocimientos en esa tarea, llamadas costureras, o se adquirían ya terminados en las tiendas que los vendían, promocionandolos en sus vidrieras y mediante avisos en la prensa desde el mes de diciembre.

Los más difundidos de los disfraces eran los de: damas españolas, madre perla, copos de nieve, damas venecianas, muñeca entre las mujeres, y para los niños se repetían algunos copos de nieve. También, estaban los disfraces de muñeca lenzi, y aparecían otros de uso casi exclusivo para los de corta edad, tales como cadete español, fuente y ostra, polvera, marinero en su barco, aldeano, y cactus. Estos eran mostrados en los bailes de fantasías para chicos, y las damas normalmente se paseaban en los vehículos adornados en los desfiles del corso.

Leguiza también agrega:

Para los sectores populares serán disfraces muy difundidos los relacionados con los personajes de los comics que aparecían en revistas de difusión masiva; casi siempre realizados por quien lo iba a vestir, en materiales más baratos, como ser tafetán, arpillera, o simplemente telas lisas de algodón; de ese modo personajes que aparecían en las revistas como el zorro o el vengador alado se transformaban en máscaras carnalescas junto a las clásicas, La muerte; Fantasma y el Oso Carolina o el disfraz de caballo, para dos personas, que confeccionado con bolsas de arpillera

mostró ser uno de los preferidos. (2007, p.143).

Es interesante ver, cómo lo que en los primeros años aparece como disfraz individual, paulatinamente con el transcurso del tiempo, el aumento de la población y la complejización de las relaciones sociales, se va transformando en grupo de máscaras.

Simultáneamente al carnaval de corsos oficializados en el que la participación era abierta, existía un tipo de organización que agrupaba, sobre todo, a los sectores más bajos de la población, la llamada comparsa, la que al juzgar por sus elementos constitutivos y el modo en que se presentaba y jugaba el carnaval se puede identificar con la murga rioplatense o los *blocos de rua* o *blocos de sujos cariocas*. La murga, que en Paso de los Libres será apropiada por los sectores populares, caracterizándose por sus cantos simples e ingenuos, y por sus formas desafiantes de lo grotesco, representa la interrelación que se produce en el barrio, los lazos de vecindad y territorio, aunque en Libres estos no se hallasen aún totalmente definidos, comenzarán a ser un poderoso elemento de aglutinamiento y será, junto a la identificación que produce la actividad laboral, determinante en el nuevo tipo de agrupación de carnaval. (Leguiza, 2007).

En el período que existe entre los comienzos de Paso de los Libres como núcleo poblacional y el final de la década del treinta, se puede distinguir diversas formas de expresión de las fiestas populares.

A la par de la reorganización del pueblo y a medida que este iba sufriendo su composición social, se dará la primera gran modificación en las formas de festejar el carnaval; el rito se institucionalizó y a partir de este punto, comienza un proceso de amalgama de elementos, que en Paso de los Libres, se combinarán de cierta manera, a raíz de la evolución propia de esa sociedad, dando lugar a la consolidación de una tradición carnavalesca particular, que profundiza rasgos de identidad, sin perder los de carácter universal de la fiesta.

3.2 Identidad cultural

La identidad tiene que ver con la idea que se tiene acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que el individuo posee de ellos mismos en relación con los demás. Laing define a la identidad como “aquello por lo que uno siente que es “él mismo” en este lugar y este tiempo, tal como en aquel tiempo y en aquel lugar pasados o futuros; es aquello por lo cual se es identificado”. (1978, p. 86).

¿Qué es lo que distingue a las personas y a los grupos de otras personas y otros grupos?

La respuesta sólo puede ser: la cultura.

Tylor la define como:

Tomada en un amplio sentido etnográfico, es ese complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. La situación de la cultura entre las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que es susceptible de ser investigada según unos principios generales, es una materia adecuada para el estudio de las leyes del pensamiento y de la acción humana. Por una parte, la uniformidad que tan ampliamente caracteriza la civilización puede atribuirse, en gran medida, a la uniforme acción de causas uniformes: mientras por otra parte, sus diversos grados pueden considerarse como fases del desarrollo o evolución, cada uno de ellos como resultado de una historia anterior, y dispuesto a desempeñar su propio papel en la configuración de la historia del futuro. (1871, p.166).

En cuanto a la identidad cultural, González Varas hace referencia a todo aquello que tiene cierta peculiaridad propia de una cultura o un grupo y que genera la diferenciación con el resto, a su vez permite a los individuos identificarse como miembros de tales y a la vez diferenciarse de otros grupos culturales.

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los 14 sistemas de valores y

creencias. Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad. (2000, p.43).

Para desarrollar sus identidades, la gente echa mano de recursos culturales disponibles en sus redes sociales inmediatas y en la sociedad como un todo. (Frosh, 1999).

Hay manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencia de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana. Por ejemplo, manifestaciones como la fiesta, el ritual de las procesiones, la música, la danza y por supuesto, el carnaval.

Si bien el carnaval es el resultado de la cultura de un pueblo que une a todos sus habitantes, se ve reflejado dentro de esta manifestación cultural los distintos grupos que la conforman, creando identidades singulares que a su vez individualizan a los miembros que la componen.

El carnaval de Paso de los Libres se divide en tres grupos denominados comparsas, grupos que se conforman y unen mediante miembros que se identifican entre sí. Sin embargo, las individualidades de cada sujeto se manifiestan indefectiblemente.

A estas características, Giménez las define como atributos y los divide por un lado en atributos de pertenencia social que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales; y por otro, en atributos particularizantes que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión. (2010, p.4).

Estos grupos se definen por: "la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación, es decir, de tener una 'duración' temporal". (Sciolla, 1983).

Se puede hablar de identidades colectivas sólo por analogía con las identidades individuales. Esto significa que ambas formas de identidad son a la vez diferentes y semejantes entre sí.

Pero la analogía significa que existen también semejanzas entre ambas formas de identidad. En efecto, al igual que las identidades individuales, las colectivas tienen “la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación, es decir, de tener una ‘duración’ temporal”. (Sciolla, 1983, p. 14). Todo ello no por sí mismas, ya que no son organismos ni individuos colectivos, sino a través de los sujetos que la representan o administran invocando una real o supuesta delegación o representación. (Bourdieu, 1984, p. 49).

Dentro de esta cultura carnavalesca, los tres grandes grupos que conforman las comparsas se definen por sí mismos en cuanto a los símbolos que utilizan, como banderas propias, escudos propios, e himnos característicos, como así también en cuanto a las organizaciones internas que poseen. Sin dejar de lado los individuos que forman parte de cada una por la simple adhesión y sentido de pertenencia, quienes son cómplices de la celebración, pero no participantes activos; no viven el carnaval de la misma manera que los cuerpos danzantes en la avenida ni se dividen en jerarquías pero comparten la intensidad y la pasión por la institución.

Según Molano, gran parte de la identidad de un grupo social está dada por su patrimonio, esta es la expresión de su origen, su estilo de vida, su desarrollo, la transformación e incluso la cadencia de su cultura y su memoria histórica. Los elementos que componen el patrimonio no son objetos sin vida, arquitectónicos, artísticos o expuestos en museos. El patrimonio es la identidad cultural de una comunidad, y es el que hace posible generar desarrollo de un territorio, permitiendo una cohesión social y un equilibrio. (2007, p. 76-77).

A estas representaciones culturales de gran repercusión pública, la UNESCO las ha registrado bajo el concepto de “patrimonio cultural inmaterial”. (Romero Cevallos, 2005).

Dicha organización definió al patrimonio cultural inmaterial como:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (Figueredo y Luna, 2007).

Dentro del objeto de estudio de este PG, y teniendo en cuenta el análisis realizado hasta aquí, resulta evidente centrarse en las técnicas artesanales. Las mismas, están ligadas al desarrollo creativo en el rubro textil y han sido transmitidas de generación en generación, conformando así la identidad cultural que cobra no solamente el pueblo de Paso de los Libres y su carnaval en general, sino también cada comparsa en particular.

3.3 Las técnicas artesanales como parte de la cultura de un pueblo

Tal y como se viene señalando, desde sus orígenes el carnaval como forma de expresión y comunicación, ha ido definiendo su identidad cultural a través de las distintas sociedades. Cobra vital importancia entender que cuando se habla de las técnicas artesanales, se habla de la expresión cultural de un pueblo que lo manifiesta a través de una fiesta como lo es el carnaval. Desde la posición de Pinilla Apud Durand: “los artistas populares transmiten a través de sus habilidades y destrezas manuales, el alma, la cultura viva, de nuestros antepasados, prehispánicos, coloniales y republicanos”. (2004, p. 85).

Las artesanías ocupan un papel singular dentro del patrimonio cultural y la identidad de los pueblos. A través de ellas, se torna posible que las culturas puedan identificarse, trasladando la técnica de generación en generación y sintiéndose representados al ver su producto en otros lugares fuera de su tierra de origen. Entonces, ¿Qué se entiende por artesanía?. Según Enrique Roncancio, la artesanía es el resultado de la creatividad y la

imaginación, plasmado en un producto en cuya elaboración se han transformado racionalmente materiales de origen natural, generalmente con procesos y técnicas manuales. Los objetos artesanales van cargados de un alto valor cultural y debido a su proceso son piezas únicas. (Rivas, 2018).

Entonces, cada objeto artesanal es diferente al otro, aunque éste trate de ser imitado o la intención sea reproducirlo en cantidad, no será posible ya que cada objeto depende de la composición de su materia prima, de su entorno, del momento en que se realizó, también del humor y la inspiración de su autor. Etienne-Nugue expresa que: “aunque las manos del artesano repitan cien veces la misma forma con los mismos materiales y los mismos gestos, siempre habrá una diferencia imperceptible. Y ese es justamente uno de sus principales valores”. (2009, p. 11). En el mundo de la artesanía la uniformidad no existe: solo hay piezas únicas.

Según Rivas:

La artesanía se llega a crear como un producto efímero o duradero, pero esa creación llega a tener una función social original que está dada por la cultura misma. Por ejemplo, una artesanía puede llegar a tener usos domésticos, ceremonial, ornato, vestuario o como herramienta de trabajo. Dependerá cómo haya sido concebida por el artesano como se le dará uso socialmente a su creación artesanal. (2018, p. 90).

El departamento Nacional de Planificación la divide en dos formas: en primer lugar, la artesanía tradicional: la cual se produce desde tiempos ancestrales y en las cuales se conservan, sin mucha variación, las técnicas, los diseños y hasta los colores originales; e identifican el lugar de origen del producto. En segundo lugar, la artesanía contemporánea: consistente en productos que conservan gran parte del proceso de elaboración que las tradicionales, pero que sufren modificaciones para satisfacer nuevas necesidades materiales y espirituales, en cuyo proceso se incluyen elementos técnicos y estéticos procedentes de diferentes contextos sociales, culturales y económicos. Esta

forma de artesanía ha presentado procesos de transformación tecnológica y una preocupación por incorporar creatividad y calidad en los productos. (Rivas, 2008).

Con la caracterización hecha, es importante aclarar el tipo de artesanía utilizada en el carnaval de Paso de los Libres y en el cual se basarán los próximos capítulos: la artesanía contemporánea.

Antiguamente, la confección de objetos artesanales perseguía únicamente la satisfacción de las necesidades del individuo y de la colectividad. Los artesanos fabricaban objetos utilitarios destinados a un empleo cotidiano y objetos decorativos o rituales para las ceremonias. La producción artesanal se inscribía naturalmente en los ritmos de los días y las estaciones. Por ello, la actividad artesanal estaba muy arraigada a la tradición.

Hoy las técnicas adquiridas a lo largo de las generaciones se enriquecen con nuevas pericias y nuevos actores, y a su vez, se ajustan a los cambios de una era que se inicia, a la entrada en el tercer milenio. En este periodo de globalización que aproxima al espacio pero desconecta del pasado, el diseñador actúa como mediador, y es un interfaz entre tradición y modernidad. (Ettiene-Nugue, 2009).

Luego de haber analizado la importancia de las técnicas artesanales y su trascendencia en la composición de la identidad cultural de un pueblo, se sostiene que producir indumentaria representa un gran valor simbólico.

Haciendo hincapié específicamente al objeto de estudio del presente PG, los trajes de carnaval ostentan una belleza metafórica, no únicamente en las personas que lo utilizan, sino también en aquellas que asisten a un espectáculo tradicional de una región con la esperanza de nutrirse de esa cultura. Las piezas realizadas por los carnavalescos superan las barreras de tiempo, mediante técnicas que conservan rasgos del pasado, pero son funcionales en el presente y futuro.

Capítulo 4. El diseño carnavalesco en el carnaval de Paso de los Libres

El carnaval es una fiesta que se expresa de diferentes modos en las diferentes culturas.

En Paso de los Libres, la representación del mismo es muy similar a los carnavales de Brasil, por su ubicación geográfica. El carnaval en Paso de los Libres tiene lugar todos los años a finales del mes de Enero y a principios del mes de Febrero. Allí, y durante las cuatro noches de carnaval celebradas en esta época del año, las comparsas que forman parte de esta fiesta, tienen 65 minutos para desfilan. Cada noche, tres comparsas desfilan cantando y representando su enredo. Cada institución, además de sus componentes, cuenta con sus carros alegóricos, que son vehículos con estructuras gigantes y muchos comparseros bailando sobre el mismo. (Ferreira Luderer, 2012).

Desde el proyecto de grado, se busca mostrar todas aquellas técnicas utilizadas en esta fiesta por los artesanos del carnaval, a quienes la autora se refiere como carnavalescos, al momento de realizar los trajes de carnaval. Estas técnicas serán mencionadas, explicadas y desarrolladas en los capítulos restantes.

Gran parte de los conceptos que se utilizarán en el presente capítulo, serán obtenidos de las entrevistas realizadas a carnavalescos de la ciudad de Paso de los Libres, que brindaron y explicaron sus técnicas y experiencias a lo largo de su carrera como comparseros en esta ciudad. La desinformación enorme que existe sobre el carnaval y su mundo artístico, no solamente en Corrientes, sino también en toda la Argentina, obligó a la autora de este PG realizar entrevistas y encuestas que brinden la información necesaria para redactar el capítulo.

Para encontrar un carnavalesco en la ciudad de Paso de los Libres, es necesario dirigirse a sus talleres, los cuales están repletos de plumas, piedras, alambres. Estas personas se encuentran trabajando en las ideas que presentarán un año después en el corsódromo de la ciudad.

En las últimas décadas la importancia del carnavalesco creció notoriamente. Para Moura “no es más el artista anónimo del grupo, es un profesional contratado para crear y ejecutar el enredo (...)”. (1986, p.10). Estos profesionales trabajan alrededor de diez meses al año y se involucran con un gran número de personas. Ellos proceden de diferentes orígenes y también tienen diferentes intereses pero una búsqueda en común: conseguir un buen resultado y obtener el campeonato para la institución a la que pertenecen. Para comenzar a profundizar sobre el tema de este proyecto de grado, cabría realizarse la pregunta de quién es el carnavalesco. La respuesta que se propone es aquella que define al carnavalesco como el profesional que organiza y diseña el desfile de Carnaval para una comparsa. El actúa desde la elección del tema-enredo hasta que los componentes de la comparsa ingresan a la avenida junto a los carros alegóricos. (Máximo Verón, Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

4.1 Enredo: una historia que contar

La relación existencial de un artista con el mundo que habita, las experiencias que vivió, las historias que lo forman y cómo estas lo afectan, forman imágenes internas que luego se proyectan creando nuevas imágenes e historias que contar. Se puede definir al enredo como un texto poético que surge de la imaginación del carnavalesco.

Gabriel Gonzalo, actual carnavalesco de la comparsa Carumbé de Paso de los Libres, también dice: “Es un “texto madre”, pues de él deriva una sinopsis, un organigrama con la disposición de los diferentes episodios y la letra de la música que elaboran luego los compositores de la comparsa”. (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Es posible definir al enredo como un texto madre. A partir de él, la imaginación del carnavalesco entra en juego para plasmar esa historia en una comparsa con todo lo que eso significa. Es importante entender que de esa historia dependerá el diseño que toda la comparsa despliegue en la pasarela.

El enredo es lo que la comparsa comunica a sus espectadores, lo que quiere decir, lo que quiere demostrar, la historia que quiere contar. Analizarlo de esta manera, resulta interesante para entender que no se trata solamente de una fiesta, sino que se relaciona con un proceso de comunicación que va a tratar mediante su despliegue artístico diferentes cuestiones.

Así, y en la basta experiencia de tantos años de carnaval en Paso de los Libres, en la que la comparsa más antigua existente actualmente tiene 71 años, los enredos que se demostraron contaban historias literarias, homenajearon personajes de todo tipo, revalorizaban culturas, pero también gritaban cuestiones sociales como lo hizo la comparsa Zum Zum ante la crisis vivida en el país en el año 2001, además de cambiar paradigmas sociales adaptándose a los tiempos actuales y visibilizando luchas como la del *ni una menos*. Las historias que se cuentan a través de los enredos, no sólo se refieren a cuestiones ficticias, sino que comunican la idiosincrasia de un pueblo.

El enredo de una comparsa puede ser de rigurosidad histórica o simplemente fantástico; debe ser lo suficientemente rico en metáforas y otros recursos literarios para sumergir al espectador y adentrarlo en el espectáculo. (Gabriel Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

El entrevistado, Gonzalo, considera que:

Un buen enredo debe llevar incorporados valores ligados a la comparsa que lo representa. Puede indagar sobre su historia, sus colores, sus símbolos, puede responder a los intereses del mundo actual y de la sociedad, esto le asegura una conexión inmediata con los participantes y sobre todo que la ejecución del proyecto sea feliz y participativa. (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

El enredo es de gran importancia a la hora de diseñar. Este es el encargado de manejar, desde un inicio, el concepto general de la puesta y de transmitirlo a los demás lenguajes. (Gonzalo, Comunicación personal 12 de mayo, 2020).

Gabriel Gonzalo considera que el Carnaval del Litoral es un fenómeno teatro liminal donde interactúan diversas disciplinas, y el carnavalesco es quien maneja este concepto

artístico que será traducido en los diversos lenguajes creativos que permitirán que todas esas disciplinas convivan en el desfile armoniosamente. Su éxito radica en la versatilidad de pasar de la mirada macro a la micro en un instante y resolver problemas ligados a presupuestos y otros imprevistos que surgen en la ejecución del proyecto. Además, agrega: “su profesión se asemejaría al Regisseur de un Opera”. (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Entonces, lo principal para comenzar la dinámica de un desfile es la elección del enredo, momento en que los obstáculos ya comienzan a aparecer para un carnavalesco. Como el comercio de este modelo de carnaval se ha convertido en un hecho, los temas son a menudo limitados para satisfacer los intereses del público.

Rodrigo Santos escribe:

Las comparsas eligen un tema, llamado "enredo", que van a representar a través de los diseños de los trajes, de las carrozas, de su samba y de su melodía. La letra de la canción de cada comparsa, que se repite como un mantra, es escrita en portugués y luego traducida al español. Relata lo que está pasando durante la comparsa, de qué se trata el enredo, cuáles son los colores que deben predominar y el tema. Luego, cada club se las tiene que ingeniar para ponerle música a la letra e idear los trajes y los camiones. (Santos, 2020).

Meses antes del comienzo oficial de los carnavales, se da a conocer el enredo por las redes sociales.

Debido a su extensión, se realiza una sinopsis descriptiva a modo de resumen para que el público conozca de qué hablará su comparsa. Finalmente, este texto literario se adjunta a la carpeta de los jurados del espectáculo, quienes juzgarán y puntuarán desde la originalidad del enredo a como este es plasmado y representado en la avenida. (Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

4.2 ¿Qué es un carnavalesco y cuales son sus funciones dentro de una comparsa?

“El ser humano es esencialmente creador. Su aptitud para producir, inventar,

transformar, es condición de su propia naturaleza como especie". (Stokoe, 1994, p 19).

Compartiendo la idea de Stokoe, se considera también que el hombre es capaz de transformar el mundo que lo rodea, produciendo cosas nuevas y valiosas.

Cada individuo tiene la capacidad de crear. A su vez, crear es la capacidad de hacer algo donde antes no existía. Para que esto pueda ser posible es necesario: pensarla, idearla, diseñarla, inventarla, forjarla, imaginarla en la mente, escribirla, analizarla, gestionarla y luego llevarla a cabo. Lo que se va a inventar nace primero en nuestra cabeza y luego, gracias a procesos mediadores, se concretan en la realidad. (Ferrer, 2014).

Las personas son capaces de sentir, pensar, emocionarse y emocionar a los demás, crear, transformarse y transformar, y sobre todo, transmitir algo a otras personas.

Conscientes o no, todo individuo tiene la capacidad de crear. Es aquí donde los vínculos afectivos, la historia familiar, el contexto cultural, las relaciones íntimas, las motivaciones, los valores, entre otros van a interferir y determinar la individualidad creativa.

La creatividad innata sumada a la imaginación, el ingenio y la inventiva, resultan en los carnavalescos de Paso de los Libres.

Carnavalesco es el profesional que organiza el desfile anual de carnaval para una comparsa. Esta persona se encarga desde la elección y elaboración de la temática, denominada enredo, hasta el momento en que los componentes, junto a los carros alegóricos entran en la avenida para desfilan. (Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Según Máximo Verón:

El carnavalesco dentro de la comparsa es el corazón del área creativa, es por lo general quien desarrolla sus ideas o la de un grupo dentro de la misma. Lleva a cabo toda la idea del tema, que se denomina enredo. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

Gabriel Gonzalo, actual carnavalesco de la comparsa Carumbé, expresa que la función es ser el director creativo de este desfile. Se encarga de planear un organigrama/

disposición de desfile, recrea una paleta cromática, dibuja los vestuarios carrozas, dialoga con coreógrafos, bailarines, escultores, herreros, directores de carnaval, compositores, vestuaristas y modistas. “Su virtud radica en el diálogo con todas las demás disciplinas”. (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020). Entonces, el enredo es el elemento principal para que el proceso creativo de una comparsa de inicio. El trabajo del carnavalesco comienza allí, desde el estudio del tema enredo, su desarrollo, explicación y desenlace. Debe explicar a su modo el tema representado por la comparsa para en base a éste estudio poder realizar y desarrollar los diseños y guiar la confección y creación de los mismos, los cuales deben ser entendibles para los espectadores respecto al tema en el desfile del sambódromo y para poder ser juzgados por los jurados cada noche de carnaval.

Dentro de lo que es la competencia de esas noches de corso, tanto el tema enredo, como los diseños y fantasías que son vistas en la pasarela del samba son puntos de competencia fuertes, por lo que el trabajo de un carnavalesco, es uno de los más importantes dentro del desarrollo de una comparsa. (Segundo Ribeiro, 2002).

Rodrigo Santos expresa:

Tiene reglas estrictas que son evaluadas por jueces brasileños que vienen al país especialmente a calificar y, luego, a dar su veredicto. Las normas son tan rígidas que los participantes de las comparsas no pueden tomar agua, la cadencia de la percusión no puede ceder y los trajes son auditados rigurosamente durante su confección. No es lo mismo poner un strass de vidrio que uno de plástico. (Santos, 2020).

Un proyecto de carnaval no es un trabajo de un día para otro, esto comienza a pensarse y escribirse en mayo/junio del año anterior, y una vez que es aprobado por la mayoría de las personas que componen la comisión directiva de la institución comienza la etapa de diseños que dura de dos a tres meses. El resultado es una carpeta que representa cada uno de los capítulos de la historia recreada. (Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Gabriel Gonzalo agrega:

Luego comienzan a entregarse en septiembre los diseños 'secretos' a los bailarines y figuras de la comparsa. Allí comienza el proceso de compra de material y materialización de estos diseños con la coordinación del carnavalesco y el director de Carnaval. (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Este trabajo puede estar dividido en áreas, o ser llevado a cabo con otras personas, con otros carnavalescos o diseñadores que dibujen las ideas del o los carnavalescos, hay que tener en cuenta que en base a todo este estudio, se debe realizar el samba enredo que se escuchará en las noches de desfile, se deben realizar carros alegóricos referente a cada cuadro, y por lo general se busca que el enredo sea innovador, de un tema de actualidad y que deje un mensaje. (Segundo Ribeiro, 2002).

La decisión de trabajar en grupo o no, es decisión del carnavalesco. Gabriel Gonzalo expresa: "en mi caso realizo la carpeta de diseños solo, muchas veces realizo consultas a historiadores e investigadores para la etapa de acopio de material previa a elaboración del texto madre". (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Así también, los carnavalescos suelen contar con personas capacitadas en sus talleres quienes conocen el proyecto en su totalidad, ofrecen soluciones y aportan ideas.

Gabriel Gonzalo da a conocer:

Los últimos años cuento con un asistente que denomino 'director de Carnaval' que conoce el proyecto de principio a fin al igual que yo me ayuda a resolver problemas que van surgiendo en el transcurso del proyecto, conoce de materiales de carnaval se encarga de la mayoría de las compras y actúa como un nexo frente a las necesidades de los bailarines, coreógrafos y comisión directiva. (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Después de elegir el tema y dividir las tareas, toda la escuela comienza a moverse, de los compositores, que proponen competir con sus sambas-enredo, a profesionales involucrados en la confección de disfraces y alegorías. Por lo tanto, el carnavalesco debe actuar con precaución y claridad, teniendo convicción en su elección.

Los profesionales están rodeados de entornos híbridos en los que personas de diferentes orígenes, con variadas costumbres e ideales, lo que proporciona un rango de información que interfiere con el rango de sus elecciones. El concepto de red, apropiado por Salles (2011, p. 186) al investigar el proceso de creación, puede ser aplicado aquí: los temas y mensajes que involucran el carnaval, conectados a sus acciones y recuerdos comienzan a ser relevantes en la red de comunicación, creando oportunidades para nuevas creaciones.

“El límite para el artista, y también para un carnavalesco, es el momento en que necesita presentar y crear algo nuevo para satisfacer sus necesidades”. (Segundo Ribeiro, 2002).

Las condiciones de trabajo para los carnavalescos varían de acuerdo con la institución y el rol que van a desempeñar dentro de ella.

En algunos casos, los carnavalescos se encargan de todo lo que significa el proceso de creación: contar un enredo, diseñar las fantasías y alegorías, entregar a los bailarines y grupos de bailes, y además de asegurarse cada noche de carnaval que la comparsa salga de acorde a lo que este enredo está tratando de contar.

En otros casos, además de todas estas funciones que de por sí ya posee el carnavalesco, también se encargan de la tarea de confección de las fantasías, sumando una responsabilidad enorme y una actividad que demanda meses de trabajo. (Segundo Ribeiro, 2002).

4.3 Diseño de una comparsa

En las noches de carnaval se vive una realidad diferente, el espacio escénico montado y los elementos que componen cada una de ellas, hacen que este espectáculo cautive muchísimas personas. El producto se vuelve seductor no sólo por la alegría que transmite sino por los cientos de elementos que la componen como máscaras,

vestuarios, escenarios, carrozas, danzas, bailarinas, actores, gestualidad, utilería, decoración.

Para lograr esto, es necesario que los carnavalescos, al momento de diseñar, tengan en cuenta los elementos que identifican al carnaval; la generación de contrastes impactantes con acentos de colores, la exageración de formas, la diversidad de texturas, la elección de materiales, la armonía colectiva y la capacidad de poder contar un enredo son necesarios al momento de someterse a esta tarea.

Las carpetas donde se representan las fantasías están compuestas por figurines realizados a mano, los dibujos se delinean con estilografos y se emplea la técnica de acuarelas y acrílicos para colorear. Los detalles de las texturas y la representación de las tonalidades son importantes para el carnavalesco. (Ver Figura 1 en cuerpo C).

El enredo establece el orden que debe cumplir la comparsa en el desarrollo de su desfile a medida que va contando su historia, y para esto existen diferentes elementos que permiten al carnavalesco plasmar sus ideas como los carros, destacados, grupos de bailes, etc.

La entrevista realizada con Horacio Pérez, ex carnavalesco de la comparsa Carumbé y encargado de los grupos de baile de dicha institución, sumado a la experiencia de Gabriel Gonzalo, serán de gran utilidad para entender cómo se compone una comparsa y su organigrama.

En primer instancia, se encuentra un grupo de apertura, bailarines con gran destreza combinan la danza y la teatralidad para dar lugar al primer episodio que contará la comparsa. Este grupo, mejor denominado *Comisión de Frente*, debe contar en resumen el enredo elegido. Y a partir del Carro Abre Alas, que es el primer carro en la composición, comienza el relato. (Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Detrás de este grupo de baile, sigue la denominada portabandera. Es la persona encargada de desfilarse con la bandera de la institución mientras es acompañada por su *mestresala*, ambos realizan una coreografía sincronizada al ritmo del samba enredo.

Este fue importado directamente desde Brasil; en un principio existía solo el lugar de la porta bandera y no existía su acompañante. Una mujer era la encargada de ocupar ese lugar, pero sucedía que en los salones donde se realizaba la fiesta, se encontraban las diferentes comparsas. Era tan fuerte el fanatismo y el sentimiento de pertenencia a cada grupo que existían ataques entre sí. Episodios como los que se narran de rodear a la porta bandera y robar la bandera, hicieron que se replanteara la singularidad del puesto.

Cuando se roba una bandera, significa crimen de guerra, especialmente cuando el fanatismo absoluto impera en sus almas.

De allí que se empezó a utilizar la figura masculina que acompañe a la porta bandera y nace el *mestresala*, que era la persona encargada de custodiarse. No bailaba, únicamente la custodiaba y tenía un cuchillo en la mano para defenderla.

A medida que pasaba el tiempo, el carnaval se estilizaba, y el *mestresala* comenzará a sumarse al baile, realizando una especie de cortejo como si ella fuera una flor, y él un picaflor. El cuchillo en vez de ser un cuchillo, se estiliza y se vuelve un abanico o un pañuelo. Se estiliza la figura, y él ahora corteja y baila alrededor de ella. El *mestresala* en ningún momento puede dar la espalda a la porta bandera; hay una conexión de miradas importantísima, él la va rodeando constantemente.

Es importante mencionar que este no es uno, sino el más, de los roles más importantes de la comparsa.

Esto se debe porque la mujer que es denominada porta bandera, es la encargada de portar, valga la redundancia, la insignia de la institución. Como es obvio, la insignia de la institución es lo que la identifica, lo que le da identidad, pertenencia. Por ello, este puesto es llevado con mucho respeto y protagonismo; y su traje no es ajeno. Es un lugar

sagrado, de veneración a aquello que une a sus integrantes, por ende, la vestimenta debe ser respetuosa de estos sentimientos, su cuerpo está totalmente tapado por un lujoso vestido. El traje de una porta bandera tiene un armazón de tela y mangueras de caucho por debajo, tiene unos 6 metros de circunferencia, como si fuera un *miriñaque*. Se ajusta en la cintura para resaltar la feminidad de la mujer, porque siempre este lugar está reservado para una persona del género femenino. También, posee dos tirantes que se atan a los hombros por debajo para sostener tamaña infraestructura. (Ver Figura 2 en cuerpo C). (Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Como fue mencionado en los párrafos anteriores, a la porta bandera la acompaña el *mestresala*, vestido con tipologías masculinas conformando un dúo y representando los géneros binarios. Su vestimenta también es diseñada conforme el traje previsto para la porta bandera.

Detrás de ellos se encuentra una pasista con un papel protagónico denominado bastonera, es la persona que previamente fue elegida por los dirigentes de la institución y asumió el rol de abrir la comparsa dando paso a la primera alegoría.

Después de la primera carroza, aparecen los grupos de bailes que siempre llevan una figura destaque al frente, y es intercalado con otros carros. Estos comienzan a contar los demás capítulos del enredo a través de sus vestuarios y de los carros alegóricos que culminan cada acto con bailarines y destakes de lujo sobre ellos. (Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Los niños siempre están ubicados en el medio del orden presentado, y lleva el trono donde se luce la soberana infantil. Luego, un grupo de percusionistas disfrazados que ejecutan diversos instrumentos los cuales son todos de percusión, y luego el cierre final lo hace la Soberana de la Institución en su respectivo trono. (Perez, Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

La tarea principal en cuanto a diseños masculinos que posee el carnavalesco es la de diseñar la vestimenta para la escuela de samba, debido a la cantidad de personas que desfilan en conjunto mientras tocan diferentes tipos de instrumentos. Aunque no todos son hombres, esta es otra tarea para el carnavalesco; adaptar un diseño para ambos sexos con diferentes tipologías.

Esta vestimenta, tiene que ser pensada estratégicamente para que con pocos recursos, económicos y materiales, se pueda lograr un traje que llame la atención y sobre todo acompañe la temática que se aborda.

Para diseñar los trajes de batería se tiene en cuenta principalmente la comodidad a la hora de ejecutar el instrumento. Hay instrumentos que llevan cinturones atravesados como los zurdos, conocidos como bombos en otros lugares de la Argentina; este detalle a tener en cuenta limita la tarea del diseñador. Es fundamental conocer el funcionamiento de los instrumentos y la organización que despliegan, ya que funcionan como una orquesta. Jamás puede la vestimenta dificultar la visual de ningún integrante, cada uno de ellos tienen que ver al director todo el tiempo para poder emitir el samba que sale de sus manos.

Hay cosas que no se pueden concretar, como armar un arco iris o filas de colores, porque los van cambiando en las filas por la ecualización de los instrumentos y en el orden del desfile.

Al momento de diseñar, el carnavalesco tiene en cuenta cuál es el color de la bandera de la institución; nunca podría poner un color que defina a la competencia.

El diseño debe unificar la visión de conjunto. Se tiene en cuenta el lugar físico en el que desfilarán, o sea la parte del enredo a la que pertenecen.

Un factor no menor es el presupuesto que se maneja, ya que este grupo es solventado por la institución, por ende generalmente se cuenta con un presupuesto acotado que

disminuye las posibilidades de compra de materiales. Asimismo, se procura hacer la confección en serie y que dure las cuatro noches.

Se busca con este grupo, a través del diseño, dar la categoría de colectivo, de pertenencia como: el ejército de, los rebeldes de, la tribu de; porque los empodera, los identifica, y les da el protagonismo que merece esta orquesta.

Dentro de la visualización que se proyecta en la avenida del impacto que pretende el diseñador dar al espectador con este grupo, es fundamental encontrar un contraste con las protagonistas de este grupo que son las madrinas de batería adulta e infantil.

Ellas también ocupan un rol protagónico: son soberanas, van adelante de la orquesta que da vida a todo el desfile. Su rol está identificado pura y exclusivamente con el baile: deben sambar al ritmo de la escuela de samba y son juzgadas por su desempeño como tal. Por ende, si bien su vestimenta es acorde a la que llevan los integrantes de la escuela de samba ya que comunican el mismo cuadro, la misma es particular porque debe contener lujo pero al mismo tiempo ser liviana y funcional para que las madrinas puedan desempeñarse en la danza. (Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Generalmente, en el carnaval de Paso de los Libres, las comparsas se componen de 300 a 500 integrantes que desfilan, sin contar las casi 200 personas que son parte de la batería, lo cual hace necesario alrededor de 100 a 120 diseños para poder realizar una carpeta, que van a estar divididos en destakes, grupos de baile y alas, también entre los mayores e infantiles. (Verón, Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

Pérez describe:

En el 2018 (70 años de Carumbé) junto a mi colega artista plástico Omar Cardozo, nos sumamos al Carnavalesco Maxi Verón (responsable de diseñar las fantasías de Reinas y todos los destakes), y nosotros tomamos la apuesta de diseñar y confeccionar todas las fantasías de grupos de bailes infantiles y mayores (un total de 150 fantasías). (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

Diseñar un grupo de baile o un destaque no es lo mismo; los carnavalescos tienen que tener en cuenta ciertos puntos que serán fundamentales al momento de contar una historia.

Pérez, considera que un traje de grupo, a pesar de ser más representativo y contar una parte de la historia del tema/enredo elegido, lleva detalles más obvios, se debe jugar con la originalidad, tanto en las formas como los materiales; el costo de estos será mucho menor. En cambio, describe que en un traje destaque, los detalles son más ricos, en ciertos casos no tan representativo del tema, sino que debe lucir lujosamente y sobresalir del resto de la composición del carro o de la pasarela. Esto requiere si o si del uso de herrería y estructuras. Los materiales utilizados son de un alto lujo y el agregado de plumas es muy importante, lo que hace que el costo sea muy elevado. (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

Máximo Verón afirma:

Como dije anteriormente, es un trabajo de muchos meses, desde que surge la idea del tema, su estudio, su elaboración y su desarrollo, para así poder comenzar a diseñar las fantasías y poder confeccionar los trajes, realizar los carros alegóricos y el samba enredo, generalmente los que estamos en el ruedo de carnaval siempre tenemos varias ideas girando en la cabeza. Cuando son presentadas y aprobadas ante la comisión de una comparsa es cuando se pone en marcha el trabajo, lo mejor y más aconsejable es comenzar a preparar todo este trabajo en el mes de Abril, Mayo más tardar, para poder llegar a tiempo para la primer noche de carnaval que casi siempre es después de la primer quincena del mes de Enero. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

Una vez que el tema-enredo es pensado, aceptado y representado mediante una carpeta de diseños, no solo vestuarios sino también alegorías y elementos escenográficos, comienza la etapa de producción, donde entran en juego las técnicas y métodos de confección.

Capítulo 5. Métodos y técnicas de confección de los trajes de carnaval en Paso de los Libres

Hasta aquí, la autora del presente PG se ha avocado a desarrollar en los capítulos precedentes el origen del carnaval de Paso de los Libres y las particularidades que lo hacen singular. El orden del análisis efectuado no resulta caprichoso, sino que se responde a una contextualización histórica y fáctica para poder entender qué vinculación tiene el carnaval con el objeto de estudio. Es pertinente aclarar que, para adentrarse a la explicación de los métodos y técnicas de confección de trajes, es necesario recordar lo que en capítulos anteriores se analizó: en primer lugar, el surgimiento para saber de dónde viene esta tradición, en segundo lugar posicionarnos y no perder de vista a lo largo de todo este trabajo la vinculación del diseño como forma de comunicación y expresión humana, y en tercer lugar, el rol que cumple quien lleva adelante el diseño propio de toda la comparsa.

Este capítulo es la oportunidad de exponer y desarrollar las diferentes técnicas y materiales utilizados en el carnaval a lo largo de su historia, entendiéndose que así como las personas progresan, evolucionan y cambian, el carnaval también y por lo tanto sus métodos de confección, su manera de ser visto y sus materias primas no son las mismas hoy que hace setenta años atrás.

Se hace hincapié en diferenciar los diferentes tipos de trajes que existen dentro de una comparsa, ya que no es lo mismo, y no solo respecto del factor económico, confeccionar un destaque principal, un grupo de baile o la fantasía de una reina de la institución.

Cada pieza que se visualiza en las comparsas durante las noches de carnavales, significan meses y meses de diseño, producción y principalmente de trabajo en equipo.

El diseño, es apenas uno entre varios terrenos de diálogo entre el carnavalesco y el resto del grupo; y este puede ser muy fugaz. Se expone como un indicador en el proceso de

organización de ideas a la espera de los diversos actores que lo recibirán e interferirán en su organización principalmente propuesta por el carnavalesco. (Ferreira Luderer, 2012). Diseñar una comparsa y realizar un traje de carnaval pueden llegar a tardar meses de trabajo.

La periodista Macarena Sánchez escribe sobre el carnaval de Paso de los Libres:

El trabajo de los bordados, la selección de las telas, el armado de las texturas, la temática en la que se van a inspirar y los colores que componen la famosa 'carpeta' que lleva más de un mes en su armado son parte del proceso. Luego, largos meses de trabajo y de costura sin parar esperan a las costureras, bordadoras y diseñadores para que las comparsas se luzcan y brillen un año más con los mejores modelos y diseños propuestos por cada uno de los directores. (Sánchez, 2018).

Se realizaron encuestas a personas partícipes del carnaval de Paso de los Libres, con el fin de medir estadísticamente cuánto dinero invierten las familias para poder participar del carnaval. Así también, las entrevistas realizadas a diferentes carnavalescos, diseñadores, talleristas y personas significativas de este carnaval son de gran aporte para la culminación de un proyecto de grado que busca exponer las técnicas carnavalescas de un pueblo.

Gabriel Gonzalo expresa que:

Uno de los factores fundamentales que hace particular al carnaval de Paso de los Libres en cuanto a las vestimentas, es el movimiento para la danza y la búsqueda de texturas y efectos en las materialidades de los trajes. Se distingue por la búsqueda minuciosa del detalle que se vuelve casi caprichosa y Rococó. El Carnaval de Libres tiene mucha historia (más de 70 años) y esto hace que tenga una Escuela de saberes y técnicas que pasan de generación en generación, desde la ejecución de un instrumento, pasando por la danza y los bordados. El Carnaval de Libres se hace con las manos y se baila con los pies. (Gabriel Gonzalo, Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

También, se realizó un sondeo a personas diseñadores y/o estudiantes de la carrera Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad de Palermo, a los fines de evidenciar cuánto se conoce de esta temática.

Los resultados fueron evidentes: la mayoría no conoce el carnaval de Paso de los Libres, y tampoco sabe el gasto que implica un traje de carnaval. Los materiales y técnicas utilizadas, no son reconocidos en su totalidad por los encuestados.

Se destaca de la encuesta, que casi la mitad de los encuestados no sabía la existencia del carnavalesco, pero sí tenían conocimiento del tiempo que conlleva la puesta en escena de una comparsa.

Es posible advertir que si bien las personas encuestadas fueron estudiantes y/o diseñadores, ninguno se encuentra capacitado para realizar un traje de carnaval. Sin perjuicio de ello, a la mayoría les resultaría interesante conocer este proceso de diseño y sus técnicas.

Con estos resultados, y con el evidente desconocimiento existente entre colegas de diseño de indumentaria y textil, resulta importante detenerse en el análisis que se dará a continuación respecto de las partes de un traje de carnaval, de la confección de los mismos, de las técnicas y materiales que se utilizan para concretarlo.

Se entiende que ante el desconocimiento de una cosa, no puede dársele valor. Y se verá que se está en presencia de mucho más que una simple confección de una fantasía, sino que hay generaciones de personas que a través de sus habilidades trascendieron en el tiempo con técnicas novedosas.

5.1 Partes de un traje de carnaval

En cuanto a las tipologías utilizadas para realizar los trajes de carnavales, resulta complejo identificarlas entre femeninas y masculinas. Existen híbridos en el medio ya que diferentes cuestiones que en principios eran asociadas al género femenino, durante los años se fueron convirtiendo en *unisex*.

Los trajes femeninos de las pasistas de una comparsa están compuestos por diferentes tipologías bases que serán intervenidas de diferentes maneras para lograr una pieza novedosa y artesanal.

Para realizar la tipología top de la fantasía, se parte desde un molde de bikini; a partir de ahí, se comienza a moldear alambres y crear una estructura sólida de patrones. (Ver Figura 3 en cuerpo C). Una vez que esta base esté terminada, se comienza con el forrado interno del corpiño, para esto se pueden utilizar colores de telas que formen parte de la paleta que se utilizó para el diseño, aunque en la mayoría de los casos los colores no varían del plateado o dorado dependiendo la base del strass que se utilice en el mismo.

Dependiendo del gusto de cada bailarina y lo que busque representar en la historia de la comparsa, la tipología top puede variar. Algunas personas optan por cubrir un poco más su cuerpo y eligen una tipología enteriza que en la mayoría de los casos sufre los mismos procedimientos mencionados anteriormente.

El tocado, o también conocido como casquete, es el resultado de una combinación de líneas que se entrelazan entre sí a medida que van formando arabescos que se repiten en diferentes formas y tamaños. Cada uno de estos son revestidos por metros de *strass*, base necesaria para luego agregar las demás piedras preciosas con los tonos del traje. (Ver Figura 4 en cuerpo C).

De los mismos tocados pueden formar parte las máscaras, como una especie de extensión del mismo (Ver Figura 5 en cuerpo C). Estas pueden ser realizadas con estructura de alambre o se puede comprar máscaras lisas e intervenirlas con los diferentes materiales. También, para lograr un efecto más realista, se realizan máscaras con goma espuma y piel sintética. Muchas veces, los maquillajes artísticos logran reemplazar este accesorio.

En algunos casos, a los tocados también se le agregan plumas, generalmente *egrets* o faisanes, lo que da una sensación de amplitud e impacta a la vista a gran distancia.

Existe un gran enfoque hacia el calzado de los trajes de carnaval: el pie es un punto de atención debido a la danza que van realizando los integrantes de la comparsa. Los más utilizados son las sandalias con tacos firmes y agarres del pie completo, para poder sambar, o las botas media caña o bucaneras. (Ver Figura 6 en cuerpo C).

Un recurso muy utilizado para la realización de las botas, es el de incorporar lluvias de canutillos o *strass*; las lluvias acompañan el movimiento de los pies y además de eso generan un ruido muy particular en la avenida que acompaña en segundo plano y son característicos de esta fiesta.

En ambos casos, se busca que estas sean bordadas en su totalidad, desde la punta de la bota hasta el final de la misma.

Cuando los trajes son realizados únicamente con *strass* y piedras de vidrio, ya que no se usan lentejuelas o materialidad de plástico, las botas son la excepción. Aunque la mayor parte esté confeccionada con materiales de gran valor, en el borde inferior y la parte interior del pie si se utilizan lentejuelas y piedras de menor valor, ya que el roce del pie al momento de bailar hace que noche a noche ese calzado vuelva a ser retocado con nuevo material.

El espaldar, pieza fundamental de un traje de carnaval, es el que tiene el mayor trabajo de herrería y precisión. Los mismos tienen que ser realizados de tal forma que puedan soportar el peso de las plumas y la pedrería, los movimientos bruscos de las pasistas y ser resistentes a posibles ventoleras y temporales.

Por otro lado, otra de las piezas fundamentales de un traje de carnaval son los caderines, y al igual que las demás partes de la fantasía se realiza a partir de una herrería. Además de recubrir las estructuras con *strass*, los caderines se componen de lluvias de piedras,

mostacillas y strass que aumentan la sensación del movimiento de las caderas cuando las pasistas se encuentran desfilando y sambando. (Ver Figura 7 en cuerpo C).

De la misma manera, se pueden sumar piezas como piernas o muñequeras que hacen una fantasía completa.

Cuando las piezas se encuentren forradas en su interior y las estructuras de alambre ya están bordadas, es de vital importancia la instancia de *fitting* con las pasistas que van a portar ese traje, ya que si alguno de los materiales que se utiliza o la misma herrería tienen contacto con la piel de la pasista pueden generar lesiones graves que además de atentar contra su salud, impedirán el disfrute y buen desarrollo de la misma en la noche de carnaval.

Gran parte de las tipologías y elementos que contienen los trajes femeninos también son utilizados para los diseños masculinos. Las faldas son aceptadas ya que están asociadas a los indios. (Ver Figura 8 en cuerpo C).

A los anteriores mencionados se sumarán pantalones, pecheras y chalecos. (Gonzalo, Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

5.2 Confección de un traje

La tarea del carnavalesco empieza por plantear un tema enredo que dará vida y sentido al desfile del año siguiente. Los diseños que se desarrollen a raíz del mismo serán entregados a los diferentes pasistas que elijan participar de esta fiesta. El comparsero, podrá tomar la decisión de confeccionar su propio traje, ya que posee conocimientos, o de derivarlo a los talleres que existen en la ciudad.

En la encuesta realizada a las personas participantes del carnaval de la ciudad de Paso de los Libres, se demostró que el 68% de las personas deriva sus trajes a talleristas, mientras que el 32% restante confecciona sus propias fantasías, lo que equivale una inversión menor de dinero.

Así es como no solo los profesionales, sino también los pasistas, al participar de la producción de las fantasías intervienen en el diseño y en el modelo final que será presentado en la avenida. (Ferreira Luderer, 2012).

Según las encuestas realizadas, solo el 17% de las personas respetan estrictamente el diseño planteado por el carnavalesco, mientras que el 67% modifica elementos a la hora de la confección y el 16% restante no tiene en cuenta el diseño original.

En muchos casos, las personas no poseen los conocimientos necesarios para poder realizar sus propias fantasías, mientras que en otros, los pasistas no quieren someterse al arduo trabajo que esto conlleva. En ese momento, es cuando el diseño pasará a manos del profesional, y la tarea de confección dará inicio.

Desde la mirada de Máximo Verón, carnavalesco y tallerista, la realización de un traje pasa por varias etapas: primero, estudio del diseño, estudio del cuerpo y gustos de la persona que lo va a desfilarse. Parte del proceso de confección consiste en ponerse de acuerdo con la pasista que detalles y partes del cuerpo quiere resaltar y cuáles no.

Después de esto, se llega a un acuerdo con la pasista del tipo de material que se utilizará para la confección de esa fantasía, ya que hoy en día existe una variedad incontable de elementos para crear. Y según la capacidad económica de cada persona, la elección de materiales puede variar ofreciendo diferentes resultados para cada pasista. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020)

Para confeccionar un traje se requiere de muchísimos materiales, esto implica una gran inversión por parte de los integrantes de las comparsas.

Según la reflexión del autor, es necesario plantear la situación de los comparseros que a veces, para lograr este estado de disfrute, se enfrentan a grandes obstáculos, como recursos financieros. Pocos son los personajes con condiciones financieras estables para financiar una fantasía que puede alcanzar el valor de un automóvil. Aún así, los esfuerzos se miden para lograr la satisfacción del estrellato durante unos minutos.

Lo que se observa en relación con el uso de disfraces por algunos comparseros es lo mismo que sucede en la vida cotidiana con el consumidor de moda ya que la exhibición del goce tomó muchísima importancia. García (2005, p. 32) cuando habla sobre el consumo de marcas afirma que el consumidor comienza a querer usar para poder pertenecer, ya que solo si se adhiere al look, recibirá reconocimiento social.

El periodista Rodrigo Santos da a conocer:

Los participantes se tienen que costear la confección de sus trajes, que llegan a valer en algunos casos hasta \$1.500.000. Entre las condiciones necesarias para que una chica sea reina están su trayectoria dentro de la comparsa y que pueda pagarse el traje. Hubo casos de familias completas que se unieron económicamente para sacar a su reina. (Santos, 2020).

Y así comienza la decisión de cuánta plata se invertirá, y después de determinar junto al profesional, qué materiales se utilizarán para la realización de la fantasía, comienza la confección del mismo.

Un traje promedio que integran los grupos de bailes, los cuales suelen ser más sencillos que otros, cuestan alrededor de \$4.000.

Horacio Pérez agrega:

El valor de cada Fantasía depende de los detalles que lleven cada grupo de baile, se estima entre \$3.000 a \$4.000 (este valor incluye materiales y mano de obra), digamos un precio rebuscado como para bajar el presupuesto. Pero una fantasía que incluya plumas y herrería oscila entre \$5.000 a \$6.500. (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

La fantasía de un destaque, que son aquellas personas que se encuentran en el lugar principal de las alegorías o de la avenida, tienen un valor mucho más alto. El sondeo realizado a integrantes de las diferentes comparsas de la ciudad de Paso de los Libres revela que el 70% de los pasistas, gastan entre \$100.000 y \$500.000 para realizar sus destakes; el 10% gasta menos de \$100.000 y el 5% costean sus trajes en más de \$500.000.

A su vez, dentro de la comparsa existen diferentes rubros: el principal es representado por las reinas de la institución, mayor y menor, cuyos trajes pueden llegar a costar 1.000.000 o más, debido al precio de la materia prima y de la mano de obra.

El alto costo, según el 62% de las personas encuestadas, está vinculado a la cantidad de plumas, que según el diseñador Máximo Verón (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020) tienen un costo que va desde los \$100 a los \$1200 dependiendo el tipo. Así también, el 24% de las personas votó que las piedras *Swarovski*, el *strass*, y otras piedras brillantes aplicadas en la vestimenta son los materiales que hacen que realizar un traje sea una inversión de dinero muy amplia.

5.3 Técnicas y materiales: pegado, bordado y soldadura.

Las técnicas utilizadas para la realización de un traje varía según el diseño, según los gustos de la persona que va a portar la fantasía, según la capacidad económica y del capital que disponga el comparsero para la realización de ese traje, entre otros factores.

Existen diferentes técnicas a la hora de realizar un traje.

Como se mencionó anteriormente, para comenzar el profesional plantea y marca cada uno de los moldes necesarios. A partir de ahí, comienza a realizar las estructuras de alambres, compuestas de cientos de arabescos que se entrelazan entre sí, creando diferentes tramas y patrones que terminarán siendo una figura repetitiva en diversas partes del traje.

Una vez que el resultado sea el correcto y el profesional esté a gusto, se sueldan cada una de estas partes para unir las y revestirlas creando estructuras listas para aplicar el material y comenzar el arte de crear con piedras.

Máximo Verón menciona que en la confección de trajes existen dos tipos de soldaduras: las que se realizan para crear los tocados, espaldares, corpiños, muñequeras y los

detalles en alambre que lleva un traje, y la soldadura de estaño que se usa para crear detalles o partes que hacen un traje .

En la primera, lo primero que se tiene que realizar, es marcar y moldear todos los alambres que darán forma a las partes del traje, tanto de los tocados hasta un corpiño o caderín que puede o no ser de alambre. Una vez preparadas estas piezas, lo siguiente que se debe realizar es el armado. Para llevar a cabo este paso, se necesita de dos técnicas: la soldadura de punto con un tipo de soldadora, y la soldadura en bronce que se realiza con una soldadora autógena a base de gas y oxígeno. (Ver Figura 9 en el cuerpo C). (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020)

En cuanto a la materialización, en el taller de Máximo Verón, generalmente se realiza la técnica de pegado, la más utilizada en los últimos años, considerándose unas de las más modernas en la ciudad de Paso de los Libres. En cuanto a esta técnica, existen diferentes formas que dependen de la tipología que será trabajada.

En el caso de las pierneras, y algunas piezas del cuerpo, se comienza haciendo un molde con las medidas de la persona donde el profesional va marcando el diseño tal cual como lo quiere. Ese diseño de papel, luego se traslada a una tela, la cual será la nueva pieza a trabajar. El carnavalesco comienza contorneando con strasses, cosiendo canutillos, pegando piedras y cristales, armando broches, entre otros.

Una vez que se termina de rellenar completamente esa pieza con los respectivos materiales, puedes optar o no por hacer un trabajo de calado. Los resultados serán más profesionales y prolijos si logras quitar el restante de tela que se encuentra entre la composición de las piedras.

Lo que sigue es pegar esta pieza sobre una cuerina para que la pieza genere más cuerpo, y forrarla con tela por detrás. Tanto la cuerina, como la tela utilizada para forrar, tienen que ser extraídas para coincidir con la pieza original.

En el caso de los tocados, caderines u otras partes hechas con estructuras de alambre, se forra todo en tela o con cintas, y se realiza el mismo procedimiento de rellenar con el material elegido. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020)

El carnavalesco Máximo Verón, describe que los materiales utilizados son muchos, desde alambres, telas y cintas para el forrado, pegamentos especiales y todo tipo de piedras, metales, mostacillas, lentejuelas, cristales para el bordado o pegado, soldadura, máquinas y herramientas para el soldado, diversos tipos de plumas para los espaldares. Pero la realidad es que los materiales pueden ser infinitos. (Ver Figura 10 en el cuerpo C).

Máximo Verón afirma:

Como dije también anteriormente cada año encontramos cosas nuevas que podemos utilizar para realizar un traje, descubrimos técnicas y formas nuevas. En lo personal siempre trato de buscar alternativas y formas para que cada trabajo sea distinto del otro, y tenga algo especial, como son muchos los trajes que confecciono año a año trato de marcar esa diferencia entre uno y otro, y a la vez de mostrar mi estilo en ellos. Pero creo que el material base es una variedad de piedras en diferentes formas, strass para dar brillo y buscar la forma de combinar estos materiales, tanto en sus formas y en sus colores. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

A diferencia de los destaques, los trajes de los grupos de bailes demandan menor cantidad de tiempo y dinero, ya que sus materiales y formas de confección no son las mismas. Horacio Perez describe que para la elaboración de estos trajes, se realizan los cortes siguiendo un molde, la mayoría de las piezas se cosen y otras se pegan, luego para el armado utiliza pegamentos, tipo de doble contacto y pistolas encoladoras, y una vez montada la base de la fantasía comienza a intervenirla con galones, pasamanerías, pedrería, lentejuelones, y también detalles con otros materiales con brillos como goma eva, laminados, acetatos, TNT. (Comunicación personal 8 de junio, 2020).

Horacio Pérez expresa: “Para elaborar 150 fantasías, nos dividimos en 3 talleres con no más de 5 personas cada uno, se terminan seleccionado gente capacitadas y que sepan

realizar casi todas las tareas, y en cada taller por lo menos 2 costureras”. (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

5.4 Técnicas generacionales

Como se mencionó anteriormente, este carnaval es considerado como la cuna del carnaval, lo que significa que sus inicios remontan hacia más de un siglo. A lo largo de esas décadas, los métodos de confección fueron evolucionando y transformándose.

Además de las técnicas que se mencionaron hasta el momento, existe la más antigua y la que hasta el día de hoy se sigue utilizando en este carnaval: el bordado. Debido a esto, es que la indumentaria carnavalesca comparte un lenguaje con la alta costura. Cada una de las fantasías son realizadas a medida sobre el cuerpo de la bailarina y estas no pueden replicarse.

El bordado de aplicación es muy utilizado, consiste en coser fuera de la pieza y posteriormente colocarla sobre ella. Por lo general, se realizan los trajes, se componen con apliques en formas de flores, hojas o diferentes motivos, y luego son aplicados por medios de pespuntos a la tela base o en otros casos adheridos a las herrerías luego de ser totalmente bordadas. Esta técnica permite rellenar grandes relieves y generar diferentes texturas y piezas voluminosas.

Dentro de los tipos de bordados se encuentra el bordado francés, que en el presente carnaval se realiza en forma de puente. Para poder realizarlo se necesita una aguja, un hilo y las mostacillas que se utilizarán.

También, se utiliza el bordado *paillette*, que consiste en determinar un camino para realizar un bordado con lentejuelas. Se comienza haciendo un nudo y atravesando la aguja por el detrás de la tela, se introduce la lentejuela y se realiza una puntada de seguridad, dirigiéndose hacia atrás de la lentejuela, pasando por debajo y llevando la

aguja hacia el frente. A partir de ahí, se van sumando las demás unidades con un punto cadena mientras se va delimitando una hilera que será repetida determinada cantidad de veces.

Si bien estas son las más comunes y las más recurridas para realizar trabajos de pedrería, son pocos los bordadores que siguen apostando a ella en Paso de los Libres.

Este es un oficio autodidacta y generacional, las personas van aprendiendo de los demás, de sus generaciones anteriores; y a su vez van incorporando innovaciones y técnicas nuevas a esta profesión.

En la ciudad de Paso de los Libres, la bordadora Minerva Nicolás es considerada pionera en técnicas de bordados en el carnaval.

Gabriel Gonzalo agrega:

El aprender es muy generacional, las técnicas de Minerva Nicolas las aprendieron mi papá que es uno de los principales bordadores hoy en la ciudad de Paso de los Libres y un montón de otras personas. Todas esas técnicas que adquirieron con ella se comparten de generación en generación, y de la gente de su comparsa Carumbé, aprendieron los integrantes de las demás comparsas. (Comunicación personal, 12 de mayo, 2020).

Para comenzar la realización de un traje, Minerva comienza definiendo los colores que utilizará, selecciona materiales desde piedras hasta plumas.

Una vez definido comienza con el bordado a mano de las bases de la fantasía con lentejuela número seis, realizando muestras de distintos tipos de bordados, tipos de broches en los que utiliza técnicas como soldadura, bordado a mano, en relieve o pegando incluso cuando es preciso, repitiendo el proceso cuantas veces sea necesario para lograr el efecto deseado.

Para la realización del espaldar fijo se trabaja sobre moldes, ya que la estructura en sí está terminada siempre un mes antes de que empiece el carnaval, y es preciso en ese último mes o mes y medio, dependiendo las dimensiones y las pruebas que sean

necesarias, poder dedicarse de lleno a la colocación de plumas. Es importante que todo el trabajo de bordado ya esté realizado para esas fechas. (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

Cuando se habla de un traje destaque de carnaval se habla de lujo, piedras, brillos, *strass* y una gran inversión económica, pero no fue siempre así. Antiguamente, con la utilización de lentejuelas, canutillos y mostacillas se lograban trajes con un resultado lujoso pero con una inversión mínima comparadas a las de hoy en día. Entonces cabe preguntar: ¿Porqué hoy para tener un destaque digno de reinado se necesita acudir a materialidades sumamente costosas?

La respuesta tiene varias respuestas, pero la principal es el tiempo de trabajo que le toma a una persona realizar un traje, única y exclusivamente con técnicas de bordados.

El trabajo y seguimiento que se realizaba antiguamente sobre cada traje de carnaval es prácticamente imposible hoy en día.

Minerva menciona:

El tiempo que nos demandó la realización del traje de reina fue de un año y para los destakes principales de 6 a 7 meses, necesitamos alrededor de 9 personas que es el grupo que formamos para la confección de las fantasías pero si nos referimos a la elaboración del bordado del cuerpo es de una sola persona, esto en vista de cuidar las terminaciones y también priorizar el objetivo en cuánto efecto que buscas alcanzar en la confección de la fantasía. (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

Además, agrega que después de diseñar los trajes, realizaba muestras bordadas con moldes incluidos para entregar a cada pasista que debía confeccionar su traje. Estas incluían bocetos del diseño donde señalaba la cantidad de material que se utilizaría para cada parte del traje además del número de lentejuela correspondiente para cada espacio. Además de esto, realizaba un seguimiento de los mismos para corroborar que se esté realizando de forma correcta.

Así también, en los diseños realizados por Minerva y Kitty para Carumbé en el año 1985, se observa como en la propuesta de espaldares la cantidad de faisanes son mínimos

comparados a las propuestas realizadas en los bocetos actuales. (Ver Figura 11 cuerpo C).

Minerva agrega:

Hacíamos los moldes para saber exactamente cuánto material se necesitaba para cada fantasía que realizábamos. Eso se anotaba y la gente compraba tal cual. Con poco se hacía muchísimo, nos enfocábamos en las terminaciones más que en el presupuesto. Los detalles y las terminaciones eran lo más importante, porque la plata no sobra”. (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

Armar un brazalete de canutillos puede tardar tres meses de elaboración, mientras que uno de *strass* podría confeccionarse en un par de días. Sin embargo, los segundos se verán mucho más lujosos visualmente que los primeros, por el tipo de material utilizado.

El carnaval de Paso de los Libres crece año tras año, las personas que deciden participar aumentan, y los diseñadores y bordadores evolucionan junto a ellos.

La lista de materiales que se utilizan para la confección de las fantasías de carnaval puede ser muy amplia, ya que al ser una fiesta muy antigua, a lo largo del tiempo las personas fueron desarrollando diferentes técnicas y costumbres de cómo crear sus trajes.

En el siglo anterior el diseño no era conocido como es actualmente. Antes, la inspiración surgía de Río de Janeiro o Europa, y las iban adaptando a materiales para armar los trajes.

El lenguaje del diseño de este carnaval se asemeja al de los teatros franceses ya que revistas como *Folies Bergere* y *Moulin Rouge* llegaban desde Europa junto a materiales que eran adquiridos por Minerva para la realización de su trabajo.

Como se podrá advertir del trabajo realizado por quien fuera pionera en el bordado en Paso de los Libres, las técnicas siguen utilizándose. Se ha señalado que los talleres se conforman especialmente por grupos de familias abocadas a la confección de las fantasías. Participan madres, padres, hijos, nietos, abuelos, vecinos, amigos. Ni siquiera

lo hacen en espacios físicamente predestinados para ello, sino que transforman sus propios hogares familiares en un típico taller de alta costura.

Es por ello que se habla de técnicas generacionales.

Graciela Nicolás, hija de Minerva, al ser interrogada al respecto asegura:

Es algo generacional. Se va transmitiendo de generación en generación, a mí me lo enseñó mi mamá. Y en este punto creo que cada generación le fue agregando una impropia propia que consiste en la creatividad e ingenio para adecuarnos a los nuevos materiales y técnicas que van surgiendo con el tiempo pero siempre sin dejar de lado lo que aprehendimos de nuestros antepasados. Esto por ejemplo en el hecho de que a pesar de que existen otras técnicas que también utilizamos seguimos usando el bordado básico a mano con aguja e hilo que utilizaba mi madre en la década de los 70' cuando dirigía carumbecitos. (Comunicación personal, 8 de junio, 2020).

Una vez más el carnaval de Paso de los Libres trae su singularidad. Las técnicas utilizadas no tienen únicamente que ver con la confección del traje, sino con una identidad propia que define lo que se quiere transmitir. Por eso, el carnaval de Paso de los Libres se distingue de otros carnavales como los de Linconl en provincia de Buenos Aires, o los de Gualaguaychú en provincia de Entre Ríos, además del samba y la influencia brasileña que caracteriza al carnaval que se propone estudiar en este PG, son notas distintivas también las fantasías que llevan los integrantes de cada comparsa. Y esto tiene que ver con la forma de confeccionar los trajes.

Tanto los diseñadores profesionales como los diseñadores *amateurs*, siguen las mismas técnicas, porque su objetivo es el mismo: la confección de un traje que impacte, que demuestre brillo, lujo y que cuente lo que tenga que contar.

A pesar del avance tecnológico, se puede observar que esta identidad se mantiene, que independientemente de las nuevas técnicas existentes y quizás más ágiles, aún el oficio del bordado que nació con Minerva en Paso de los Libres, sigue manteniéndose a través del tiempo.

La costura propiamente dicha es mantenida, no quiere perderse. Es un real y verdadero oficio que hace que con una aguja, hilo y el material que se tenga a disposición, el arte fluya para crear fantasías verdaderamente identitarias.

5.5 Espaldares y emplumado

Un traje no solo está compuesto por una infinidad de piedras unidas entre sí, o miles de mostacillas y lentejuelas cosidas una por una.

En la entrevista realizada a Máximo Verón, expresa que uno de los elementos más importantes de los trajes de carnavales son los denominados espaldares, estos son la pieza más grande de las fantasías y lo primero en captar la atención del público.

Existen dos tipos de espaldares: los fijos y los que son portados por los pasistas. Los primeros son estructuras de un gran tamaño y muy difíciles de soportar para las personas, pero un elemento de gran importancia para la composición final de un traje de gran impacto. (Ver Figura 12 en cuerpo C).

Hace solo 12 años las reinas llevaban estas estructuras sobre su cuerpo, soportando todo el peso y el equilibrio mientras bailaban y cumplían su rol de reina ante un público y un jurado demandante. Debido a la molestia que esto generaba, este pasó a ser un espaldar fijo, que no es utilizado por la reina o el destaque, pero que forma parte del resultado final de la fantasía. Esto es posible gracias a una estructura que se encuentra fija en la carroza, donde luego se irán colocando las distintas partes del espaldar desmontable, lo que permite que este sea posible de trasladar. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

A partir de este cambio, los pasistas empezaron a utilizar un espaldar más pequeño, el cual llevan puesto los 65 minutos de desfile, mientras bailan y disfrutan de la noche de carnaval.

Los espaldares de un destaque principal o una reina de comparsa pueden medir hasta 7 metros de altura. Citando a Máximo Verón: “según los trajes que yo realice, más o menos, un estimativo de un espaldar que va en un carro de reina, generalmente tienen de 4 a 7 metros de altura. Al pasar los años, las medidas van aumentando”. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

Por otro lado, Máximo aclara que en cuanto a las reinas infantiles, los espaldares rondan los 4 metros, ya que las niñas que ocupan estos puestos solo tienen entre siete y once años. En ambos casos, esas medidas solo son el tamaño total de estructura, pero el resultado final será aún mayor ya que al agregar las plumas el tamaño aumenta desde 60 centímetros a un metro.

Los espaldares del cuerpo son más chicos, se hace un tamaño estimativo al cuerpo de la persona que va a portar el traje. Generalmente, el diseño es similar a un par de alas, y desde ahí se van a desprender las plumas, generando nuevas formas o efectos con la misma pluma. Máximo Verón afirma que: “estos no suelen pasar de un metro de ancho, como mucho. un metro de ancho, y un metro de altura”. (Ver Figura 13 en cuerpo C). (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

En cuanto a los materiales que van a formar parte de los espaldares además de los hierros, cintas, galones, telas de forrería y bordados los principales protagonistas del mismo son las plumas en sus diversos tipos.

Dentro de las plumas más utilizadas en los carnavales se pueden mencionar: tapa de amazonas, emas retorcidas, pavo real, rabo de gallo, chinchilla, *egrets* y faisanes en todos sus tipos como *reviews*, *ladies*, anillados, blancos, acebrados, reales, siendo estos los más caros en el mercado. Según Máximo: “los diferentes tipos de faisanes arrancan desde \$100 pesos a \$1200, desde un anillado a un faisán real”. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

Un espaldar fijo puede estar compuesto desde plumas de cola de gallo hasta amazonas, o plumas de pavo real. Generalmente, estas son las más utilizadas para los espaldares fijos de las reinas de la institución. Esto dependerá mucho del diseño original del traje, Máximo menciona que en algunos casos también puede incluir faisanes o emas retorcidas.

Máximo Verón plantea:

El mínimo de la cantidad de plumas depende, para un espaldar fijo por ejemplo, son 2000 rabos de gallo a 800 amazonas, y en el caso de los pavos reales 1000. Eso es lo mínimo como para armar un buen espaldar, a partir de ahí, puedes poner muchísimas más si quieres. (Comunicación personal, 23 de mayo, 2020).

Conclusiones

A lo largo del presente PG se planteó una investigación titulada *Herencia y Carnaval: técnicas de confección en el carnaval de Paso de los Libres*. Centrando el foco en el ámbito geográfico de esta ciudad se puede determinar el rico contenido cultural que impregna los métodos de confección de la vestimenta carnavalesca.

El hombre es capaz de comunicar mediante su cuerpo, por medio de sus expresiones, gestos y por su forma de vestir. El carnaval es una fiesta popular que escapa de lo cotidiano, y que permite al ser humano expresar de mil maneras diferentes lo que se mencionó anteriormente. Cabe preguntar: ¿Cómo una fiesta popular permite al individuo comunicarse? Y la respuesta es que se justifica a través de la indumentaria, la danza y la ornamentación corporal. Referirse al carnaval significa hablar de rituales, historia y de la expresión de la cultura de los pueblos.

Los orígenes del carnaval de Paso de los Libres se remontan a los años '30, donde se encuentran los primeros registros fotográficos que yacen en los archivos del Museo del Carnaval de dicha Ciudad.

Hoy, a más de cien años de estos registros históricos-fotográficos se puede vislumbrar que el Carnaval es no solamente una tradición cultural, sino un símbolo religioso que se asocia históricamente a las celebraciones cristianas previas a la cuaresma. La palabra Carnaval deriva del italiano *carnevale*, antiguamente *carnelevare*, compuesta a su vez por las palabras carne, que su significado en nuestra lengua es el mismo, y vale que quiere decir quitar. Eran los rituales de despedida de la carne en el tiempo de cuaresma.

En estas celebraciones, sin lugar a dudas la vestimenta cobra un rol protagónico, que va acompañada de la música y de la danza: conforman todos medios de expresión y comunicación.

El carnaval de Paso de los Libres es el carnaval más antiguo del país que nace debido a distintas influencias externas. El hecho de ser una ciudad fronteriza con la ciudad de Uruguiana, Brasil, hace que este sea un carnaval intercultural, lo cual no solo determina e influye la cultura de las personas que lo integran, sino también en su manera de vestirse, de pensar, de relacionarse y sobre todo, en su manera de crear y transmitir.

La nota distintiva es indudablemente la influencia brasileña, que no solo determina la manera en la que se construyen las diferentes comparsas a través de lo que quieren comunicar con cada enredo, sino también impacta directamente en la manera de confeccionar las fantasías que lleva cada integrante.

La influencia indígena y afroamericana se vio especialmente impactada en la manera de confeccionar los trajes donde los torsos desnudos de hombres y mujeres no sentían pudor, porque no simbolizan sexualidad sino libertad. Todo lo contrario a lo que enseñan las culturas religiosas cristianas, donde el pudor y el pecado deben ser los protagonistas en los sentimientos de sus fieles.

En el carnaval, convive lo religioso con lo profano, conviven las culturas, las maneras de comunicar. La expresión más exponente de ello se visualiza claramente en dos puntos álgidos del vestuario y los roles que interpretan: en el desenvolvimiento de la comparsa hay pasistas que visten trajes que dejan ver cuerpos desnudos; y por otro lado, roles como los de la Porta Bandera, tienen vestimentas que cubren absolutamente todo su cuerpo. Asociada la primera forma a las tribus indígenas, y la última al rol sagrado que ocupa la mujer que lleva el símbolo más importante que puede tener una institución como lo es la bandera.

El vínculo interesante que surge desde esta mixtura de mezclar todo lo profano del carnaval con la religiosidad, que se desprende de estas maneras de confeccionar vestimentas, genera un diálogo permanente entre dos cosas totalmente antagónicas y que sin embargo pueden convivir en el sentir de la gente. El público que paga una

entrada para ver este espectáculo un sábado de febrero, al otro día domingo asiste a una misa cristiana en la cual no puede ingresarse con un pantalón corto que deje al descubierto las piernas.

Lo mencionado, no es otra cosa que el reflejo de rescatar un valor tan ausente y necesario en las sociedades modernas: la tolerancia.

Como toda expresión cultural, la comunicación torna un rol protagónico, y tener presente esta afirmación resultó imprescindible como punto de partida de la investigación. A partir de estos conceptos, se pudo determinar que en el diseño cuando se habla de carnaval es pura y exclusiva manifestación cultural y comunicativa.

Los enredos comunican historias literarias, homenajean personajes con el fin de no ser olvidados, revalorizan culturas diversas, gritan problemas sociales, políticos, económicos, entre las más diversas temáticas. El enredo, es el primer ladrillo en la construcción de la comparsa. Es pensado y determinado por una persona que recibe el nombre de carnavalesco y quien tiene a su cargo todo el diseño de la comparsa.

La experiencia de vivir estas fiestas genera resultados de exaltación, emoción y asombro, no solo en quienes participan del desfile y organización sino que estos sentimientos son compartidos por quienes observan de afuera el espectáculo.

Los elementos que no solo forman al carnaval, sino que los caracterizan tienden a ser ostentosos y exagerados, por lo cual resulta casi imposible que una fiesta de esta magnitud sea solo una más del calendario, es indudablemente, la fiesta más importante de la ciudad.

El diseño de estos trajes de carnavales son pensados con meses de anticipación, partiendo desde una idea que es imaginada por un carnavalesco, para luego ser expresada y desarrollada en una carpeta de diseño con más de 150 variedades de trajes. Cada uno de estos tienen un fin particular para las personas que van a integrar el equipo que desfilará las cuatro noches pactadas para este evento.

Los elementos que componen los diseños son característicos y representativos de esta fiesta. No solo son visualmente ricos sino que con un estudio profundo de las mismas se puede aportar a las capacidades creativas de un diseñador.

Durante toda la carrera de Diseño Textil e Indumentaria la autora de este PG se replanteó el valor incalculable de utilizar las técnicas de confección de los trajes de carnaval. Ello significó la necesidad de involucrarse desde esta investigación para poder enriquecer los conocimientos adquiridos durante toda la carrera, retroalimentando a la vez su identidad libreña.

La creatividad del individuo junto a la originalidad, ingenio e influencias culturales, dieron como resultado personas capaces de montar y llevar una comparsa al frente. Los carnavalescos de la ciudad de Paso de los Libres son personas que adquirieron conocimientos y herramientas de diseño nutriéndose de elementos culturales, historia de antepasados y con grandes capacidades de autoaprendizaje.

La tarea llevada adelante por el carnavalesco consiste tanto en el diseño de los trajes y de la confección. Es muy difícil encontrar en Paso de los Libres un carnavalesco que no confeccione trajes y solamente se dedique al diseño, pero sí es posible encontrar gente que sea capaz de realizarse su traje sin tener la habilidad de diseñar. Esto se debe a que culturalmente las personas de esta ciudad nacen entre plumas y piedras; lo que para otras personas resulta llamativo e intrigante, para un residente de esta ciudad resulta familiar y propio.

Esta producción que se lleva adelante para confeccionar la vestimenta necesaria para el desfile de carnaval, se centra en técnicas de pegado o bordado de piedra por piedra de manera manual, mientras que los espaldares, tocados, caderines, hombreras y muñequeras son moldeados con alambres para luego ser forrados y bordados.

Las técnicas utilizadas tienen influencias francesas. Minerva Nicolás, de Paso de los Libres, fue la pionera en incursionar con técnicas de bordados franceses. Su inspiración

para replicar esas técnicas fueron tomadas de revistas de teatro francés, que eran pedidas especialmente por Minerva, como así también los materiales que elegía para replicar en el carnaval libreño. Estas técnicas no solamente influenciaron a los carnavales de la zona, sino que se enseñaron a través de generaciones venideras, quienes además sumaron el impacto del avance tecnológico.

Resulta así, que las técnicas de bordado utilizadas en el teatro europeo traspasaron las fronteras para llegar hasta esta ciudad correntina y atravesaron generaciones para trascender en el tiempo. Demuestra que el lenguaje utilizado es el mismo a través de los tiempos, de los lugares, de las personas, y eso es lo que en definitiva hace especial a este carnaval.

Para responder el problema y confirmar esta hipótesis elaborada, se parte de la diferenciación de trajes en los distintos puestos dentro de la comparsa. Así, influye no solo el lugar que ocupa quien llevará el traje, sino factores como el económico. Ambas cuestiones que repercuten en la técnica a utilizar por el carnavalesco y en los materiales elegidos.

Analizando la forma en que se comunica a través del carnaval, los roles que se asignan y la vestimenta que se diseña, se rescatan dos roles trascendentales de dos figuras femeninas que impactan en el despliegue de la comparsa y que se vinculan en lo que fue señalado anteriormente de este vínculo conviviente entre lo banal y lo sagrado. La Reina de Institución que es elegida por los dirigentes de la comparsa, lleva trajes con influencias tribales: se deja ver casi la totalidad de su cuerpo, está vestida con una bikini que lleva los materiales más preciosos que se consiguen en el mercado, sumando plumas y herrería que la hacen imponente, cerrando todo el desfile. Por otro lado, la mujer que ocupa el rol de la Porta Bandera, va cubierta íntegramente con una vestimenta completamente bordada que tiene base miriñaque, lo que la hace imponente a su vista. La cobertura de su cuerpo no es azarosa ya que responde al lugar sagrado que se le

asigna al llevar la insignia de la institución, la bandera que cobija a todos sus miembros y simpatizantes, la bandera que defienden en la competencia con las otras instituciones y que la identifica. La lleva en alto, de manera sublime, consciente de lo que ello implica.

El tiempo es otro factor determinante, ya que la producción no es masiva ni en serie, sino netamente artesanal por lo que la confección de cada traje lleva meses de trabajo.

En muchos casos, las personas no poseen los conocimientos necesarios para poder realizar sus propias fantasías, mientras que en otros, los pasistas no quieren someterse al arduo trabajo que esto conlleva. En ese momento, es cuando el diseño pasará a manos del profesional, y la tarea de confección comienza.

Es un trabajo complejo que no se suscita únicamente al carnavalesco, sino a todo un equipo de personas coordinadas, tales como como el herrero que realiza la estructura, la modista que se encargará de cuestiones relativas a su rubro, el zapatero que confeccionará un zapato especial, entre otros.

Una vez que existe el diseño acorde al enredo, comienza el proceso de confección. Este proceso de confección comienza con el armado de las estructuras de alambre las cuales son soldadas entre sí para formar los distintos arabescos o patrones que van a componer el traje, existiendo distintas técnicas a su vez, de soldado.

Otra de las técnicas, quizás la más utilizada, es la del pegado. Considerándose también una de las técnicas más modernas en el rubro.

La técnica del pegado, también tiene diferentes maneras de ser llevada a cabo, especialmente en atención a cada parte del traje ya que no es igual realizar el pegado del material en un espaldar que en un caderín.

Se puede advertir que las técnicas de confección utilizadas en el carnaval no son solamente elementos decorativos, sino que detrás de ellas se esconde una historia multicultural invadida de identidades diversas, de sentimientos pasionales, y de lo que en definitiva busca todo ser humano: expresarse para convivir en comunidad.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Arévalo, J. (2009). *Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual*. Recuperado el 28/3/2020 de: http://www.ugr.es/~pwlac/G25_49Javier_Marcos_Arevalo.html
- Arroyo, S. (2004). *Presentación*. *Arqueología mexicana*, 16, 5-6.
- Bajtín, M. (1997). *La Cultura en la Edad de Media y el Renacimiento, El contexto de François Rebeláis*. Madrid: Alianza Editorial.
- Birdwhistell, R. (1975). *Consideraciones de fondo del estudio del cuerpo como medio de "expresión"*. Citado en: Benthall, J. y Polhemus, T. (s.f). *El cuerpo como medio de expresión*. Nueva York: EP Dutton.
- Boude Figueredo, O. y Luna, M. (2013). *Gestión del conocimiento: salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del Carnaval de Barranquilla*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Bourdieu, P. (1984). *La délégation et le fetichisme politique*. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 36, 49-65.
- Bourdieu, P. (1990). *Un contrat sous contrainte*. *Actes de Recherche en Sciences Sociales*, 81, 34-51.
- Burke, P. (2000). *La introducción a la cultura: el carnaval en dos o tres mundos. Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caillois, R. (1960). *Medusa y Cia. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Cánepa Koch, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad de los Andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Lima: Editorial PUCP.
- Castañer, M. (2001). *El cuerpo: gesto y mensaje no-verbal*. Recuperado el 7/5/2020 de: https://www.researchgate.net/publication/39153432_El_cuerpo_gesto_y_mensaje_no-verbal
- Clarín. (2020). *Varios siglos de tradición: Historia de las máscaras de Carnaval*. Recuperado el 10/4/2020 de: https://www.clarin.com/sociedad/historia-de-las-mascaras-de-carnaval_0_1YdyLOT.html
- Caro Baroja, J. (1984). *El carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus.
- Departamento Nacional de Planificación. (2006). *[Artesanía tradicional y contemporánea]*. Citado en: Rivas, R. (2018). *La artesanía: patrimonio e identidad cultural*. *Revista de museología Kóot*, 9 (1). [Revista en línea]. Recuperado el 14/5/2020 de:

<https://www.camjol.info/index.php/KOOT/article/view/590>

Durkheim, E. (1983). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Etienne-Nugue, J. (2009). *Háblame de la artesanía*. París: UNESCO.

Ferreira Luderer, C. (2012). *Os limites a serem superados por um carnavalesco na construção de um espetáculo de uma escola de samba*. Iara, Revista de Moda, Cultura e Arte, 5 (2).

Freud, S. (1914). *Tótem y tabú, y otras obras*. Madrid: Amorrortu editores.

Flores Martos, J. (2001). *Anales del Museo de América: Un Continente de Carnaval: Etnografía Crítica de Carnavales Americanos*. La Rioja: Universidad de La Rioja.

Frosch, S. (1999). *Identity*. Citado en: Bullock, A. y Trombley, S. (s.f). *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Harper Collins.

Grimson, A. (2000). *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Editorial Norma.

Gonzalez Varas, I. (2000). *El coro de la catedral de León, arte función y símbolo*. León: Editores Universidad de León.

Leguiza, F. (2007). *Carnaval en Paso de los Libres: desde sus orígenes hasta la década de 1930*. Corrientes: Moglia ediciones.

McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milán: Il Saggiatore.

Martinez Paredes, V. (2015). *Adorno corporal*. Recuperado el 4/5/2020 de: <https://es.scribd.com/document/290119526/Adorno-Corporal>

Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.

Mijail, M. (2009). *El hombre: un ser multifacético*. Ciudad de México: UAEM pp.

Molano, O. (2007). *Identidad cultural un concepto que evoluciona*. Bogotá: Revista Opera.

Mumbach, A. (27 de noviembre de 2018). *El carnaval Paso de los Libres, samba y pasión*. [Archivo de video]. Recuperado el 23/6/2020 de: <https://www.youtube.com/watch?v=gQ5SGs5feOE&t=252s>

Paz, O. (1984). *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Prevosti Monclús, A. (2011). *La naturaleza humana en Aristóteles*. La Rioja: Universidad de la Rioja.

- RAE. (s.f). [Definición de Disfraz]. Recuperado el 4/4/2020 de: <https://dle.rae.es/disfraz>
- Ribeiro, C. (2002). *Arte e psicología*. Citado en: de Lourdes Sekeff, M. (s.f). *Arte e Cultura II: Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume
- Rivas, R. (2018). *La artesanía: patrimonio e identidad cultural*. Revista de museología Kóot, 9 (1). [Revista en línea]. Recuperado el 14/5/2020 de: <https://www.camjol.info/index.php/KOOT/article/view/590>
- Rodríguez Escanciano, I., y Hernández Herrarte, M. (2010). *Análisis de la comunicación no verbal de José Luis Rodríguez Zapatero*. Revista Latina de Comunicación Social, 65, 436-449.
- Romero Cevallos, R. (2005). [Patrimonio cultural inmaterial]. Citado en: Molina, O. (2007). *Identidad cultural un concepto que evoluciona*. Revista Opera, 7, 69-84.
- Romero Saiz, M. (2018). Los carnavales, un ritual profano de tradición religiosa. Recuperado el 15/9/2020 de: <https://www.mentideroliterario.es/2018/01/29/los-carnavales-un-ritual-profano-de-tradicion-religiosa-por-miguel-romero-doctor-en-historia-y-cronista-oficial-de-la-ciudad-de-cuenca/>
- Roncancio, E. (s.f). *Artesanía*. Recuperado el 9/7/2020 de: <https://studylib.es/doc/5003209/artesan%C3%ADa---universidad-de-pamplona>
- Salles, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Buenos Aires: Editorial Horizonte.
- Sanchez, M. (2018). *Entre plumas y brillos: los secretos detrás de los trajes, el maquillaje y el peinado de los grandes carnavales del país*. Recuperado el 20/3/2020 de: https://tn.com.ar/sociedad/carnaval-de-paso-de-los-libres-plumas-brillos-y-una-feroz-rivalidad-entre-comparsas_1034446
- Santos, R. (2020). *Carnaval de Paso de los Libres: plumas, brillos y una feroz rivalidad entre comparsas*. Recuperado el 8/6/2020 de: https://tn.com.ar/sociedad/carnaval-de-paso-de-los-libres-plumas-brillos-y-una-feroz-rivalidad-entre-comparsas_1034446
- Sciolla, L (1983). *Identitá*. Turín: Rosenberg & Sellier.
- Stokoe, P. (1994). *El proceso de creación en arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Squicciarino, N. (2012). *El vestido habla*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Tylor, E. (1871). *Primitive culture. Research into the development of mythology, philosophy, religion, art and costume*. Londres: Cambridge.

Bibliografía

- Arantes, N. (2013). *Pequena história do Carnaval no Brasil*. Revista portal de Divulgação, 29 (3). [Revista en línea]. [Revista en línea]. Disponible en: www.revistalongeviver.com.br
- Arévalo, J. (2009). *Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual*. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G25_49Javier_Marcos_Arevalo.html
- Arroyo, S. (2004). *Presentación*. Arqueología mexicana, 16, 5-6.
- Bajtín, M. (1997). *La Cultura en la Edad de Media y el Renacimiento, El contexto de François Rebeláis*. Madrid: Alianza Editorial.
- Birdwhistell, R. (1975). *Consideraciones de fondo del estudio del cuerpo como medio de "expresión"*. Citado en: Benthall, J. y Polhemus, T. (s.f). *El cuerpo como medio de expresión*. Nueva York: EP Dutton.
- Boude Figueredo, O. y Luna, M. (2013). *Gestión del conocimiento: salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del Carnaval de Barranquilla*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Bourdieu, P. (1984). *La délégation et le fetichisme politique*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 36, 49-65.
- Bourdieu, P. (1990). *Un contrat sous contrainte*. Actes de Recherche en Sciences Sociales, 81, 34-51.
- Burke, P. (2000). *La introducción a la cultura: el carnaval en dos o tres mundos. Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caillois, R. (1960). *Medusa y Cia. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Cánepa Koch, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad de los Andes: la fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Lima: Editorial PUCP.
- Caro Baroja, J. (1984). *El carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus.
- Castañer, M. (2001). *El cuerpo: gesto y mensaje no-verbal*. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/39153432_El_cuerpo_gesto_y_mensaje_no-verbal
- Clarín. (2020). *Varios siglos de tradición: Historia de las máscaras de Carnaval*. Disponible en: https://www.clarin.com/sociedad/historia-de-las-mascaras-de-carnaval_0_1YdyLOT.html

- Cocimano, G. (2001). *El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval*. Buenos Aires: UBA.
- Colaco, T. (1998). *O carnaval no desterro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Departamento Nacional de Planificación. (2006). *[Artesanía tradicional y contemporánea]*. Citado en: Rivas, R. (2018). *La artesanía: patrimonio e identidad cultural*. Revista de museología Kóot, 9 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <https://www.camjol.info/index.php/KOOT/article/view/590>
- Durkheim, E. (1983). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Etienne-Nugue, J. (2009). *Háblame de la artesanía*. París: UNESCO.
- Ferreira Luderer, C. (2012). *Os limites a serem superados por um carnavalesco na construção de um espetáculo de uma escola de samba*. Iara, Revista de Moda, Cultura e Arte, 5 (2).
- Freud, S. (1914). *Tótem y tabú, y otras obras*. Madrid: Amorrortu editores.
- Flores Martos, J. (2001). *Anales del Museo de América: Un Continente de Carnaval: Etnografía Crítica de Carnavales Americanos*. La Rioja: Universidad de La Rioja.
- Frosch, S. (1999). *Identity*. Citado en: Bullock, A. y Trombley, S. (s.f). *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Harper Collins.
- Garcia, C., De Miranda, A., y Castilho, K. (2005). *Moda é comunicação: experiências, memórias, vínculos*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.
- García Alonso, B. (1996). *Modelo teórico para la identidad cultural*. La Habana: Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.
- Germano, I. (1999). *O carnaval no Brasil: da origem européia á festa nacional*. Río Grande do Sul: Universidade General Río Grande do Sul.
- Grimson, A. (2000). *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Gonzalez Varas, I. (2000). *El coro de la catedral de León, arte función y símbolo*. León: Editores Universidad de León.
- Guimarães, H. (1992). *Carnavalesco, O Profissional que "Faz Escola" no Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- James, H. (1952). *"Preface to the Spoils of Poynton" en The Creative Process*. New York: The New American Library.

- Leguiza, F. (2007). *Carnaval en Paso de los Libres: desde sus orígenes hasta la década de 1930*. Corrientes: Moglia ediciones.
- McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milán: Il Saggiatore.
- Mandolnado, A. y Oliva, A. (2009). *El proceso de la construcción de la identidad colectiva*. Toluca de Lerdo: Universidad autónoma del Estado de México.
- Martinez Paredes, V. (2015). *Adorno corporal*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/290119526/Adorno-Corporal>
- Mauss, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Mijail, M. (2009). *El hombre: un ser multifacético*. Ciudad de México: UAEM pp.
- Molano, O. (2007). *Identidad cultural un concepto que evoluciona*. Bogotá: Revista Opera.
- Moura, D. (2016). *Memórias do Bloco Carnavalesco Chupicopico*. Río Grande Do Sul: Universidade Federal do Rio Grande Do Sul.
- Mozart, W. (1952). "A Letter" en *The Creative Process*. New York: The New American Library.
- Mumbach, A. (27 de noviembre de 2018). *El carnaval Paso de los Libres, samba y pasión*. [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gQ5SGs5feOE&t=252s>
- Paz, O. (1984). *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Prevosti Monclús, A. (2011). *La naturaleza humana en Aristóteles*. La Rioja: Universidad de la Rioja.
- RAE. (s.f). [Definición de Disfraz]. Disponible en: <https://dle.rae.es/disfraz>
- Ramirez Uribe, D. (2015). *El costume-play en la ciudad de México. Análisis antropológico de las vivencias del juego moderno de máscaras y disfraces*. Disponible en: https://www.academia.edu/38787297/El_Costume-Play_en_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico._An%C3%A1lisis_antropol%C3%B3gico_del_juego_moderno_de_mascaras_y_disfraces_tesis_de_licenciatura_
- Red Historia. (2018). *La historia del disfraz: cronología del carnaval*. Disponible en: <https://redhistoria.com/la-historia-del-disfraz-cronologia-del-carnaval/>
- Rivas, R. (2018). *La artesanía: patrimonio e identidad cultural*. Revista de museología Kóot, 9 (1). [Revista en línea]. Disponible en: <https://www.camjol.info/index.php/KOOT/article/view/590>

- Ribeiro, C. (2002). *Arte e psicologia*. Citado en: de Lourdes Sekeff, M. (s.f). *Arte e Cultura II: Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume
- Rodríguez Escanciano, I., y Hernández Herrarte, M. (2010). *Análisis de la comunicación no verbal de José Luis Rodríguez Zapatero*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 436-449.
- Romero Cevallos, R. (2005). *[Patrimonio cultural inmaterial]*. Citado en: Molina, O. (2007). *Identidad cultural un concepto que evoluciona*. *Revista Opera*, 7, 69-84.
- Romero Saiz, M. (2018). Los carnavales, un ritual profano de tradición religiosa. Disponible en: <https://www.mentideroliterario.es/2018/01/29/los-carnavales-un-ritual-profano-de-tradicion-religiosa-por-miguel-romero-doctor-en-historia-y-cronista-oficial-de-la-ciudad-de-cuenca/>
- Roncancio, E. (s.f.). *Artesanía*. Disponible en: <https://studylib.es/doc/5003209/artesan%C3%ADa---universidad-de-pamplona>
- Salles, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Buenos Aires: Editorial Horizonte.
- Sánchez, M. (2018). *Entre plumas y brillos: los secretos detrás de los trajes, el maquillaje y el peinado de los grandes carnavales del país*. Disponible en: https://tn.com.ar/sociedad/carnaval-de-paso-de-los-libres-plumas-brillos-y-una-feroz-rivalidad-entre-comparsas_1034446
- Santos, R. (2020). *Carnaval de Paso de los Libres: plumas, brillos y una feroz rivalidad entre comparsas*. Disponible en: https://tn.com.ar/sociedad/carnaval-de-paso-de-los-libres-plumas-brillos-y-una-feroz-rivalidad-entre-comparsas_1034446
- Sciolla, L (1983). *Identitá*. Turín: Rosenberg & Sellier.
- Stokoe, P. (1994). *El proceso de creación en arte*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Squicciarino, N. (2012). *El vestido habla*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Tylor, E. (1871). *Primitive culture. Research into the development of mythology, philosophy, religion, art and costume*. Londres: Cambridge.