

La influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay: pasado y presente

The influence of Basque immigration
in the Uruguayan carnival:
past and present

Martín Gamboa

Universidad de la República
CENUR Litoral Norte (Sede Salto)
Departamento de Turismo, Historia y Comunicación
Rivera 1350, CP 50.000, Ciudad de Salto. Uruguay
martinagamboa100@gmail.com

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41, 207-220] Recepción: 09.07.2023
Aceptación: 30.10.2023

Resumen: Este artículo describe y analiza la influencia que tuvo la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay. El estudio presenta los rasgos culturales de las primeras manifestaciones carnavalescas de los inmigrantes vascos hasta la actualidad. Asimismo, la investigación deconstruye algunas concepciones arraigadas en los estudios académicos sobre el carnaval uruguayo, como la inexistencia de la influencia europea en la región norte del país.

Palabras clave: Inmigración vasca. Carnaval. Patrimonio intangible. Rasgos culturales. Interés turístico. Uruguay.

Laburpena: Artikulu honek euskal immigrazioak Uruguai inauterietan izan zuen eragina deskribatzen eta aztertzen du. Ikerlanak gaur egun arte euskal etorkinen inauterietako lehen adierazpenen ezaugarri kulturalak aurkezten ditu. Halaber, ikerketak Uruguai inauteriei buruzko ikasketa akademikoetan erroto-tako ikusmolde batzuk deseraikitzen ditu, hala nola, herrialdearen iparraldeko eskualdean Europar erag-
irik ez dela nabaritu.

Giltza-hitzak: Uruguai. Euskal immigrazioa. Inauteriak. Ondare ukiezina. Ezaugarri kulturalak. Erakar-
garritasun turistikoa.

Résumé: Cet article décrit et analyse l'influence de l'immigration basque dans le carnaval uruguayen. L'étude présente les traits culturels des premières manifestations carnavalesques des immigrants basques jusqu'à aujourd'hui. De même, la recherche déconstruit certaines conceptions ancrées dans les études académiques sur le carnaval uruguayen, comme l'inexistence de l'influence européenne dans la région nord du pays.

Mots clés: Immigration basque. Carnaval. Patrimoine immatériel. Caractéristiques culturelles. Intérêt touristique. Uruguay.

Abstract: This article describes and analyzes the influence that Basque immigration had on the Uruguayan carnival. The study presents the cultural features of the first carnival manifestations of Basque immigrants to the present day. Likewise, the research deconstructs some conceptions rooted in academic studies on the Uruguayan carnival, such as the nonexistence of European influence in the northern region of the country.

Keywords: Basque immigration. Carnival. Intangible heritage. Cultural characteristics. Touristic tourism. Uruguay.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

GAMBOA, Martín

"La influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay: pasado y presente",
Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 207-220, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.11165.69601>

INTRODUCCIÓN

La inmigración vasca en Uruguay tuvo una influencia importante en diferentes ámbitos de la cultura (Arocena & Aguiar, 2007; Luzuriaga, 2015; Pi Hugarte & Vidart, 1969). En ese sentido, las huellas dejadas por los inmigrantes vascos en sus tres grandes oleadas migratorias pueden ser constatadas en las distintas variantes del patrimonio tangible e intangible (Marenales & Luzuriaga, 1990). Desde el lugar más remoto en el área rural hasta el enclave más urbano de una ciudad del interior o la capital del país, los rasgos culturales de la tradición vasca están presentes. Inclusive, en ciertos casos estos rasgos diacríticos no son reconocidos *a priori* como pertenecientes a dicho grupo étnico (Gamboa, 2021). De ahí que el enfoque biográfico de estos bienes culturales resulte fundamental para develar su origen étnico. Como señala Igor Kopytoff (1986: 93), “las biografías de los objetos pueden destacar aquello que de otro modo permanecería oscuro”.

Por ello, no se puede entender la influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay sin tener en cuenta los sucesivos aluviones migratorios provenientes de *Euskal Herria*. Especialmente la segunda y la tercera oleada migratoria. La primera oleada migratoria se denominó “fundacional”. Esta comprendió a oficiales y funcionarios de la corona española que tuvieron las funciones de fiscalización y contralor en la región del Río de la Plata. La segunda oleada fue designada por Marenales y Luzuriaga (1990) como la “invasión pacífica del siglo XIX”. Ambos autores identifican dos etapas históricas dentro de esta fase migratoria. El primer período, “de los veleros” o “vasco-francés”, está comprendido entre 1825 y 1860, y tiene su apogeo al final de la primera guerra carlista. Según los datos de la época, “se estima que el aluvión vasco fue de más de 15.000 personas, para una ciudad de algo más de 40.000 habitantes” (Arocena & Aguiar, 2011: 29).

El segundo período, llamado “de los vapores” o “vasco-español”, abarcó desde 1860 hasta principios de 1900. En esta etapa, varios historiadores e investigadores de la etnia vasca coinciden en señalar la tercera guerra Carlista como desencadenante de la emigración masiva (Azcona & Murru 1996; Esparza Zabalegi, 2009; Irujo & Irigoyen, 2007; Marenales & Luzuriaga 1990). De todos modos, cabe destacar otros factores que coadyuvaron a la partida de los vascos desde su tierra natal. Finalmente, la tercera oleada migratoria se denominó “emigración forzada” y estuvo comprendida entre los años 1936 y 1939. La etiqueta de “forzada” se debió a las circunstancias padecidas por muchos vascos durante la Guerra Civil Española. Según la investigación de Azcona y Murru (1996), el prototipo de inmigrante vasco no varió mucho con relación a las oleadas anteriores. La única diferencia estuvo dada por la red institucional que la última migración contó con respecto a las anteriores¹.

Las sucesivas oleadas migratorias tuvieron una influencia en la conformación de la matriz cultural del Uruguay moderno. El carnaval no estuvo ajeno a ello. De allí, pues, que en esta investigación presentemos los rasgos culturales de las primeras manifestaciones carnavaleras de los inmigrantes vascos hasta la actualidad. El estudio desarrollado en este artículo permitió *deconstruir* una concepción bastante arraigada en los estudios académicos sobre el carnaval uruguayo: la inexistencia de la influencia europea en la región norte del país. Dentro de esta perspectiva, se describen y analizan una variada gama de rasgos culturales presentes en el carnaval uruguayo, que tienen su origen en los carnavales rurales (*inauteriak*) del País Vasco.

1. LA INFLUENCIA DE LA INMIGRACIÓN VASCA EN EL CARNAVAL URUGUAYO

La historiadora Milita Alfaro (2002) divide el carnaval uruguayo en dos etapas históricas. La primera corresponde a las últimas décadas del siglo XIX, mientras que la segunda se inicia a partir de la segunda década del siglo XX, y llega hasta la actualidad. Con respecto a la primera fase, esta se caracterizó por ser una “fiesta poco estructurada, de participación masiva, marcada por la espontaneidad, la relativa indiferenciación social y la violencia” (Alfaro 2002: 23). A esta primera etapa Alfaro la denomina: el “carnaval bárbaro”. Otra de las características fue su naturaleza centralista. Si bien existieron manifestaciones y desfiles de carnaval en algunas

1. En su investigación sobre once comunidades culturales en Uruguay, Arocena y Aguiar (2011) señalan la existencia de algunas instituciones que fueron vitales para la acogida al último flujo migracional. Estas son *Laurak-Bat* (1976), el *Centro Euskaro Español* (1911) y *Euskal Herria* (1912) en Montevideo. En el caso del interior del país, la ciudad de Salto contó por casi una década con el *Centro Vasco Zaspirak Bat* (1943).

ciudades del interior del país, la mayoría del espectáculo se centró en Montevideo (Irujo & Irigoyen, 2007).

Sin embargo, a través de los años el carnaval uruguayo experimentó una serie de transformaciones tanto en su performance como en la forma de “ser vivido”. Desde las primeras décadas del siglo XX, esta manifestación cultural no sólo se extendió al resto del país, sino que se caracterizó por volverse una celebración “civilizada”. A esta nueva fase se la denominó el “carnaval civilizado”. De acuerdo con Alfaro (2002: 23), esta nueva etapa dio lugar a “un festejo ‘civilizado’, donde las clases sociales delimitan formas y ámbitos de participación propios”. Debido a las sucesivas estrategias disciplinadoras (Alfaro, 1998) llevadas a cabo por el Estado uruguayo, el desenfreno y los múltiples excesos populares se convierten en una “espectacularización de la fiesta”.

Como resultado de dicho proceso, las nuevas formas de celebración constituyeron las tres vertientes originarias del carnaval en Uruguay: la europea, la africana y la brasileña (Fig. 1). Esta configuración a nivel país, conformó tres corrientes dominantes a partir de su institucionalización como fiesta popular. Las tres variantes se constituyen en relación a la influencia cultural que ejercieron en el medio. De esta manera, existió una marcada influencia del carnaval brasileño en la región norte, y de las tradiciones africanas y europeas en la región centro-sur. Sin embargo, esta cartografía tuvo vigencia hasta mediados del siglo XX. A partir de este periodo histórico, las corrientes comienzan a traspasar las fronteras geográficas de las regiones. Así, en la actualidad existen manifestaciones de la tradición africana y europea en la región norte y de la brasileña en la región centro-sur. De hecho, en el apartado 2.2 se presenta el caso de una manifestación cultural en la región norte perteneciente a la tradición europea a principios del siglo XX.



Figura 1
Distribución geográfica de las tres vertientes
constitutivas del carnaval en Uruguay (Martín Gamboa, 2022)

1.1 Manifestaciones del carnaval vasco en Montevideo

En relación a la primera manifestación cultural correspondiente al carnaval vasco en Montevideo, la referencia histórica data de 1848. Esta corresponde a un baile efectuado por inmigrantes vascos recién llegados al país. De acuerdo con el relato del cronista, durante la “Guerra Grande”², en el carnaval de 1848, un grupo de soldados denominados *Batallón Voluntarios de Oribe*, organizaron una comparsa de máscaras que trenzaba cintas bailando alrededor de un palo. Según el cronista que comenta el hecho, la comparsa recreaba un antiguo rito agrario de origen vasco-español (Irujo & Irigoyen, 2007). Evidentemente, se trata de la popular *euskal dantza* conocida como *zinta-dantza* (o baile de la cinta).

Al igual que el *arko dantza* (o baile del arco), este baile ha cambiado el género de sus ejecutores. Hasta mediados del siglo XX la *zinta-danza* era interpretada por los hombres, luego, pasó a ser ejecutada por mujeres. Estas van vestidas de hilanderas. La danza está conformada por nueve *dantzariak*. Una hace de capitán, mientras que las restantes porta cada una de ellas una cinta que cuelga de la punta de un palo (sostenido por dos varones). La capitana comienza con unos pasos en solitario, que finaliza dando la señal al grupo para que empiecen a trenzar las cintas alrededor del palo. En la segunda parte, con estructura idéntica a la primera, se realiza el destrenzado.

Por otra parte, a partir de la década de 1870 las agrupaciones carnavalesas empiezan a reivindicar su origen étnico. Los vascos no son la excepción³. Como señala Milita Alfaro (2002: 24), “dentro de ese contexto, los vascos profiriendo interjecciones guturales”. Éstos están presentes en las comparsas *Los Vascos Unidos* y en *Txirula eta Tambourin*. Esta última, según informa la prensa de la época, era la que presidía la ceremonia del “Entierro del Carnaval”, característica de las últimas décadas del siglo XIX. Los medios gráficos del momento le asignaron un gran protagonismo a este desfile de cierre (Esparza Zabalegi, 2009). Indudablemente, esta performance tiene su origen en la celebración conocida como el “Entierro de la Sardina”. Sin embargo, esta fiesta de cierre se desarrollaba en casi toda España.

A continuación, transcribimos la letra de la marcha de la comparsa *Txirula eta Tambourin*, que daba cierre al carnaval montevideano:

Con paso corto y tristes, llevaban la delantera, los jóvenes Vascos del Cerro, portando, así como en andas, dentro un cajón de difunto, nada menos que una chancha, negra, redonda, y sin mentir, preñada. El animal iba muerto y con las tetas paradas, los ojos medio abiertos y las patas levantadas. Luego largas zanahorias, choclos, tomates y papas, a modo de candeleros, adornaban todo el cajón. Después iban los Troneras marchando al funeral y cargando cuatro de ellos, un difunto de tres varas. Más atrás iba la Muerte, con una enorme guadaña, y varios de brujos, con largas polleras blancas. Después en orden y en fila, iban las demás comparsas, unas dándole al cencerro, otras tocando la caja, otras cantando bajito, pero todas bien alineadas.

Aunque no pertenezca originalmente a la tradición *euskaldun* y su génesis todavía sea incierta, fue traída por los inmigrantes vascos al Uruguay. Si, como afirma Marshall Sahlins (1999: 411), “all cultures are hybrid, all have more foreign than domestically invented parts”⁴, el aspecto de la autenticidad no constituye un problema *en sí*. Es decir, el “Entierro de la Sardina” (que generalmente se festeja los 22 de febrero de cada año), fue apropiado y resignificado en varias regiones de España. El País Vasco no fue la excepción. De ahí la importancia de la aplicación del *enfoque biográfico*, debido a que permite “looking at the cultural contexts which originally produced them and the new circumstances into which they later moved”⁵ (Gosden &

2. La “Guerra Grande” es el nombre que los historiadores le han dado al conflicto que se produjo en la región del Río de la Plata entre 1839 y 1851. Los iniciadores del conflicto fueron los del Partido Blanco en Uruguay (encabezados por Manuel Oribe), aliados de los federales argentinos, y liderados por Juan Manuel de Rosas. Este bando se enfrentó a los del Partido Colorado, aliados de los unitarios argentinos. El conflicto trascendió los países de Uruguay y Argentina, y contó con la intervención diplomática y militar de Brasil, Francia y el Imperio Británico.

3. “En 1881, fiesta del Aniversario, la prensa montevideana se hacía eco de las grandes fiestas euskaras, destacando sus partidos de barra y pelota, las danzas y tamborines, la música de Sarasate, el *Gernikako Arbola* y las boinas coloradas que poblaban las calles” (Esparza Zabalegi, 2009: 11).

4. “todas las culturas son híbridas, todas poseen más rasgos foráneos que invenciones propias”.

5. “tener en cuenta el contexto cultural que originariamente los produjeron y las nuevas circunstancias a las que luego se trasladan”.

Marshall, 1999: 174). Más allá del origen étnico de esta celebración, lo que sí está probado es que fue importado y practicado por los inmigrantes vascos en estas tierras.

Asimismo, el legado cultural de la inmigración vasca en el carnaval se puede constatar en algunas letras de “murgas”⁶. De este modo, en las letras de las murgas de la década de 1930, se refiere con frecuencia a los vascos como lecheros. Murgas como *Buscadores del 7* (1930) o *Murga Jazz Band* (1931), describen en sus letras a los vascos como dedicados a la actividad lechera. La aparición de estas referencias se debe a dos factores histórico-culturales: 1) “hasta bien entrada la década de 1930, Montevideo se abastecía de productos lácteos gracias a los vascos que ordeñaban sus escasas vacas en el corazón de la gran ciudad” (Arocena & Aguiar, 2007: 31); y 2) la asociación del vasco como “lechero” va dejando de existir debido a la creación de CONAPROLE⁷ en 1936. Es decir, muchos inmigrantes vascos se dedicaban a esa actividad antes de la aparición de CONAPROLE en el mercado de los lácteos.

Finalmente, no menos importante fue el rol de los primeros inmigrantes vascos en la realización de fiestas y conmemoraciones tradicionales. Esto quedó plasmado en la descripción de algunos cronistas. Por ejemplo, Irujo y Irigoyen (2007: 94) recogen el relato del cronista Isidoro de María, quién escribía en sus crónicas sobre Montevideo antiguo a los vascos de la época “con sus pelotas, sus guantes, sus bailes, sus vasquitas y su música”. En esa misma línea, ambos autores citan la descripción realizada por Fernández y Maytía acerca de una antigua fonda de mediados del siglo XIX localizada en la zona céntrica de la capital de Uruguay, “en la cual su dueño recibía a sus connacionales, en los días de asueto, con bailes acompañados por txirulas y tamboriles” (Irujo & Irigoyen, 2007: 94). De esta manera, resulta innegable el vínculo entre el carnaval y las fiestas típicas de la colectividad vasca en Montevideo.

1.2 Rasgos diacríticos de la cultura vasca en la región norte del país

Aunque las dos corrientes están presentes en el primer período del carnaval uruguayo, es en la segunda etapa (desde 1920 en adelante) que los inmigrantes vascos tienen un rol significativo en los desfiles de la ciudad de Montevideo. Esta característica ha sido señalada por Leonat Egiazabal (2007), docente de euskera y especialista en cultura vasca. En palabras de Egiazabal, “la vida social en Montevideo giraba en torno a las festividades de los vascos y los afros... el carnaval de los vascos era muy fuerte también” (Egiazabal in Arocena & Aguiar 2007: 99). Sin embargo, la influencia de la inmigración vasca en el carnaval no se limitó únicamente a la capital del país. Por el contrario, en algunas ciudades del interior se constató la presencia de ciertos rasgos diacríticos de la cultura *euskaldun*.

La presencia de estos rasgos culturales en algunas ciudades del litoral⁸ y localidades del sudoeste⁹, *deconstruye* la tesis admitida por historiadores y especialistas acerca de la unicidad de la influencia brasileña en la región norte del Uruguay. De acuerdo con esta tesis, en las ciudades y localidades del norte del país no existió una influencia europea en las etapas primarias del carnaval. Esto significó una diferencia en el plano de los caracteres culturales entre ambos carnavales. No obstante, la evidencia empírica demostró lo contrario. Algunos rasgos diacríticos de la cultura vasca están presentes en las manifestaciones carnavalescas de las primeras décadas del siglo XX. Tal es el caso de la famosa comparsa de la ciudad de Salto denominada “Los Pelotaris” (Fig. 2).

Localizada en la región litoral norte del Uruguay, la ciudad de Salto recibió varios contingentes de inmigrantes de diversas nacionalidades desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX (Taborda, 1955). Uno de los grupos de inmigrantes provenía de las diferentes provincias del País Vasco. De ahí que exista una fuerte impronta de la tradición vasca en los diferentes ámbitos de la cultura a lo largo y ancho del Departamento de Salto (Egiazabal, 2018). Esto se puede constatar tanto en el patrimonio tangible como intangible. En el caso de este

6. La “murga” es un género músico-teatral desarrollado en distintos países de América Latina y en España. Generalmente se realiza durante alguna festividad como el carnaval, fiestas populares o eventos deportivos. El vocablo se utiliza, por un lado, para referirse al estilo musical, y, por otro, a los conjuntos que lo practican. Es muy popular en Argentina, Chile y Uruguay, donde suele ser interpretada por una agrupación con acompañamiento musical de instrumentos de percusión.

7. Cooperativa Nacional de Productores de Leche.

8. Ciudad de Salto, Departamento de Salto.

9. Cardona, Departamento de Soriano.

último, la influencia de la inmigración vasca fue constitutiva de una de las comparsas más importantes en la historia del carnaval salteño. Dirigida por Victorio Irrazabal¹⁰ (nieto de inmigrantes vascos), “Los Pelotaris” desfilaron por más de seis décadas en el carnaval salteño.



Figura 2
Comparsa “Los Pelotaris”. Fecha: 1916.
(Archivo *Saltoko Euskaldunen Taldea*. Autorización)

En sus memorias sobre el carnaval de Salto, Víctor H. Carballo (2011) relata lo siguiente:

Otra comparsa muy importante fue *Los Pelotaris*, que salía del barrio *La Cachimba*. Ensayaban en calle Lavalleja entre Rivera y Varela. Esto era por los años '40, eran entre 40 y 60 integrantes, vestían pantalón blanco con una franja roja al costado... blusa blanca y roja, un gorro vasco rojo y zapatillas blancas (Fig. 3). Abría la marcha un enorme estandarte que ondeaba desde el piso y parecía llegar hasta el cielo. Luego escoberos con blusas bordadas con canutillos y lentejuelas, además pequeños espejos. A la orden del director, que era Victorio Irrazabal tocando su *txistu*... le seguía la orquesta con cinco violinistas en primera fila, otros ejecutantes de distintos instrumentos, platillos, redoblantes y bombos. Luego le seguía el maestro de ceremonia de esmoquin, galera, guantes blancos y bastón marchando al ritmo.

Su marcha-himno era la siguiente:

A empuñar nuevamente la cesta, y los guantes debemos marchar, a su fin a tocado el jolgorio y al trabajo tornar otra vez, nuestros brazos potentes y con bríos, nos indican dejar la expansión, compañeros la cancha os espera, a cumplir vuestra noble misión / Pelotaris de músculo fuerte, marcharemos sin miedo y doblez, bien sabéis que la cancha nos llama, de nosotros precisa otra vez (*bis*) / No neguemos el magno concurso, si queremos la gloria alcanzar, pues marchemos entonces sin tregua, y nuestros brazos no se hagan rogar, si el deporte son nuestros ensueños, y sus lauros son nuestra ambición, Pelotaris marchad complacidos, olvidando esta franca expansión / No temáis a la ruda tarea, no temáis a la ruda labor, el trabajo da vida y honores, si se toma con ansia y valor (*bis*).

Así, resulta evidente en la marcha-himno la cantidad de rasgos culturales asociados a la tradición vasca. En primer lugar, la referencia a la cesta (*txistera*) para el juego de pelota. En segundo lugar, las múltiples referencias a la fuerza, la fortaleza física y la tenacidad en el traba-

10. Director y coreógrafo de la comparsa por más de tres décadas.

jo. Con respecto al atributo de la “fuerza física”, este posee un status de privilegio en la tradición vasca. Por ello, en euskera la palabra *indarra* significa fuerza, fortaleza, vitalidad (Trask, 2008). En su análisis sobre la cultura vasca, Douglass y Zulaika (2007: 262) señalan que “Basque worldview placed a premium on *indarra*, physical strength and endurance”¹¹. Según ambos autores, la *indarra* se manifiesta generalmente en la práctica de los deportes rurales de este grupo étnico. En tercer lugar, es importante destacar la mención a la “cancha” (*pilotaleku*) de pelota vasca. Finalmente, también debemos subrayar el propio nombre de la comparsa: “Los Pelotaris”. *Pelotari* es el término que se utiliza en euskera para designar al jugador de pelota vasca.



Figura 3
Niño con la vestimenta típica de la comparsa a mediados de 1970
(Archivo *Saltoko Euskaldunen Taldea*)

1.3 La lógica de la imitación de los rasgos culturales

Evidentemente, los rasgos diacríticos pertenecientes a la cultura vasca se propagaron a través de todo el tejido social. Algunas dimensiones de la cultura fueron más permeables a la “imitación” de estos rasgos, mientras que en otras no ha existido hasta el momento ninguna influencia (Gamboa, 2022). Siguiendo el enfoque desarrollado por el sociólogo Gabriel Tarde (1993:14) acerca de los *procesos de imitación*, éstos se siempre se efectúan “par tradition ancestrale, par éducation domestique, par imitation-coutume”¹². Sin embargo, para Tarde (1993: 19) la imitación también se propaga más allá de los grupos sociales a través de un mecanismo de “rayonnement imitatif”¹³. Estas formas de transmisión de los rasgos culturales mediante la imitación, han sido analizadas por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980).

11. “la cosmovisión vasca le asigna un lugar de privilegio a la *indarra*, fortaleza física y tenacidad”.

12. “por tradición ancestral, por educación doméstica, por imitación personal”.

13. “radiación imitativa”.

En su relectura de la obra de Gabriel Tarde, Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) señalan que la imitación, la oposición y la invención infinitesimal constituyen flujos de creencias y deseos. Uno de sus aportes más relevantes a la perspectiva de análisis de Tarde consistió en concebir todo flujo social como un ensamble de creencia y deseo. De ahí que “une micro-imitation semble bien aller d’un individu à un autre, en même temps, et plus profondément, elle se rapporte à un flux ou à une onde, et non pas à l’individu”¹⁴ (Deleuze & Guattari, 1980: 267). Según Deleuze y Guattari, el enfoque de Tarde tiene la virtud de poder explicar “au monde du détail, ou de l’infinitésimal: les petites imitations, oppositions et inventions, qui constituent toute une matière subreprésentative”¹⁵ (*idem*). A grandes rasgos, la diferencia con Durkheim radicó en que este priorizaba el dominio de las representaciones molares, mientras que a Tarde le interesaba el dominio molecular de las creencias y los deseos.

Por tal razón, esta perspectiva de análisis resultó fundamental para comprender los fenómenos de imitación relacionados a la inmigración vasca en Uruguay. Dicho de otro modo, la imitación de los rasgos tradicionales vascos en las diferentes esferas de la cultura. Teniendo en cuenta que la “l’imitation est la propagation d’un flux”¹⁶ (Deleuze & Guattari, 1980: 267), la incorporación de ciertos rasgos culturales por grupos e individuos no pertenecientes a la étnica vasca, responde a este mecanismo de transmisión. Por ello, en los párrafos siguientes analizaremos el caso de un equipo de fútbol de la ciudad de Salto, Uruguay, que tuvo una influencia directa de la comparsa “Los Pelotaris”, tanto en algunos aspectos de su vestimenta como en los colores de la camiseta y el escudo deportivo. Ésta influencia se explica a través de la lógica de la imitación.

En ese sentido, la comparsa “Los Pelotaris” ejerció una influencia no sólo en el carnaval salteño sino también en el ámbito del deporte. Específicamente en el campo del fútbol. Transcurría el año 1909 cuando un grupo de jóvenes “boteros”¹⁷ aficionados al fútbol deciden formar un equipo. La mayoría de ellos se dedicaban al transporte de personas en botes desde la zona de Paso del Bote al Barrio Cien Manzanas y a la ciudad de Concordia, Entre Ríos, Argentina. Varios de ellos eran integrantes de la comparsa “Los Pelotaris”, la cual participaba todos los años en los carnavales salteños. Finalizando 1913, y tras varias reuniones informales en el viejo almacén de Murguía –entre las calles José Pedro Varela y Juan Carlos Gómez–, este grupo de “boteros” se decide a formar un equipo de fútbol. El nombre escogido fue *River Plate Fútbol Club*, el cual surgió como homenaje al viejo *River Plate Football Club* de la ciudad de Montevideo. Si bien *River Plate* como equipo ya participaba en el ámbito futbolístico desde 1909 en forma ininterrumpida, no es hasta el 1° de marzo de 1914 que oficializa su inscripción en la *Liga Salteña de Fútbol* (Fig. 4).

Así fue que el Domingo 1° de marzo de ese mismo año se reunieron en una “pieza de alquiler”¹⁸ ubicada en la calle Gral. Fructuoso Rivera –entre Juan Carlos Gómez y Colón–, enfrente a la antigua usina de UTE¹⁹. Ese día deciden formalizar la inscripción ante la *Liga Salteña de Fútbol*. A partir de esa fecha nace oficialmente *River Plate Fútbol Club* como institución deportiva. Si bien aún no poseía sede propia, ni un campo deportivo para realizar los entrenamientos, el joven equipo usufructúa en forma temporal la antigua cancha de Paso del Bote, y como “primera” sede deportiva, el almacén de Murguía localizado en la calle José Pedro Varela esquina Juan Carlos Gómez. De ahí que se considere el extinto almacén perteneciente a la familia Murguía como la primera sede. Cabe señalar que en ese lugar existía un frontón de pelota vasca, y también un terreno contiguo al almacén en donde se realizaban ejercicios físicos. Un dato no menor es que desde allí salía al carnaval la comparsa “Los Pelotaris” (Fig. 5), en donde

14. “una micro-imitación parece ir de un individuo a otro, ahora bien, al mismo tiempo, y a un nivel más profundo, está relacionada con un flujo o con una onda, y no con un individuo”.

15. “el mundo del detalle, o de lo infinitesimal: las pequeñas imitaciones, oposiciones e invenciones, que constituyen toda una materia subrepresentativa”.

16. “la imitación es la propagación de un flujo”.

17. “Botero”: antiguo oficio que consistía en transportar personas a través de un pasaje de agua, río o arroyo de un lado hacia el otro. Generalmente las embarcaciones utilizadas para realizar estos viajes eran las populares “chalanas”.

18. Denominación de los cuartos en alquiler que eran habitados generalmente en forma individual por personas masculinas. Es importante mencionar que en ese período histórico existían en la zona portuaria de la ciudad de Salto grandes casas (estilo “pensión”) que ofrecían el servicio tanto a los lugareños como a los recién llegados a la ciudad.

19. Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas.

sus integrantes no sólo se vestían y se “fantaseaban”²⁰, sino también realizaban sus ensayos. Esta peculiar característica ha ligado históricamente este club con el mundo del carnaval y la bohemia salteña.



Figura 4
Primer equipo de River Plate F.C. Fecha: 1914 (Archivo River Plate F.C.)



Figura 5
Comparsa “Los Pelotaris”. Fecha: 1930 (Archivo Saltoko Euskaldunen Taldea)

“Los Pelotaris” no solo tuvieron una influencia en los colores de la camiseta y el escudo de River Plate F.C., sino también en la vestimenta. En ese sentido, su indumentaria consistía en alpargatas, pantalón y camisa blanca, boina vasca roja, corbata y faja roja con flecos en la cintura. También varios de ellos llevaban en sus manos una paleta de color rojo (Fig. 3). Por eso, en los primeros equipos de River Plate F.C. algunos jugadores usaban un corbatín como homenaje a la comparsa (Fig. 4). Asimismo, algunos de ellos llevaban una faja o “levita” en la

20. En la terminología carnavalesca del litoral norte uruguayo “fantasearse” significa maquillarse el rostro y pintarse partes del cuerpo.

cintura (“gerriko” en *euskera*). Algunas décadas después, en 1987, comienza a desfilar en el carnaval salteño la comparsa “La Estrella”.

Proveniente del mismo barrio que la antigua comparsa “Los Pelotaris”, y en donde además tiene su sede social el club *River Plate F.C.*, adoptará los colores rojo y blanco como su vestimenta tradicional (Fig. 6). Debe señalarse que desde la década de 1950 a este barrio se le denomina “La Estrella”. Es por ello que la comparsa “La Estrella” toma su nombre. De ahí que se pueda establecer un hilo conductor desde la comparsa “Los Pelotaris”, pasando por el club *River Plate F.C.* hasta la comparsa “La Estrella”²¹. Este fenómeno de propagación de ciertos rasgos culturales a través del tiempo sólo se explica a través de una *lógica de la imitación*. La potencia de radiación que posee la imitación permite que ésta pase de generación en generación. Como explica Gabriel Tarde (1993:20), “en ce qui concerne l'imitation,...elle se propage en se réfractant”²².



Figura 6
Miembros de la comparsa “La Estrella” en la edición 2023 del carnaval salteño. Fecha: 2023
(Cortesía de comparsa “La Estrella”)

2. EL RESURGIMIENTO DE LOS FÉNOMENOS CULTURALES: EL CASO DEL “ENTIERRO DEL CARNAVAL”

A comienzos del siglo XX, la ceremonia conocida como el “Entierro del Carnaval” dejó de realizarse en la ciudad de Montevideo. Como describimos en el apartado 2.1, ésta era ejecutada por la comparsa *Txirula eta Tambourin* (encargada de efectuar el cierre final del carnaval todos los años). Sin embargo, cinco décadas después, en 1952, dicha celebración resurgirá en forma espontánea en la localidad de Cardona²³, Departamento de Soriano. Denominada con el mismo nombre y teniendo la misma función que en las últimas décadas del siglo XIX, “esta fiesta es única en su estilo” (Cabrera, 2011: 244) en el Uruguay actual (Fig. 7). De acuerdo con Hernán Cabrera (2011: 244), sociólogo uruguayo e investigador de las fiestas populares, la ceremonia “consiste en un desfile donde los grupos participantes arman carrozas alegóricas, simulando un cortejo fúnebre en el que el fallecido es el mismísimo carnaval”.

En la localidad de Cardona esta celebración es conocida popularmente como “El Entierro”. Sin duda, la reaparición de esta fiesta antigua sólo puede ser explicada desde una concepción *no-lineal* del tiempo histórico. El resurgimiento de ciertos fenómenos culturales en los países de América Latina está relacionado directamente con el pasado colonial. Según la tesis desarrollada por Steve Stern (1999), el pasado colonial en América Latina produjo una alteración de la temporalidad. Para Stern (1999), en toda sociedad poscolonial el tiempo no puede pensarse

21. Cabe señalar que la comparsa “La Estrella” consta actualmente de 14 títulos en su palmarés desde su fundación como ganadora del carnaval salteño.

22. “en cuanto a la imitación... ella se propaga refractándose a sí misma”.

23. Cardona se ubica al sureste del Departamento de Soriano, en el límite con el Departamento de Colonia.

linealmente. De ahí que ciertas manifestaciones culturales que tenían décadas o siglos de antigüedad –y que *a priori* estaban enterradas en el tiempo–, vuelven a reaparecer bajo determinadas circunstancias. Tal es el caso de la ceremonia del “Entierro del Carnaval”.



Figura 7
Portada de revista conmemorando los 60 años de la celebración del “Entierro del Carnaval”
Fecha: 2012. (Revista “Pueblo a Pueblo”)

En esta misma línea, otro de los investigadores que aplicó este enfoque de la temporalidad histórica al contexto latinoamericano fue Michael Taussig (1995). Basado en las *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Walter Benjamin (1971), Taussig (1995) sistematizó el material empírico proveniente de su trabajo de campo desde esta perspectiva de análisis. De esta manera, su principal objetivo consistió en explicar “otra manera de conectarse que abarca tiempos incongruentes y juxtapone espacios tan apartados y tan diferentes entre sí” (Taussig, 1995: 65). A través de la introducción de la noción benjaminiana de *tiempo-ahora*, Taussig (1995: 66) se propuso deconstruir el “ordenamiento narrativo de la realidad”. Según él, la ruptura del tiempo histórico-lineal posibilita el surgimiento de “espacios vacíos”, en donde emergen nuevas temporalidades y modelos de sentido.

Finalmente, otro de los autores que ha indagado sobre la ilusión occidental de una temporalidad social universal ha sido Homi Bhabha (1994). Desde la teoría poscolonial, Bhabha (1994) desentrañó la existencia de espacios intersticiales que entran en contradicción con las coordenadas crono-tópicas occidentales. En sus diversos análisis sobre la situación actual de los países descolonizados, éste demostró como la colisión entre la temporalidad dominante y la subalterna produce el surgimiento de un “entre-medio” (*in-between*) que crea un “tercer espacio” de indeterminación. Siguiendo los análisis desarrollados por Bhabha (1994), este espacio liminal pone en jaque toda identidad previamente establecida, al colocarlas en suspenso o en vías de redefinición. Esto conlleva a que la lucha por la descolonización en los países neo/posco-

lonizados, radique en redefinir las temporalidades y los modelos de sentido impuestos por la matriz colonizadora.

3. EL LEGADO CULTURAL EN LA ACTUALIDAD

Si bien los inmigrantes y descendientes de vascos ya no tienen el protagonismo que tuvieron en el carnaval uruguayo a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, en la actualidad sobreviven algunos rasgos culturales. Dicho de otro modo, aún hoy es posible reconocer algunas manifestaciones carnavaleras que son producto de la diáspora vasca en Uruguay. Una de las formas culturales que subsisten en la actualidad son los “cabezudos”. Tomando como referencia la investigación llevada a cabo por Unai Lako y Aitor Calleja (2010), el origen de los “cabezudos” en el País Vasco se remonta al siglo XVI. En esos tiempos eran llamados “gigantes”. A mediados del siglo XIX, empiezan a ser conocidos popularmente como “cabezudos” (Lako & Calleja, 2010).

Actualmente, en la región de Iparralde (País Vasco francés), se les denomina *kilikiak*. La etimología de la palabra *kiliki* proviene del euskera *kili-kili*, que significa risa, carcajada (Trask, 2008). En el País Vasco francés, los *kilikiak* desde hace varias décadas han constituido una “little tradition”²⁴ (Redfield, 1956), siendo típicos de esa zona. En el caso de Uruguay, esta manifestación carnavalesca forma parte del atractivo turístico de los carnavales en casi todo el país. Habitualmente son el objeto predilecto de los niños, a quienes persiguen y asustan en un tono gracioso. Generalmente hacen su aparición al inicio de los desfiles de carnaval. La biografía cultural de los “cabezudos” como figura alegórica en Uruguay, nos remite al legado patrimonial dejado por la inmigración vasca. En cambio, existen formas carnavalescas que *a priori* parecen haber sido traídas por los inmigrantes vascos y que, sin embargo, no se pudo constatar algún tipo de influencia. Este es el caso de los *zaldikos* o “caballitos”.

A diferencia de los “cabezudos”, los *zaldikos* o “caballitos” no forman parte del legado cultural de la inmigración vasca. Básicamente, los *zaldikos* en el País Vasco y los “caballitos” en Uruguay, están confeccionados a través de un armazón de madera que simula un caballo, lleva un sombrero de ala y una capa cortada con un saco de yute. Generalmente un paño le oculta el rostro al jinete. Aunque *a prima facie* se pueda realizar una correspondencia y establecer una “influencia”, el enfoque biográfico demostró lo contrario (Gamboa, 2021). Este tipo de casos corresponde a lo que Claude Lévi-Strauss (1974: 269) designó como fenómenos de “répétition sans emprunt”²⁵. Dos ejemplos recientes en el carnaval montevideano son los casos del grupo de humoristas *Los Chobys* y el de la “murga” *La Gran Muñeca*.

En el caso del grupo *Los Chobys*, en la edición 2020 del carnaval montevideano estos realizaron una performance con “caballitos” simulando un partido de polo. En ese sentido, el sketch recreaba un partido de polo en una zona residencial de la capital. Los “caballitos” eran representados en su mayoría por hombres, aunque también había mujeres. En el caso de la “murga” *La Gran Muñeca*, el sketch se denominaba “Los Libertadores”. Este se trataba de una parodia acerca de los libertadores más importantes de América del Sur. De allí la sátira de las figuras de Simón Bolívar, José Gervasio Artigas, José de San Martín, Antonio José de Sucre, y Bernardo O’Higgins. El motivo de la sátira radicaba en una crítica a los líderes de la derecha americana. Especialmente a Donald Trump y Jair Bolsonaro. La *biografía cultural* de los “caballitos” en el carnaval de Montevideo nos evidencia que no existió una influencia de la inmigración vasca en esta manifestación cultural. De esta manera, tanto en el caso de *Los Chobys* como en el de *La Gran Muñeca*, tampoco existió una influencia de la cultura *euskaldun* en esta forma carnavalesca.

CONCLUSIÓN

A lo largo del artículo se describió y analizó la influencia de la inmigración vasca en el carnaval de Uruguay. En ese sentido, la investigación presentó los distintos rasgos culturales de las primeras manifestaciones carnavaleras de los inmigrantes vascos hasta la actualidad. Si bien muy pocos de estos rasgos subsisten en el presente, es innegable la impronta de la cultura vasca en las primeras etapas del carnaval uruguayo. A su vez, este estudio *deconstruye* algunas preconcepciones establecidas en los estudios académicos acerca de la “idea” de la

24. “pequeña tradición”.

25. “repetición sin contacto”.

inexistencia de la influencia europea en el carnaval de la región norte del país. También (aunque sin especificarlo), el trabajo muestra como el rol protagónico de los inmigrantes vascos en el carnaval de Montevideo está vinculado a la segunda y tercera oleada migratoria.

Dicho de otro modo, el mayor grado influencia y gravitación de la inmigración vasca en los carnavales de la capital se produjo por parte de los inmigrantes, y no de los descendientes. Más allá que el legado cultural continua hasta nuestros días –a través de los *devenires creativos* de los descendientes de vascos nacidos en territorio uruguayo (Gamboa, 2022)–, dentro del campo del carnaval la impronta *euskaldun* ha ido perdiendo protagonismo. Es decir, década tras década la influencia de la inmigración vasca en el carnaval uruguayo ha ido desapareciendo. Sin embargo, existen algunos casos en donde las manifestaciones carnavalescas asociadas a la cultura vasca reemergen en forma espontánea. Un ejemplo de ello constituye la fiesta del “Entierro del Carnaval” en la localidad de Cardona, Soriano.

Finalmente, y al igual que en el caso norteamericano (Douglass & Bilbao, 2005), la influencia de la inmigración vasca en los diversos ámbitos de la cultura nacional ha sido relevante (Arocena & Aguiar, 2007). Los aportes realizados en las distintas esferas han sido significativos en la construcción de la matriz socio-cultural del Uruguay. Por ello, y más allá de los datos empíricos, el legado patrimonial no ha quedado fosilizado en un tiempo pasado. Al contrario, el “heritage can be viewed as a symbolic embodiment of the past reconstructed and reinterpreted in the collective memories and traditions of contemporary societies”²⁶ (Park, 2014: 9). De ahí la reemergencia de algunas manifestaciones culturales *a priori* desaparecidas. Inclusive, cada vez es más frecuente observar en el escenario nacional la apropiación de ciertos rasgos tradicionales de la cultura vasca por personas que no tienen ningún lazo sanguíneo con este grupo étnico (Gamboa, 2022).

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, M. *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1998.
- ALFARO, M. “Los uruguayos y el carnaval. Representaciones sociales e identidades colectivas en el espacio mítico de la fiesta”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 28(2), 2002; pp. 21-28.
- AROCENA, F.; AGUIAR, S. *Multiculturalismo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007.
- AZCONA, J. M.; MURRU, F. *Historia de la inmigración vasca al Uruguay en el siglo XX*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- BHABHA, H. *The location of culture*. New York: Routledge, 1994.
- BENJAMIN, W. *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. Paris: Denoël, 1971.
- CABRERA, H. “Cartografía regional de las fiestas tradicionales”, en: F. Arocena (ed.), *Regionalización cultural del Uruguay*, Montevideo: Manosanta-Desarrollo Editorial, 2022; pp. 211-262.
- CARBALLO, V. *Breve historia del carnaval salteño, 2011*. <http://centromecsalto.blogspot.com/2011/09/alumnos.html>
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DOUGLASS, W.; BILBAO, J. *Amerikanuak: Basques in the New World*. Nevada: University of Nevada Press, 2005.
- DOUGLASS, W.; ZULAIKA, J. *Basque Culture: Anthropological Perspectives*. Nevada: University of Nevada Press, 2007.
- EGIAZABAL, L. “Entre Euskal Herria y Uruguay”, en: M. C. Juanena, A. Soto Zudaire (eds.), *Reminiscencias Vascas*, Montevideo: Tradinco Editora, 2018; pp. 9-16.
- ESPARZA ZABALEGI, J. M. “El Uruguay vasco”, en: J. Mintegiaga (ed.), *El Filtro. Memorias de los refugiados vascos en Uruguay*, Navarra, Tafalla: Editorial Txalaparta, 2009 pp. 7-13.
- GAMBOA, M. “El legado cultural de la inmigración vasca en Uruguay”, *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, 45, 2021; pp. 67-86.

26. “el patrimonio puede considerarse como una encarnación simbólica del pasado reconstruido y reinterpretado en la memoria colectiva y las tradiciones de las sociedades contemporáneas”.

- GAMBOA, M. "Creative becomings: The ongoing definition and redefinition of Basque identity in Uruguay", *BOGA: Basque Studies Consortium Journal*, 9, 1, 2022; pp. 1-15.
- GOSDEN, C.; MARSHALL, Y. "The cultural biography of objects. *World Archaeology*", 31, 2, 1999; pp. 169-178.
- IRUJO, X.; IRIGOYEN, A. *La sociedad de confraternidad vasca "Euskal Herria" de Montevideo (Uruguay)*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurilaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2007.
- KOPYTOFF, I. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en: A. Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, México: Grijalbo, 1991; pp. 89-122.
- LAKO, U.; CALLEJA, A. *Gigantes de Navarra*. Pamplona: Editorial E.G.N, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1974.
- LUZURIAGA, J. C. "La inmigración vasca del siglo XIX al Uruguay. Protagonistas del desarrollo y la integración social", en: J. M. Azcona Pastor (ed.), *Identidad y estructura de la emigración vasca y navarra hacia Iberoamérica siglos (XVI-XXI). Redes sociales y desarrollo socioeconómico*, España: Aranzadi Thomson Reuters, 2015; pp. 270-286.
- MINTEGIAGA, J. *El Filtro. Memorias de los refugiados vascos en Uruguay*. Navarra, Tafalla: Editorial Txalaparta; pp. 7-13.
- MARENALES, M.; LUZURIAGA, J. C. *Vascos en el Uruguay*. Colección Nuestras Raíces, nº 4, Montevideo: Nuestra Tierra, 1990.
- PARK, H. Y. *Heritage Tourism*. London: Routledge, 2014.
- PI HUGARTE, R.; VIDART, D. *El legado de los inmigrantes II*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1969.
- REDFIELD, R. *Peasant Society and Culture: An Anthropological Approach to Civilization*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- SAHLINS, M. "Two or Three Things that I Know about Culture", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5, 3, 1999; pp. 399-421.
- STERN, S. "The tricks of time: colonial legacies and historical sensibilities in Latin America", en: J. Adelman (ed.), *Colonial legacies. The problem of persistence in Latin American history*, London & New York: Routledge, 1999; pp. 135-150.
- TABORDA, E. *Salto de Ayer y de Hoy*. Salto: Intendencia Municipal de Salto, 1955.
- TARDE, G. *Les lois de l'imitation*. Paris: Éditions Kimé, 1993.
- TAUSSIG, M. *Un gigante en convulsiones*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- TRASK, L. *Etymological Dictionary of Basque*. England: University of Sussex Press, 2008.