



El universo creativo del Carnaval

Selección de textos de la publicación *El Corsito*

e

AA. VV.

El universo creativo del carnaval : selección de textos de la publicación El Corsito / Anónimo ; compilado por Coco Romero. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libros del Rojas, 2018.

105 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-1862-25-2

1. Carnaval. 2. Acción Cultural. I. Coco Romero, comp. II. Título.
CDD 306.48



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Centro Cultural Rector Ricardo Rojas

Rector

Prof. Dr. Alberto Edgardo Barbieri

Secretario de Relaciones Institucionales, Cultura y Comunicación

Lic. Jorge Biglieri

Coordinadora General de Cultura

Lic. Cecilia Vázquez

Coordinadora Adjunta Administrativa

Mariana Ron

Realización

Diseño y Publicaciones Centro Cultural Rector Ricardo Rojas

COORDINADORA DE DISEÑO: Virginia Parodi. Equipo: Daniel Sosa, Darío D'Elia, Roberto Duarte, Mariana Antoniow, Pablo Bolaños.

COORDINADORA DE PUBLICACIONES: Natalia Calzon Flores. Equipo: Paola Kaiser, Matías Puzio, Gustavo Benzi.

© Libros del Rojas

© Los Autores

Impreso en la Argentina

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros medios sin el permiso previo del editor.

El Corsito

“¡Momo volvé, nosotros te queremos!”. Con este lema debutó, en el verano de 1995, *El Corsito*, publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval, en especial el porteño. Si cada época impuso sus preferencias de estilos y gustos estéticos, *El Corsito* arrancó a contramano de los formatos periodísticos, emulando a la vieja literatura de cordel. Esta última circulaba piezas narrativas breves que se imprimían con técnicas manuales de grabado sobre grandes hojas que se colgaban de un cordel para su secado y también para su exhibición y venta. De modo que ese nombre obedece al carácter artesanal y callejero de su forma de edición, circulación y venta, más que a sus contenidos, en general piezas breves y populares.

En efecto, los números iniciales de *El Corsito* fueron una hoja de gran tamaño, con un diseño irregular y siempre distinto, salvo su logo. El logo tuvo hasta el número 19 varios diseños, entre ellos los filetes de Cholo Garín y Alfredo Genovese, y ya en el número 20 Jorge Muscia aportó la imagen que perdura hasta el último número. Las hojas de *El Corsito* presentan abigarradas combinaciones de dibujos, textos, palabras tratadas como imágenes; incluyen fotografías (siempre históricas y bien referenciadas), prosa y versos impresos en formatos y tipografías diferentes, ilustraciones, poesías.

Para los memoriosos, la gran hoja en blanco y negro, o también en tonos sepia, evocaba además las magníficas reproducciones que venían junto con la revista *Crisis*, editada en Buenos Aires entre 1973 y 1976 por Federico Vogelius, Eduardo Galeano, Juan Gelman y Julia Constenla. La revista

Crisis solía acompañar cada número con ediciones facsimilares de antiguos periódicos editados en formato de cordel, si bien otras veces reproducía mapas, documentos históricos, obras visuales contemporáneas.

Tiempo más tarde, *El Corsito* se hizo tabloide con un formato de prensa periódica. A veinte años de su aparición, en 2015, aparecía el N° 46, último ejemplar en edición de papel. En este número, su editor Coco Romero recordaba que la inspiración para el surgimiento de *El Corsito*, su idea y formato surgió en "... una visita que realicé en México al maestro titiritero Roberto Lagos, allá por los noventa. De aquel encuentro recibí de sus manos *La Hoja del Titrintero*, una publicación gratuita, de realización artesanal, que contenía en su espíritu el deseo de informar y de compartir sus hallazgos. Conocer esta pequeña revista, y los contactos que el maestro mantenía a través de ella con todo el ámbito titiritero –su profesión–, me impactó fuertemente”.

Así se daba vida a un medio de comunicación moderno, con un tema y una estética medievales y el mensaje de los sobrevivientes de un naufragio. En efecto, para 1995, la aparición de esta publicación periódica fue como lanzar una botella al mar. La orgullosa ciudad de Buenos Aires se había encargado a lo largo del siglo XX de desplazar al carnaval y a la murga más allá de sus fronteras. Las europeizadas fuerzas vivas porteñas, demasiado expuestas a las modas y las influencias del primer mundo, amordazaron tanto como pudieron los vientos carnavalescos de la pampa y de la tierra adentro. Carnaval y murga llevan en esta ciudad capital la marca de lo pre civilizado. Por lo tanto, los custodios del buen gusto y gobernantes afines suelen sentirse con el deber de masacrar cualquier rastro de orilla, aniquilar cualquier sonido, grito o susurro de vitalidad bárbara. Forma prosaica y sarmientina, la mayor de las zonceras argentinas dijo Arturo Jauretche, de oponer civilización y barbarie, que sin embargo no se ha corrido todavía de la mirada porteña sobre el mundo circundante.

A fines de los ochenta, el salteño Coco Romero apareció decidido a ingresar al carnaval y a la murga en las dinámicas culturales del siglo XX, abriendo las puertas de las llamadas industrias culturales. Estos formatos que asustan a los tradicionalistas, encandilan con sus dividendos al mercado y prometen a gobernantes y ciudadanos la popularidad de la producción masiva. Romero concibió al *Corsito* como un medio encargado de revelar las posibilidades del espacio carnavalesco. Un instrumento de comunicación sobre el espacio inconmensurable del carnaval, para despertar la atención en esa área desestimada de la vida social. Un lugar donde la fiesta, el juego, el rito, la imaginación, expanden y empujan la realidad hacia nuevas formas de libertad

y de acción. Pero sin volverse circunstancia individualista o escapista. Por el contrario, el mundo carnavalesco se inscribe en el pulso compartido, donde el hacer colectivo permite producir, ver y escuchar los procesos de constitución de las identidades en sus múltiples negociaciones con el poder.

Para ello, el *Corsito* armó equipo con variada gente de las artes que unieron la adhesión al carnaval con su vocación por la diversidad latinoamericanista. Delia Maunás, artista teatral, periodista y escritora, se encargó los primeros años de la redacción con notas, crónicas, reportajes, que fueron definiendo la estética y el formato hipertextual de la publicación. Norma Alascia se hizo cargo de la redacción hasta marzo de 1999, y siguió luego una colaboración colegiada por grupos de amigos varios, donde recordamos a partir del número 20 a Lila Chevallier, María Moreno y finalmente la sección de edición del Centro Cultural Rojas. La gráfica reprodujo viñetas de los consagrados Pedro Figari y Quinquela Martín con los contemporáneos Marcelo Tomé, Cecilia Mirabelli, Cristina Árraga, Enrique “Cholo” Garín y Martín Di Nápoli; cuadros de Antonio Berni y Raúl Schurjin, cubrieron el imaginario murguero con fotografías de Maximiliano Vernazza, del Archivo de Orestes Vaggi, notables dibujos en birrome de Gabriel Alberti, entre otros muchos artistas visuales pasados y actuales.

Baylasolo, Geni Expósito, Carla Bisbini y Lorena Siminovich armaron las primeras gráficas, y luego Cecilia Cabrera desde los números 4 al 25. En adelante el equipo de diseño del Rojas, Virginia Parodi, Daniel Sosa, Pablo Bolaños entre otros, se encargó del diseño y composición. Donato Daniel, Leticia Iñigo y amigos anónimos colaboraron-apuntalaron económicamente la impresión que se hacía fuera de la imprenta de la UBA.

En el número 5 de *El Corsito*, bajo el título de “El carnaval existe”, el editor propone ir “tejiendo la red de los recuerdos para que el presente no se nos escape”. Ahondar en la propia cultura llevó a una travesía hacia los orígenes. Allí nos encontramos con microcuentos y poemas de Juan Bautista Alberdi y Gabriel García Márquez, Enrique González Tuñón, Manuel J. Castilla, Humberto Constantini, Pedro Orgambide, Chamico y César Bruto. Entre los contemporáneos, el *Corsito* publicó notas de los periodistas Ricardo Acébal, Raúl Vigni de Rafaela, Juan Pablo Eijo de Ensenada y Nicolás Toledo de Corrientes, así como de los investigadores Rubén Pérez Bugallo, Salvatore Rossano, Teodoro Klein, Gabriela Mizraje y Ricardo Santillán Güemes, entre otros. Sin pretender agotar nombres ni temas, esta selección solo despliega la pluralidad de personajes y épocas convocados a reformular con diversos lenguajes y estilos el espacio de las artes carnavalescas.

Con sus notas sobre los carnavales en Niza, Cádiz y Santiago de Cuba, en Concordia, Corrientes y General Villegas, *El Corsito* nos invitó a situarnos en el escenario de otros carnavales que, por comparación, conducen a bucear por contraste en lo propio; imaginar cómo reponer en la pluralidad un poco de lo perdido; vislumbrar por contraste la ausencia del juego, los sueños, los deseos que se violentan con el consumismo y el individualismo.

Como medio de intercambio, con su distribución gratuita, su tirada de entre 5.000 y 10.000 ejemplares según las épocas, y envíos a las escuelas primarias y a interesados que se comunicaban a través de cartas garantizadas por la Universidad de Buenos Aires, el ida y vuelta fue inmediato. Ya en su segundo número, una columna de cartas recibidas agradecía a los lectores. Escribiendo desde Caleta Olivia y Pico Truncado en la Patagonia Sur de Santa Cruz, hasta noticias de don Félix Zanca de Oruro en Bolivia, de Santa María en Catamarca, Cutral-Có en Neuquén. Incorporó también por muchos años a corresponsales: Tadeo Tolosa de Gral. Madariaga y Guillermo Tellarini de Bahía Blanca, ambos en provincia de Buenos Aires. De este modo, los aportes de miles de lectores-redactores pasaron a certificar la vitalidad carnavalera y la diversidad de las experiencias compartidas alrededor de esta fiesta y su forma porteña, la murga.

El Corsito reubicó entonces formatos diversos de la memoria colectiva, donde la transmisión del pasado vivifica el sentido de una comunidad. Le devolvió a esas pequeñas cosas (fotos, viñetas, glosas, anécdotas, sombras y espectros del pasado), una nueva vida. Fertilizó esas vivencias y fenómenos guardados en secreto, a nivel de las emociones y de la piel, que incrustadas en una hoja sobre el carnaval se lanzaban al espacio social ya no como curiosidades o extravagancias, sino como documentos que modelizaron la pluralidad de juegos y del goce.

Unir los festejos actuales con los del pasado permite vislumbrar cómo las formas del festejo fueron transfiguradas por los cambios en la sensibilidad social. El tiempo y la acción colectiva brindaron los fundamentos para constituir una identidad carnavalesca y repensar el presente. Entonces hay muchas versiones sobre el hoy y pluralidad de voces e interpretaciones sobre el pasado. Por eso el carnaval es una fiesta del pueblo, sin dueños ni directores. *El Corsito* juntó la reproducción y cita de textos ya editados; piezas literarias de todo tipo; investigación, exégesis, crítica y reflexión a modo de ensayo; también ficción, creación estética, imaginación y poesía; recuerdos y memorias; con información variada, sobre todo de las actividades del CCRojas o de las andanzas del editor. Con esos cruzamientos entre presente y pasado, entre

recuerdos y alta literatura, estimuló la renovación del universo creativo del carnaval, no como un espacio cerrado y autónomo, sino como motor y caldero que estimula, afirma y renueva nuestra identidad cultural y artística.

Dra. Alicia Martín

Profesora titular del Departamento de Ciencias Antropológicas
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento
Latinoamericano, Ministerio de Cultura de la República Argentina.

El Corsito N° 2
MURGUÍSTICA (fragmento)
de **Tulio Carella***



Que las negligentes composiciones de las murgas pertenezcan al folklore no surge como evidencia inmediata, supone una atribución discutible. Para evitar controversias con dogmáticos rigurosos, digamos que pertenecen al folklore del porvenir. El género se caracteriza por una torpe deshonestidad que tiene el don de irritar a las personas circunspectas y graves. Sin embargo, ante su existencia, la única actitud sensata es la del análisis desapasionado. Será necesario recopilar el huidizo material, respetando las pifias métricas, las culpas gramaticales, las incoherencias de sentido y las descortesías de lenguaje. Estos apuntes se proponen evocar la dislocada posición que nace y muere en carnaval, y analizar someramente los versos con que decora su desfachatez.

Murga, aclara el diccionario, es una compañía de músicos instrumentistas que, a pretexto de cualquier suceso feliz, toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir propina. El término se aplica también a las orquestas destempladas, de poco fuste. Dar murga, significa molestar, importunar. A estas acepciones es preciso añadir la que designa los conjuntos carnavalescos.

La murga actual imita las comparsas, cofradías, rondallas y orfeones: es la caricatura de una caricatura. Como los modelos en que se inspira, su organización es orquestal. Tienen un director y componentes que tocan o simulan tocar el bombo, la flauta, el tambor, el clarinete, el bajo y el trombón. El orden sobrevive en las designaciones: “el tipo de flauta”, “el gordo del clarinete”, dicen, aunque ya no quedan rastros de flauta ni clarinete. La murga inventa después sus propios instrumentos: cajas llenas de pedrusco, bastones multicolores, ruedas de rayos zigzagueantes, bien acondicionados para que resulten fragorosos. A los utensilios de invención estrafalaria suman pitos, matracas, tapas de cacerolas, cornetas y algún improvisado tamboril.

Tulio Carella (Buenos Aires, Argentina, 14 de mayo de 1912 - ídem 1979) fue un dramaturgo, periodista, escritor y poeta argentino. publicó los libros de poesía Ceniza heroica (1937), Los mendigos (1953) e Intermedio (1955), y la obra teatral Don Basilio mal casado (1940). En 1959 ganó la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores por Cuadernos del delirio, al año siguiente estrenó Doña Clorinda la descontenta y, más adelante, Coralina (1959) y Juan Basura (1965).

** Citado de Picaresca Porteña, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966.*

El Corsito N° 6

BOQUITAS PINTADAS EN VALERIA

Por Enrique Symns



La primera vez que estuve en Valeria del Mar fue acampando entre las dunas cercanas a Cariló junto a una familia de generosos turcos. Yo andaba escapándome de la responsabilidad de tener que pagarme la sobrevivencia, así que le contaba cuentos a los niños a cambio de buen vino y comida. Les contaba lo de la rebelión de las hortalizas, la gran batalla contra los ejércitos de Puchero y Ensalada, el secreto de la Araña Poyito y el banquete de las polillas. Tengo una gran debilidad por los niños: prefiero que sea de otros la responsabilidad de hacerlos adultos.

La segunda vez que estuve, con una queridísima mujer, nos sacó a patadas el ejército. Nos denunciaron los lugareños que no soportaban la horda de comedores de sándwiches que les invadió las prolijitas dunas.

Esta vez, en carnavales, fuimos a visitar al Indio Solari que es oriundo de esa playa y que todos los años lagartea el verano sin pisar nunca la playa. Ver a los amigos es una de las pocas actividades que me da aliento, literalmente aliento, en esta época de desempleo para la sensibilidad.

Fui con Willie-maravilla-saxo, ese genial duendecillo que cierta vez me bautizó como “el falso impostor” y llegamos verdaderamente sacados. Hubo que esperar que el Indio despertara de la modorra valeriana para iniciar una de esas conversaciones cuyo supremo valor y máxima eficacia consiste en lo efímero e irrepitible de su contenido.

Pero lo bueno de la vida es justamente cuando se te cambia la obra de teatro y ahí fue que me enteró que una banda de dementes encabezada por el Jaguar (una auténtica leyenda de Valeria, uno de esos locos de fineza impecable que abundan tan poco por estas comarcas), había organizado un *rendezvous* en el corso municipal junto a Rafael Hernández, disfrazado de bellísima mujerzuela portuaria; el ortodoxo periodista Claudio Kleiman, con un atuendo típico de gigoló de Marsella; el Indio Solari, monísima, enfundado en su vestido de coqueta turista danesa; aparecí también atuendado de mujer enfilando hacia los carnavales. Estas tres señoras y el ocho cuarenta de Kleiman nos introdujimos en

la murga, y qué decirte de los demás personajes que la componían. El Áspero, cómo explicarte lo que es ese personaje sin inquietar tus conceptos sobre la moral, estaba en una de travesti; el Tierno y el Caracha (traducción exacta: cascarre de culo) con un caótico disfraz sin significado y, eso sí, tres divinas y hermosísimas princesas: Carolina, Gigi y Adriana (cualquiera de ellas para compartir un sueño de amor, un picnic en el fin del mundo o, por lo menos, una noche en la carpa).

Y así, damajuana de por medio, arrancamos hacia el centro, con el Jaguar como director técnico y con la consigna de derrotar por 1 a 0 al resto de las comparsas. Éramos lo peor de todo. Los disfraces lo menos y la música imposible y, sin embargo, centenares de aburridos turistas salían de bares y hoteles para observarnos como si fuéramos alienígenas. Los veías ahí, como cruces de un cementerio, sonrisas sepultadas y un jugo automático en sus expresiones, mientras la banda de beodos y sacados movían la calle en la búsqueda de un corso que no existía: ¡Los delirantes habían equivocado la fecha y el corso era al otro día!

Y luego nos sumergimos como una manada de piojos hambrientos hacia los bares, el vino de cuarta, las historias de amor que no nos iban a pasar, los ataques de sensibilidad ebria que después te arrepentís.

Esa noche perdí mis pantalones y me quedé hasta el otro día deambulando con mi disfraz de mujer. Fui al mar, saqué pasajes, entré a bares, tuve pequeños diálogos con quiosqueros y turistas siempre de mujer y con la angustia del hilo de la vida que se continúa a sí misma utilizándote a vos como su base de operaciones.

No he sacado ninguna conclusión de todo esto. Ser antropólogo de las auténticas maravillas de la vida es uno de los primeros abandonos que el periodismo ha realizado. Los periodistas son sólo cómplices del show estipulado. Pero una de esas murgas desarrapadas, encabezadas por tipos como el Jaguar, un día, lo ambiciono, se llevará mi vida hacia los caminos que, mucho tiempo atrás, perdí para siempre.

Enrique Symns nació en 1946. Es periodista y monologuista-presentador. Fue creador y director de la revista Cerdos y Peces. Trabajó en revistas y diarios del medio, editó folletines, escribió libros.



El Corsito N° 6

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LAS COMPARSAS

Por Teodoro Klein

Las comparsas de carnaval fueron estimuladas en Buenos Aires por los círculos “ilustrados” a fin de desterrar los juegos “bárbaros”. En 1811, el Cabildo de Mayo disponía que: “pueda salir a las calles todo género de mojigangas, y bailarse por las plazas y parajes públicos por todo género de personas, pero (...) sin agua, huevos de olor”, ni demás que se usaba en Carnaval.

Sin embargo, estas precoces comparsas naufragaron frente a las prácticas tradicionales del Carnaval “bárbaro”. En 1830, un periodista inglés ratificaba que:

“Unas pocas tentativas se hicieron en el Carnaval de este año, por grupos de enmascarados, para desfilar por las calles con música, etc. Como se practica en varias partes del continente europeo, pero no fueron alentados por los más civilizados, que, por el contrario, los empaparon con agua y los acosaron (*British Packet* 27-2-1830).

Recién en 1834, cuando el Jefe de Policía era el Gral. Mansilla –uno de los más ilustres federales–, pudieron algunas comparsas como “La Amistad”, “Los Restauradores”, y “Danza de la Policía” exhibirse por las calles en el trayecto hacia las tertulias de sociedad que animaban con su presencia (*Diario de la Tarde*, 12-2-1834). El “buen orden que se ha observado en las Máscaras del Carnaval de este año”, según la prensa, animó al empresario del Parque Argentino, Santiago Wilde, a organizar Bailes de disfraz con motivo de celebrarse el victorioso regreso de Rosas de su campaña al Desierto. Comienza a desarrollarse la industria del Carnaval, pues en el lugar se ponen en venta o alquiler tanto vestidos como máscaras.

Al año siguiente el número de comparsas aumenta y la policía dicta la primera reglamentación, responsabilizando al “jefe” de cada una por los desórdenes que pudieran cometer sus integrantes (*Gaceta Mercantil* 6-2-1835).

La compañía teatral, empresaria del Coliseo Provisional, organiza bailes de máscaras durante las noches de Carnaval. El primer galán, Casacuberta, juega el papel de un ceremonioso bastonero que, entre sus funciones, ordena a las

bandas de las comparsas (ubicadas en el proscenio), la ejecución de su danza o canción preparada. Se destacó la brillante entrada de los “Restauradores”, que dirigía el coronel Joaquín María Ramiro, precedida por músicos ataviados de blanco con cintas rojas y como artista invitado el clown del Circo Olímpico Mr. Hoffmaster, quien ejecutó un festejado salto mortal (*British Packet*, 28-2-1835). Además de las ya conocidas “Restauradores” y “Amistad”, participaron en los festejos “Comercio”, “Simbólica”, “Sol”, “Orden”, “Arlequina” y “Momo”, esta última con una canción compuesta expresamente por Juan Bautista Alberdi. En 1836 la Policía otorgó 17 permisos para comparsas, con la novedad de que la mayoría pertenecía a localidades vecinas a la ciudad como las veraniegas San Isidro o San Fernando. Entre las porteñas volvió a destacarse “Restauradores”, junto con “La Argentina”, “Comercial”, y “Republicana”, las que “atravesaron las calles en las tres noches de Carnaval, en medio de disparos, fuegos artificiales, etc., y acompañadas por bandas de música; y visitaron varias casas, incluida la de su Excelencia el Gobernador (...) Hubo baile en cada una de estas residencias, y un gran concurso de damas, todas con la divisa federal (...) hasta que salió el sol en cada una de las mañanas (*British Packet*, 20-2-1836).

Es evidente el sector social al que pertenecían los miembros de esas comparsas: militares, funcionarios policiales, comerciantes, jóvenes de clase media y alta, señalan ya en el estandarte su adhesión al statu quo y su disposición a divertirse “espiritualmente”. Las forman sólo hombres, los que pagan sus propios disfraces, condición ésta que exigía “un fondo excesivo con el objeto de ostentar un lujo inmoderado” (*Gaceta Mercantil*, 24-2-1835).

No aparecen indicios de la participación de los negros, a la que cierta historiografía los imagina invadiendo las calles céntricas durante el carnaval como “pobres bestias... enceladas por la acción de su chicha favorita o por el cebo apetitoso del saqueo”.¹

Las comparsas de los negros en esta época no pertenecían al Carnaval; salían en procesión en la fiesta de Reyes –San Baltazar– y algún otro acontecimiento religioso, o a invitación de la autoridad política, como en las Fiestas Mayas de 1838, cuando se congregaron 2000 negros frente a la pirámide en la Plaza de la Victoria para ejecutar los bailes y cantos de sus respectivas “naciones” (*British Packet*, 2-6-1838). Lejos estaban de compartir con los “blancos” las

¹ José María Ramos Mejía, autor de *Rosas y su tiempo* (Buenos Aires, 1907, p.219), citado como autoridad, no ofrece un testimonio directo ni recoge fuentes de primera mano, sino que recrea las leyendas anidadas en el imaginario de los exiliados unitarios acerca de la comunidad negra y les otorga un barniz científico según el dominante positivismo de fin de siglo. Lo curioso es que historiadores de orientaciones opuestas apadrinen esta versión.

diversiones dentro de un espacio celosamente custodiado por rígidas reglas sociales.

Además, las duras prohibiciones contenidas en el decreto del 8 de julio de 1836 sobre el uso de las máscaras, vestimenta de otro sexo, “el representante en clase de farsante, pantomimo o entremés... traje o insignias de eclesiásticos, magistrado, militar, empleado público o persona aciaga”, anticipan el *ukase* de 1844 que destierra “definitivamente el Carnaval, basándose en los perjuicios económicos ocasionados “por los violentos juegos a las obras públicas, a la industria, la agricultura, sumado a la ofensa a la moral de las familias...”

Teodoro Klein (1936-1997) fue investigador teatral, autor de la Historia del actor en el Río de la Plata. Edición de la Asociación Argentina de Actores.

El Corsito N° 7

Pensar en Carnaval

Por Héctor Ariel Olmos

Especial para El Corsito



Suenan las anatas, un redoblante marca el ritmo, vuela la harina y estalla la alegría en torno del pozo desde donde la Pachamama deja escapar su aliento y recibe víveres. Permite que el Diablo ande suelto para encabezar los festejos y habrá coplas infinitas, bailes hasta el agotamiento, bebida, celebración.

Son los ritos del Carnaval andino que conjugan tiempo pre y poscoloniales. Ritos que estremecen la piel de un porteño cuya relación con la tierra siempre ha estado mediatizada por capas de asfalto y ruidos urbanos. ¿Cuál es el oscuro misterio de la identificación, de la comunión?

Occidental / Americano

Rodolfo Kusch ha reflexionado hondamente sobre esta aparente contradicción entre *americano profundo* –presente en el interior del continente, del país, y en especial en las culturas andinas y rurales– y *lo occidental urbano*. En grandes líneas –simplificación quizá grosera– puede hablarse de:

1) *lo americano*, como una concepción de la vida ligada a los ciclos naturales y, por lo tanto, a una temporalidad concreta donde el hombre es parte integrante de un cosmos y lo que pasa fuera de él ocurre también adentro (*microcosmos*). Es parte de la tierra (*Pacha*, el aquí y el ahora: tiempo y espacio se dan unidos). Así habría una profunda espiritualidad y el hombre es capaz de producir transformaciones interiores pero le cuesta mucho operar sobre el mundo de los objetos, sobre lo exterior que escapa a los rituales rígidamente prefijados. La idea del ciclo o el *eterno retorno* (como le gustaría a Mircea Eliade) posibilita una vida sin angustias a pesar de cierto fatalismo. Acepta los opuestos como partes de lo mismo: lo fasto y nefasto, la vida y la muerte, se complementan, se requieren mutuamente para tener sentido. Y sabe *dejarse estar* como las plantas, como la naturaleza, creciendo sin moverse, en lo que Kusch

llama la *esencial vegetalidad americana*. De ahí la noción de **pensamiento seminal**: *pensamiento que hace crecer, que genera conocimiento*.

2) *lo occidental*, ligado a la vida urbana y a una temporalidad abstracta regida por el reloj. El hombre vive en un mundo de objetos de los que se apropia y hace uso y abuso. No se siente parte de la tierra sino su dueño: el espacio está separado del tiempo. Opera sobre lo exterior –todo lo que no es él– pero le cuesta producir transformaciones interiores y vive en angustia porque niega siempre uno de los términos de las oposiciones vitales. El **pensamiento lógico** o **reflexivo** caracteriza esta visión regida por un criterio “científico” de la verdad, *la racionalidad como eje, la evolución, la línea ascendente*, donde dejarse estar es “perder el tiempo”. Tiempo del hacer.

Dos mundos o, mejor dicho, dos lecturas del mundo. Dos construcciones diferentes **de la realidad. Dos relatos. Sin embargo, el porteño siente la piel de gallina cuando** se mete en el Carnaval andino y el norteño se adapta a las ciudades “europeas” y produce sus modificaciones: basta ver el barrio Charrúa en Villa Soldati que en la Fiesta de la Virgen de Copacabana, en cada octubre se podría confundir con una barriada de La Paz.

Algunas claves

En la conjunción de estos vectores reside una de las claves para producir la unidad en la diversidad que se reclama para la cultura argentina y las más de las veces se declama.

¿El porteño estremecido en el Carnaval jujeño, el boliviano en el barrio Charrúa, el santiagueño en la Fiesta del Señor del Mailín en Buenos Aires, realmente confluyen, se intersectan? ¿O mantienen sus individualidades cerradas prestándose apenas para una simpática manifestación folklórica en un lugar exótico, para mantener algo de la memoria de los ancestros, del terruño definitivamente perdido entre las moles de cemento?

La respuesta circula por otros andariveles. Habría que plantear cuánto del Carnaval del norte le servirá al porteño en su vida cotidiana en Buenos Aires, cuánto de sus culturas rurales se mantiene en ejercicio en la experiencia urbana de los trasplantados.

Mirar adentro

Lo primero que impresiona a un porteño cuando se mete en el Carnaval es la percepción diferente del tiempo. Cuando recapitula todo lo que hizo en

breve lapso le cuesta creerlo. Es que ha palpado una temporalidad sagrada, algo que difícilmente logre en su cotidianeidad ciudadana. Y sobre todo una experimentación de la alegría, de la fiesta como vuelta al caos original que sostiene el cosmos durante el ciclo anual. Tan diferente de sus estructuradas celebraciones hebdomadarias.

El tiempo ha cobrado otro valor: intenso, profundo. Quizás el mayor aprendizaje del Carnaval resida en mantener abierta la posibilidad de percibir y aún producir esos momentos de temporalidad distinta –extracotidiana, sagrada, o como quiera llamársela– para detener el vértigo urbano y cambiarle el sentido. Generar pequeños carnavales interiores que permiten la renovación de nuestras fuerzas, **única posibilidad de modificarnos** cuando percibimos que los opuestos pueden unirse, que la realidad no es más que una lectura de la realidad. Aceptar que el caos es necesario, que la ruptura dionisíaca del bailarín murguero, el disfraz que permite mostrar nuestras verdaderas máscaras, el canto callejero que viene de lejos, posibilitan el posterior orden en que habrá de fluir nuestra existencia.

Se trata de **pensar en carnaval** sin las ataduras lógicas convencionales de una racionalidad necesaria pero limitada, desarrollando esa capacidad de barajar y dar de nuevo interminablemente como lo hacen nuestros pueblos desde el principio de los tiempos.

Se trata de aprender a dejarnos estar interrumpiendo el transcurso. Se trata de meternos de lleno en los ritos que nos identifican y de crear los nuevos ritos que habrán de proyectarnos.

Héctor Ariel Olmos es Profesor en Políticas Culturales en Facultad de Ciencias Económicas, Profesor de Institucionalidad y Políticas Culturales /Diversidad Cultural e Inclusión Social en Universidad Nacional de Avellaneda y Profesor de Legislación y Comercialización del Patrimonio Cultural en Universidad Nacional de las Artes.

El Corsito N° 7

LAS MEDALLAS Y EL CARNAVAL

Por Iris Gori (desde Córdoba, especial para El Corsito)



Conmemorar con medallas fue, como otras tantas, una moda que dejó un testimonio vivo e insólito de acontecimientos que ocurrieron en nuestro país. El período de mayor ebullición y entusiasmo por dejar explicitado en bronce, plata, cobre y hasta en oro, con bajorrelieves encerrados, en su mayoría, en formas circulares, aunque también las había elípticas, rectangulares, poligonales o, a modo de condecoraciones, puede establecerse entre mediados del siglo pasado y los primeros veinticinco de nuestro siglo XX.

Cuanto tema a uno se le ocurra suponer puede encontrarse en estos pequeños objetos. En medio de la historia, la ciencia, los homenajes, los recordatorios, la geografía, las colectividades, la religión y las romerías, también está el Carnaval que, por entonces, tenía el brillo de los corsos, las carrozas, los pomos de plomo con delicioso e inolvidable aroma, las flores, los disfraces, las serpentinas, los bailes, el papel picado... las medallas. ¡El carnaval! Fiesta de muy antiguo origen. En la antigua Roma y en otras culturas del Viejo Continente, se celebraba, con gran algarabía año tras año, el renacimiento de la naturaleza después del letargo invernal. El nombre latino de estas festividades era **saturnalia**.

El Carnaval propiamente dicho tiene relación con la irrupción del Cristianismo. Y tiene su razón de ser en el periodo que antecedió a la Cuaresma. Durante los cuarenta días previos a la Pascua de Resurrección, estaba prohibido comer carne y se suspendían toda clase de festejos. Por esto tuvieron razón de ser las **carnavalengas**, épocas en las que el pueblo se entregaba al disfrute de todos los placeres a los que había de renunciar días más tarde.

La palabra Carnaval, parece derivar del latín vulgar: **carnem levare** o **carnelavarium** (carne). Muchos suponen que la expresión italiana “carnevale”, puede derivar del latín **carrus navale**, es decir, barco sobre ruedas, por remembranza de los carros que llegaban a desfilan por las calles en los festejos de la Roma antigua. Dicha expresión condice con el disparate que impera en esos días en que todo lo que está fuera de la realidad parece cobrar importancia. El

paganismo y el cristianismo se mezclan, ya que los festejos que hoy llamaríamos de la primavera, se confundieron con los cristianos del Carnaval.

Estos cobraron vigor en el periodo medieval, y se difundieron por toda Europa. Los disfraces, las máscaras y, en especial, una suerte de permisiva burla a las jerarquías, pues todo se trastocaba en estas fiestas, tuvieron tal fuerza y raigambre popular que no resulta extraño que la Reforma Luterana tuviera especial cuidado en prohibirlas.

Sería gratuito recordar aquí a la gran creación Felineana *Y la nave va*. Reforma, contrarreforma, América, Cristianismo, se unen, permitiendo que se pudieran dejar libres sentimientos y pasiones, que parecían menos culposos si un antifaz o una máscara cubría el rostro de quienes se animaban al desafío.

Por cierto que no ganaron los bajos instintos, y por lo que muestran las medallas, o por los recuerdos de nuestros abuelos, bastante diluidos en mi generación y casi inexistentes en la actual, todo estaba teñido de romanticismo, delicadeza, amores, sonrisas y alegría. En Buenos Aires, estas medallas significaron premios, recuerdos. Desde 1867 hasta 1950, se entregaron a distintos competidores como a la Comisión Ornato Calle Buen Orden (1879), a las Máscaras, a los Bailes de Disfráz, al Corso de las Flores, a la Mejor Comparsa, al Mejor Adorno, al Bueno Gusto, a la Mejor Música, a la Mejor Sociedad, a la Inocencia, al Corso Infantil, al Corso Oficial.

Podríamos hacer una larga lista, pero sólo nos detendremos en algunos ejemplos que nos parecen por demás curiosos.

En 1873, el grabador A. Gamper, quien tenía su taller en la calle Esmeralda 170 de Buenos Aires, realiza una curiosa medalla, circular, de 32,5mm de diámetro, fundida en plata, cobre o plomo, respectivamente, en mediorrelieve. En el anverso, la cabeza de Domingo Faustino Sarmiento, de perfil izquierdo, coronada, rodeada en su perímetro por la inscripción “El Emperador de las Máscaras – Buenos Aires”. En el reverso una curiosa simbiosis de la comedia y la tragedia, visibles, cada una, según para qué lado se disponga la medalla. En la parte posterior de las cabezas en hemiciclo se lee: “Recuerdo del carnaval de 1873”.

Quizá quepa recordar que, al año siguiente, Sarmiento deja la presidencia de la República en manos de Nicolás Avellaneda. ¿Fue esta humorada la obra de enemigos políticos o la verdadera ejemplificación de aquel trastoque de jerarquías al que hemos hecho referencia?

Otra, hecha por Bellagamba y Rossi, en cobre plateado, de 46mm de diámetro, tiene en el reverso, dentro de una guirnalda de olivo, la sugestiva leyenda: “Manuel Villafañe Iturroz / a sus amigas”. Es del año 1900.

Como dando pruebas de lo dicho sobre el **barco con ruedas**, existen ejemplares que tiene que ver con la Marina. Uno de ellos dice en el anverso, en cerrado en una laurea: “A las defensoras del cantón / de la Marina”. El símbolo es el ancla en el reverso. En la circular alegoría realizada en plata sobredorada, se lee: “En el carnaval de 1867”. También está la del Carnaval de 1903: “Gran premio dado por la Unión Marina / al Mejor disfraz.”

En fin, si se recupera la alegría y la buena fiesta, y si salieran las comparsas, los disfraces, las máscaras, los cantos, las flores, viejas o nuevas a recrear el Carnaval, se podría inventar una manera de perpetuar este reencuentro con una parte de nuestra cultura, con algún objeto que diera muestra, para el siglo XXI, tan digna y bella como las antiguas medallas de las que nos ocupamos.

Iris Gori (1940-1998) fue investigadora de la Academia Nacional de Bellas Artes. Tuvo a su cargo la dirección del Museo Provincial Marqués de Sobremonte, en la Ciudad de Córdoba.

El Corsito N° 8

CARNAVAL

Por **Leda Valladares**. Especial para El Corsito



El carnaval es un fenómeno mundial con dioses y costumbres regionales. Sus rituales de cantos y danzas invocan al amor en su plenitud y su magia olvidando en la locura los peligros del “topamiento”.

A mí me clavó sus garras a los cuatro años. En el umbral de mi casa en la ciudad de Tucumán lo vi pasar por esa calle Monteagudo. Era una siesta de verano y venía en multitud. Venía de los ingenios, de los cañaverales tucumanos y era una muchedumbre incesante. Hombres, mujeres y chicos desatados en cantos, gritos y tambores. Era el carnaval y su desbande. Y en esa calle mansa y silenciosa que entonces nos regalaba el lujo de cielos y estrellas para jugar, de pronto nos sacudía el vendaval del pueblo en su delirio. Nunca lo había visto, y era incesante en su canto. Atropellaba como una furia incontenible y la gente de los barrios se le sumaba hasta llegar a la plaza Independencia. Hasta allí nos fuimos en una aventura desconocida y gloriosa, la fiesta inmemorial de la alegría invencible. Por primera vez me topaba con la multitud y el delirio que me arrastró por horas. Fue mi primera experiencia de pueblo y de carnaval y todavía me sigue arrasando. El pueblo estaba endiosado y todos nos dejábamos llevar. Éramos una hecatombe gloriosa y nadie podía sujetarla. Creo que fue una entrada a la vida y al poder del canto en multitud, del canto del pueblo, invencible en su misterio y belleza.

Después, a mis doce años, mis tíos de Buenos Aires me llevaron a un carnaval en el Teatro Colón. Pero me aburrió y me dejó triste. Todo era muy gris. Faltaban esas vidalas de comparsa que me habían marcado la infancia, y el pueblo libre y glorioso.

Pero me esperaba el parto ancestral sin que nadie me lo anunciara. La baguala del alba cantada al pie de mi sueño. Carnaval de 1942 en Cafayate. Casi amaneciendo pero todavía oscuro llegaron al pie de mi sueño unas tres cantoras a caballo. Se pararon bajo el balcón y profirieron su concierto de bagualas. Se amanecieron bagualeando mientras yo la paladeaba en el balcón. Ese ritual fue el episodio determinante de mi futuro. En mi vida había

comenzado el parto y el estertor de la baguala. Esas bagualeras a caballo habían perforado todo mi futuro. Al día siguiente yo salí despavorida a preguntarlo todo. Así llegué a las carpas carnavaleras de Cafayate y estuve en pleno ritual andino de bagualeras y vidas alucinantes.

Desde entonces juré perseguir las fuentes del canto ancestral en el noroeste argentino, impregnarme y recorrer sus misterios, llevarlos al mundo, pero sobre todo a mi país distraído y ajeno, siempre absorto en novedades rutilantes. Y hasta ahora continúo en esta hermosa tarea: la de cantar nuestras legendarias raíces.

Leda Valladares (1919 - 2012). Maestra Normal, Profesora de Filosofía y Ciencias de la Educación egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Poeta, compositora, cantora e investigadora del folklore argentino. Dedicó su vida a recopilar, difundir y a enseñar el cancionero anónimo ancestral de todo el país, en especial el canto con caja del noroeste argentino.



El periodista Edmundo Montagne emprende la búsqueda del personaje legendario que fuera el Oso Carolina y lo encuentra sirviendo café en un Ministerio. Con el orgullo intacto de haber asustado a muchos encabezando el Centro Humorístico fundado en 1899, que llevaba su nombre “Oso Carolina”, el ex Oso –en la realidad Onofre Machado–, desempolva la enorme cabeza del animal en que durante quince carnavales metió la suya, para que atestigüe durante la entrevista, la verdad de sus dichos. El Centro Oso Carolina se cansaba de ganar premios, medallas y diplomas, tenía un coro de señoritas, y sabía tener “su cueva” en el vestíbulo del diario La Prensa. Lo que sigue es un fragmento del reportaje de Edmundo Montagne a Onofre Machado (uruguayo de nacimiento) citado de Mundo Argentino, publicado originalmente en enero de 1932.

La creación del centro se inspiró en el recuerdo de esos napolitanos ambulantes que al son de la pandereta u organillo hacían bailar un oso o una mona. Solían los tales animar la vida soñolienta de la Gran Aldea. Y uno de esos tanos hubo que tuvo un oso llamado “Carolina”. (...)

En los años en que [Machado] hizo de oso, Alfredo Deferrari fue el director del centro; Juan R. Moyano, su fundador, desempeñaba el papel de tano, y José Fernández, que, como Daniel Bustos, es colega de Machado en el Ministerio de Marina, era el cazador mayor. Machado recibió de éste, en la feroz cabeza, tantos hachazos derribadores como pantomimas representó.

La pantomima de la caza del oso

Así me la explica Machado:

–El oso estaba suelto. El oso era salvaje. Yo, el oso, vivía feliz en el bosque o entre los hielos. Pero los hombres me buscaban. Uno venía con un hacha; otros empuñaban lanzas. Así perseguían al oso hasta acorralarlo en la montaña. El oso rugía, acometido a lanzazos. Hasta que se abalanzaba sobre un lancero, lo abrazaba, lo revoleaba furioso y lo tiraba a un lado hecho una bolsa vacía. “¡A la carpa!, ordenaba el cazador mayor. En la carpa lo curarían. Pero el público,

aplaudiendo, gritaba: “¡Llamen a la Asistencia Pública!”, o “¡que lo lleven a la Morgue!”. De este modo festejado, pero terrible para el cazador mayor, que iba quedando solo, se despachaba el oso uno por uno a los lanceros. Y había pintado antes de rojo las puntas de las lanzas y hasta mis dientes, o sea los dientes del oso. Si al principio de la pantomima ese detalle no llamaba mucho la atención, al final de la caza producía su efecto haciendo estremecer, porque parecía la propia sangre del bicho en las lanzas y de los cazadores en mis dientes. “¡Oh! ¡Oh!”, gritaba el público. Entonces el oso fatigado, daba pasos a derecha, pasos a izquierda, la fatiga no le impedía estar más enfurecido que nunca, aunque pareciera que deseaba huirle al hombre del hacha, que no se había metido en la lucha todavía, por lo que la fiera presentía todo su reservado vigor. El cazador mayor lo provocaba de mil modos. Daba con el pie en el suelo, burlonamente. Susceptible, el oso, herido en su amor propio de fiera, se empinaba, como las veces anteriores, sobre sus patas traseras, y dando un bramido que helaba la sangre del público, arrojábase sobre el cazador mayor, esta vez para devorar. Pero... ¡zas!... El hachero le asestaba el hacha en la cabeza, de plano solamente, obedeciendo a las insistentes indicaciones de un tano que durante toda la cacería se acercaba o huía grotescamente, según las alternativas de la lucha, y que no había hecho sino advertir que le “*gararan lu goso sensa amasarlo*”. Y así era volteado, sin ser muerto. Aprovechaban el momentáneo azonzamiento del animal para ponerle la argolla en el hocico y doble cadena prendida de ahí y del bozal. El cocoliche compraba el oso. Al trato aparecían como brotados de la tierra los cazadores hospitalizados. Deseaban participar del resultado de la venta. El cazador mayor había dicho: “El oso vale quinientos pesos”. El tano regateaba porque no tenía más de cuatrocientos. “¿Están conformes, muchachos?”, preguntaba el cazador mayor. Aceptaban. Tocaban cien pesos a cada uno. El napolitano pelaba aspaventosamente los *nales* del bolsillo, y enseguida se hacía cargo del animal, al que amaestraba en un santiamén. Entonces... va a ver usted. “Bueno. Ahora el oso es suyo: póngale el nombre que usted quiera”, le decía el cazador mayor. Ante la perplejidad del gréban, continuaba: “¿Usted nunca ha tenido novia?”. “*Io ha avuto cuatro novia*”, respondía. “Y entonces, ¿qué quiere más? Ahí tiene dónde elegir: póngale el de alguna de ellas”. Las novias habían sido Carmela, Franchisca, Rosina... El oso estaba en dos patas. Se le preguntaba: “¿Querés llamarte Carmela?”. El animal despreciaba el nombre con un rezongo y un volver de espaldas. “¿Querés llamarte Franchisca?”. Vuelve a despreciar. Y otro tanto al de Rosina. “¿No decía que había tenido cuatro novias?”. “Ay, sí”, respondía el tano. A la cuarta la había querido tanto que no se atrevía a... “¡Déjese de pavadas! ¿Cómo se

llamaba?”. “*Se quiamaba Carulina*”. Se le preguntaba a la bestia: “Decí, oso: ¿te gustaría llamarte Carolina?”. Por fin, el oso no despreciaba, sino que movía de arriba a abajo su cabezota, complacido.

“Para festejar su propio bautismo, el oso bailaba al son de la pandereta batida por su dueño. Tomaba luego esa pandereta y con ella pedía la propina al público. ¡Éxito completo! “*Vamo a veder agora, Carulina: cume gase lu siñore rico ca sasienta per tomá lu fresco. Gara la sicha. ¡Andame!*”. El oso tomaba la silla y se sentaba, acabalgado; ponía los codos en el respaldo y sus manazas quedaban arriba, altas, en el aire. ¡Nuevo gran éxito en el público! “*Agora tenese que hacire lu guapo. ¡Ah! Cregoyo linde! Tenese que hacire cume un gábucho cuano fache la doma de lu potro*”. Le tiraban un palo de escoba que el oso cazaba al vuelo, rezongando siempre. Porque el oso hace todo refunfuñando: “¡Hum! ¡Hum!...”. “*¡Coidade su lo piguese de lu respetable público!*”, recomendaba el tano, “pe que lu cabaye furigoso fache la ballaquiata”. Y así era. Bellaqueaba produciendo desparramos y risas de aquellos que veían dolerse a los atrapados por el palo que hacía de potro y que sobresalía por debajo del rabo del oso, el cual concluía esa demostración arrojando lejos de sí el palo. “¡Hum!... ¡hum!... ¡hum!...”. “*¡Quieto, lu goso! Gara naltra veche lu palo. Vai a mostrá insiguita cúme fache la moquiere de lu gábucho cuando pisa lu maguise pe la mazamorra*”. El oso pisaba maíz con su terco “¡hum!”, a cada golpe del mortero. Y ahora venía la función final: la lucha del tano con el oso. Lucha romana como aquella tradicional del bachicha Rafetto. Sólo que en esta vencía siempre el oso. Porque el oso no puede ser vencido, sino que hace como si su amaestrador lo vence. El italiano se sacaba la chaquetilla. Nos abrazábamos. Yo lo tenía largo tiempo apuradazo. Concluía tumbándolo de espaldas en tierra... Como le digo, yo salía siempre triunfante en esta lucha, con el consiguiente aplauso de todos. Pero el gringo manoteaba el garrote y amenazaba castigarme, por si me había envalentonado. Y es que al oso no hay que perderlo nunca de vista; cuando uno se descuida... ¡zas!... un zarpazo. (...)

Edmundo Montagne (1880-1941) fue poeta, escritor y periodista.

El Corsito N° 9

USOS CARNAVALEROS DE LOS URSOS

Por Alicia Martín

En zoología, el oso forma la familia de los *ursus*. Como el malvado enemigo de Popeye. En nuestro lunfardo, *urso* es sinónimo de forzado, corpulento.

El oso ocupó un lugar central en el folklore europeo. Para nórdicos y germanos el oso fue el rey de los animales. Durante los carnavales de Bohemia, una comparsa de jóvenes visitaba las casas, recibiendo donaciones para solventar las fiestas. Uno de ellos era el Fasnachtsbär, el oso de carnaval. Iba cubierto de pajas que simulaban el pelaje del animal. Al terminar la ronda, se reunían con los campesinos y sus mujeres en una cervecería para bailar y cantar. Se creía que bailar con el oso, o proveerse de alguna parte de su traje, propiciaba las cosechas y la reproducción de los animales. El oso simboliza en estos ritos la fertilidad. Los *ursus* hibernan durante el invierno y se despiertan con la primavera. Este ciclo se asocia con la renovación de la vida, la reproducción del mundo, la inmortalidad. El oso llega a nuestro carnaval de la mano de la inmigración europea. Pese a ser el mayor carnívoro terrestre, puede ser domesticado desde pequeño, así lo vemos todavía haciendo piruetas en los circos. El legendario Oso Carolina solía ir encadenado o atado con una soga alrededor del cuello, llevado por su domador. La pareja de bestia y domador recorría el corso como el triunfo de la razón que vence a la fuerza. Lugares que en la historia occidental nos remiten a la vieja coartada colonialista: el esclavo (la fuerza) y el amo (la razón), el salvaje y el civilizador. Por esas cosas del carnaval, el personaje que sobrevivió en la leyenda fue el oso.

Alicia Martín es antropóloga especialista en folklore e investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.



El Corsito N° 11

EL CORSO DE AVENIDA DE MAYO UN CLÁSICO DE CARNAVAL

Por Horacio Spinetto. Especial para El Corsito

El 9 de julio de 1894 se inauguraba la Avenida de Mayo. Se cumplía así con el sueño de un gran inspirador, el primer intendente de la Ciudad de Buenos Aires, don Torcuato de Alvear, quien había fallecido cuatro años antes. En el momento de la inauguración era jefe de la Comuna el Dr. Federico Pinedo y Presidente de la Nación el Dr. Roque Sáenz Peña. Inmediatamente la Avenida, a la manera de los boulevares del Barón Haussmann en París, se transformó en el eje porteño por donde pasaban todas las novedades del momento, llegando a erigirse en la gran protagonista durante los festejos del “Centenario”, en 1910.

Ahora bien, el 15 de abril de 1898 la Comuna autorizó a la Sociedad de Beneficencia de la Capital para que llevara a cabo en la Avenida, los días 23 y 24 del mismo mes, un “corso de flores”, desde las 6 de la tarde hasta las 12 de la noche, simultáneamente con el que se realizaba en el Parque Tres de Febrero. Pero es recién a partir del año 1900 que el Corso de la Avenida de Mayo se organiza de manera tal que brinda un nuevo e inesperado brillo a los festejos del Carnaval. Primero se desarrolló entre Bolívar y Bernardo de Irigoyen, para extenderse luego hasta Luis Sáenz Peña, ya reconocido por la Municipalidad como “Corso Oficial”. La gente concurría desde muy temprano para tener buena ubicación y disfrutar del concurso de mascaritas infantiles y del paso de las murgas y comparsas.

En 1909 en el Teatro Avenida, el popular vespertino *Última Hora* organizó “bailes de máscaras”, donde los pomos de plomo “Bellas porteñas” presidían unos tímidos juegos de agua.

En las mesas de los bares, repletas, la concurrencia reponía sus fuerzas o calmaba la sed, ya fuera con sidra “tirada” en La Victoria, con cerveza en Gambrinus o con algún copetín en el Tortoni.

En los años 20, los carruajes, los carruajes, especialmente ornamentados, cual procesión pagana recorrían una y otra vez el trayecto del corso, cubriéndose de serpentinas.

De los conjuntos musicales que desfilaban podemos nombrar, entre otros, a “El Orfeón Español”, “El Centro Catalá”, “Unión Obrera Española”, “Los Cívicos”, “Pescatori de Napoli”, “Stella di Roma”, “Les Enfants de Béranger”, “La Unión de Pelotaris”, “Leales y Pampeanos”, “Parias de la Pampa” y “El Palenque”; mientras que entre las murgas humorísticas recordamos a “Los Farristas”, “Gli Innamoratti Spulsatti”, “Los Divertidos del Barrio del Alto” y “Los Astrólogos”.

El diario *La Prensa* dio una importancia especial al corso de la Avenida. En el hall del palacio eran recibidas las principales agrupaciones, luego de haber hecho su presentación callejera, y eran agasajadas magníficamente con un refrigerio ofrecido por su director, Ezequiel P. Paz.

Alrededor de la Avenida, y en sus cercanías, fueron apareciendo algunos locales con actividades relacionadas con la fiesta del Carnaval, así por ejemplo en la calle Piedras al 200 había dos tallercitos dedicados a la fabricación de máscaras de *papier-maché* y de los clásicos cabezudos; mientras que algunos años después, sobre la calle Bartolomé Mitre, Casa Lamota (“donde se viste Carlota”) ofrecía coloridos y originales disfraces.

Llegó el año 30, y no sólo se escucharon pitos, matracas y panderetas: con la revolución del general Uriburu algo se resquebrajó de manera muy profunda. El carnaval, jamás ajeno a la realidad, también sufrió el duro golpe. Pero no murió.

En los 40 el Corso de Avenida de Mayo tuvo una seria competencia con los clubes y sus bailes, adonde mucha gente concurría para escuchar o bailar al ritmo de su orquesta preferida, ya fuera la de Troilo, D’Arienzo, Pugliese, Di Sarli o Fresedo. Era la época de oro del tango.

No obstante, las murgas, exacta esencia del corso, siempre lucharon para poder llegar desde su barrio o ciudad hasta la Avenida, y así poder ofrecer sus cantos: de presentación, de críticas (siempre los más aplaudidos) o de despedida; sobre el escenario levantado en el cruce con la avenida 9 de Julio. Recuerdo entre muchas otras a: “Los Dandys de Boedo”, “Los Funereros”, “Los Nenes de Suárez y Gaboto”, “Comparsa Buenos Aires”, “Los elegantes de José León Suárez”, “Los Diamantes de Pacheco” y “Los Mimados de la Paternal”, a las que, como dice el verso: “Les agradezco que existan/ y no cesen de luchar/ para que así nunca muera/ nunca muera el carnaval...”.

Los años fueron pasando y siempre se volvió al Corso de la Avenida. Un día llevé a mis hijos, y allí estaban “Los Mocosos de Liniers”, “Los Reyes del Movimiento”, e “Irala Latinoamericana”, que llegaba desde Lomas del Mirador, mientras su cantor entonaba: “En noches de carnaval/ todo el mundo

se divierte/ y gozan con los murgueros/ que hacen todo cual lo sienten...”.

Tomando un café en el Castelar, veo su amplia vidriera sobre la Avenida, se me presenta como una pantalla cinematográfica, una pantalla a la que le falta su gran clásico. Desde hace tres años la Avenida de Mayo no tiene Corso, por lo tanto le falta una de las principales y más tradicionales convocatorias comunitarias. Hacemos votos para que nuevamente el corso brille en nuestra primera gran avenida porteña. Todos lo agradeceremos y lo disfrutaremos.

Horacio J. Spinetto (Buenos Aires, 1950), es pintor, investigador urbano, museólogo y arquitecto. Fue organizador de los tres primeros Encuentros de Murgas (en 1987, 1988 y 1989).



El Corsito N° 12

AMAICHA: EL CARNAVAL DE LA PACHA

Por Ricardo Santillán Güemes

Especial para El Corsito

Desde hace cincuenta años se celebra en Amaicha del Valle, Tucumán, la Fiesta de la Pachamama. Su desarrollo coincide con el tiempo del carnaval y, con el correr del tiempo, se ha convertido en algo ya tradicional elegir en la misma a la mujer más añosa de la comunidad para que represente a la Pachamama y presida el desfile de carrozas alegóricas y otros actos, acompañada por un séquito formado por el Pujllay (antigua deidad calchaquí que en su momento personificó el juego, la alegría y, luego, el carnaval), el Llastay (antiguo señor protector de los animales silvestres) y por un tercer personaje sin tener referencia mítica, la Ñusta, joven adolescente que, para la comunidad, simboliza “la tierra virgen y nueva”.

En el año 1972 participé de esa fiesta y recuerdo que la misma tuvo lugar en la plaza. Allí sucedía todo: el desfile de carrozas, los bailes, el jolgorio, las ruedas de copleras y copleros, las “pastanas” (comederos y bebederos) llenas de gente manchada de harina, albahaca y papel picado. Por las noches pululaban diabladas (nada parecidas a las bolivianas) que bailaban rítmicamente al compás de la chaya y, de día, el Pujllay, un paisano enmascarado, correteaba como un loco con su burro por las calles del pueblo mientras otros jinetes trenzaban sus caballos en pechadas intensas. Además, cada noche, la gente se pasaba el santo y seña de dónde se iban a realizar las señaladas y las fiestas caseras al día siguiente.

Este verano volví a pasar el carnaval en Amaicha. Allí participé del primer Taller Encuentro de Antropología Teatral, organizado por SAGA, Movimiento de Investigación Teatral.

Pero este año, el carnaval fue distinto...

Un carnaval alambrado

En un paredón de un poblado ubicado cerca de las ruinas de los Quilmes había una pintada: “¡Viva el Carnaval!”. Creo que fue la primera vez que,

después de varios días de estar en la zona, me topé con la palabra “carnaval”, dado que en Amaicha, prácticamente no se lo nombraba.

Tal vez porque la fiesta oficial de la Pachamama terminó por neutralizarlo y, paradójicamente, es, pero no es el carnaval.

Además la novedad de este año fue que, por decisión del Cacique de la Comunidad, que también concentra el cargo de delegado de la Gobernación de Tucumán, se destruyó un ámbito cerrado por grandes alambrados: el “predio”. Allí se armó un escenario en el cual actuaron artistas folklóricos de moda, y el último día desfilaron las carrozas. Se instalaron, previo pago de las respectivas licencias, las “pascanas” y los kioscos donde se vendían productos de todo tipo. Para entrar al predio había que pagar cinco pesos y todo lo que allí sucedía se basaba en el esquema artístico-comercial del festival de Cosquín, incluyendo, como es debido, la presencia de la publicidad de la “afamada gaseosa” en el escenario junto a tapices con diseños diaguita-calchaquí y dos locutores que constantemente repetían clisés seudopoéticos y frenaban cualquier manifestación espontánea del público (política o no).

Una de las dos radios FM locales transmitía los principales momentos del show que, algunas noches, terminaba en algún baile con changos corriéndose con aerosoles de espuma. Muchos amaicheños y zazeños, entre ellos algunos músicos populares que otros años tocaban en la plaza, tomaron claramente la decisión de no concurrir al “Mini Cosquín”. Otros muchos no fueron por la imposibilidad de pagar la entrada y/o trasladarse hasta allí. Lo escucharon en su casa solos y por la radio.

La fuerza del carnaval

Lo dicho no quita que como un ariete, el espíritu carnavalero se metiera por distintos intersticios insuflando vitalidad y deseo verdadero al evento hegemónico.

Y en esto las mujeres, especialmente las copleras y algunas artesanas, actuaron como vanguardia. Como oficiantes de ceremonias propiciatorias varias, incluso “oficiales”.

Ellas condujeron el Jueves de Comadres un topamiento que tuvo momentos solemnes y divertidos, bien “regaditos”. El ámbito que eligieron: la plaza. Y, el diseño sumamente interesante. Utilizaron los cuatro puntos cardinales (las cuatro esquinas de la plaza) como lugar de reunión y de arranque de las distintas comunidades (Quilmes, Los Zazos, etc.) que se cruzaron dos veces en el centro hasta que, en el tercer encuentro, realizaron el topamiento propiamente dicho.

En un cuerno circulaba el aguardiente mientras vibraba el ida y vuelta

redondo de las coplas. Se contaron cuentos picarescos, se cantó y, tal vez lo más importante, las Comadres presentaron “la nueva cría” de copleritos y copleritas, niños de entre cinco y diez años.

Hecho esto, se llegó al clímax ritual: el choque de dos “mitades” de la ciudad que, cada una detrás de una comadre, entre remolinos de gritos y harina trataban de arrebatar el arco florido lleno de uvas y rosquetes que poseía la otra.

Y, luego, ahí en la plaza, tierra de todos, se bailó y se volvieron a sacar chispas de humor y creatividad dos potencias: Doña Quica Ávalos y Doña Felisa Balderrama.

Y fueron las copleras quienes, enseguida, nos guiaron al predio a realizar un estremecedor ritual a la Pachamama donde todos pusimos nuestras ofrendas, cantamos y giramos abrazados en dos inmensos círculos concéntricos que se desplazaban en sentido contrario. Y allí, en el predio, quedó instalada como una verdadera obra de arte hecha por todos, la Gran Apacheta: el altar de la Pacha; de la única, la que sigue mandando en los cerros y en el corazón de la gente.

También las copleras oficiaron su corpachada en la señalada de animales que nos “ofreció” en un día ventoso y extremadamente gris, Don Laureano Yapura con la complicidad de otro brazo vivo de la comunidad: el Grupo Amauta, verdaderos promotores culturales de la zona y, además, movedizos “duendes carnavaleros”.

Esto sucedió en Los Zazos y fue justamente en ese lugar “arribeño” donde explotó la fiesta más auténticamente carnalera vivida por nosotros en esos días: chacarera, chamamé, cumbia, zambas, vino, cerveza, harina y agua volando por el aire, albahaca en orejas y sombreros, risas que hacían temblar la enramada, todo (y todos) latiendo en un mismo ritmo vertiginoso orquestados y encauzado por un Pujllay invisible quien en lo cotidiano tampoco se nombra.

También en ese club de Los Zazos estuvieron las copleras y se realizó otra señalada y otro topamiento, esta vez a caballo y con todas las destrezas del caso.

Y fue en esas pequeñas fiestas “agrarias” y en la interacción con personas concretas donde pude actualizar aquel espíritu del carnaval vivido en 1972. Pude volver a conectarme con ese “algo” que emerge en algunas situaciones carnaleras y las vuelve vivas aunque aparezcan tapadas por ondas serpentinas de FM locales, canales de cable, antenas parabólicas, publicidades o predios híbridos.

No es por eso o por “esos” que el carnaval sigue vivo sino por ese “algo” o “alguien”, el Pujllay, que, no me cabe duda, seguirá poseyendo el corazón, la

garganta, las tripas y sueños de gente como Doña Quica, Doña Felisa y sus hijas, Don Laureano, los “Amautas” que, cuando el poder no los mira, casi disimuladamente, insisten en ofrendarle el carnaval a la Pacha y, al enterrarlo, le echan poquita, muy poquita tierra: “pa’ que vuelva a resucitar”; año redondo.

Ricardo Santillán Güemes es antropólogo y actualmente se desempeña como profesor en la Licenciatura de Gestión de la Cultura y el Arte de la UNTREF, en la Tecnicatura de Música Popular de la UNLP y en la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín. Es autor de “Imaginario del Diablo” y otros libros ligados a la Gestión Cultural.



El Corsito N° 13

HIGO DILECTO DE LINCOLN, MAESTRO DEL CARNAVAL

Enrique Alejandro Urcola

Homenaje, por Coco Romero

Artista nato de aquella patria soñada, Enrique Alejandro Urcola fue el artífice de los corsos artesanales de Lincoln –hoy Capital Nacional del Carnaval Artesanal–. De chico ya observaba con atención y curiosidad los preparativos del corso linqueño “su primera preocupación, ante un almanaque nuevo, era averiguar cuándo caía carnaval”. Luego, a los dieciséis años, aquel muchachito menudo, hijo del vasco Urcola –un joven teatrero que había sabido recitar los versos de Lope de Vega por los caminos de España– se quedó un domingo de carnaval –un domingo de lluvia– mirando un sulky que alguien había dejado en su casa ya ataviado para salir al corso. Pero estaba ahí “como afeitado y sin visitas” porque el corso se había suspendido. Fue en ese momento que se le ocurrió armar su primera carroza. “Como en esa época una misión arqueológica inglesa dirigida por Lord Carnavon había descubierto la tumba de Tutankamon, la sombrilla me sugirió el desierto egipcio y un título: Egiptólogos (...)”. Y esa carroza obtuvo el Primer Premio de Sulky.

Su sentido de la observación y de la estética lo llevaron lejos de su pueblo. Como se la pasaba dibujando retratos de actores de cine –en los ratos libres que le dejaba el trabajo de ayudante de su padre como pintor de brocha gorda–, su madre lo alentó a viajar a Buenos Aires. En la Capital estudió Bellas Artes, y empezó a trabajar como escenógrafo en el Teatro Colón. Al recibirse de Profesor Nacional de Dibujo volvió al pago –si bien nunca se desvinculó del todo del Colón–, porque estaba convencido de que el terruño necesitaba de sus jóvenes. Y en Lincoln trabajó sin descanso, como él decía “como el soldado desconocido de la Independencia”.

Uno de sus grandes aportes a la comunidad linqueña fue el Ateneo de la Juventud, creado en 1932. Y el otro –que da origen a este homenaje de El Corsito– es su despliegue de creatividad en los corsos de carnaval.

Hasta esa época los motivos carnestolendos sólo habían reproducido fielmente elementos de la vida real, no incluían mascarones de cartapesta

—mezcla de engrudo y papel con que se hacen los títeres tradicionales y las esculturas escenográficas—, y se fabricaban con maderas, alambres, chapas y ladrillos. Y con Urcola comienza el reinado de los inmensos y coloridos muñecos. Desde aquella primera experiencia con Egiptólogos —e inspirado luego en las técnicas plásticas utilizadas en el Teatro Colón—, Urcola avanzó en la experimentación con yeso y cartapesta—, y ya en 1928, cuando tenía veinte años, desarrolló con esta técnica su carruaje de carnaval. Los pelicularos, donde aparecían, en grandes dimensiones, personajes como Toribio con su risa, y el inglés con su pipa, trabajados hasta en los más mínimos detalles. La obra llamó la atención de los concurrentes y de la prensa, no sólo por su originalidad sino por la perfección de su acabado, y se hizo acreedora al primer premio.

En los años sucesivos vinieron —por mencionar sólo algunas de las sucesivas distinciones— La Juvenil, cuyos mascarones destacaban los rasgos grotescos de la expresión humana; La Marina Boite —espectacular escenografía alegórica al barrio de La Boca que cubrió todos los muros del salón del Club Rivadavia hasta cinco metros de altura para los bailes de carnaval—; Trifón y Sisebuta, los inconfundibles personajes populares que por su gran altura se llevaron por delante un cable de luz al entrar al corso; Con el amor a cuestas, motivo que mostraba un hombre que caminaba vencido por el peso de su mujer quien iba muy oronda sentada en su espalda, confundiendo a los ingenuos espectadores que se lamentaban por la suerte del marionetista; El yunque encantado, en que un supuesto hombre sentado sobre un yunque se desplazaba caminando por el corso; Hoy polenta, que representaba a un alegre cocinero que saludaba al público; Monerías, en que un simio, a la vez que tomaba un helado, le daba vueltas a la manivela arrancándole melodías a un organito, y El Ñato que sostenía su enorme nariz en un carrito, entre otros famosos ejemplos.

El artista, que no escatimaba en ingenio, en tamaños, ni en tiempos de realización, tenía dos consignas sagradas para el trabajo. Primero, mantener en secreto absoluto el motivo a fin de provocar la sorpresa del público; y segundo, conservar documentación ejemplificadora de los pasos seguidos en la realización de los muñecos y aparejos. Urcola, con notable espíritu docente, se ocupaba de fotografiar los distintos pasos de la ejecución para que pudieran pasar al patrimonio de sus seguidores. Y eran tiempos en que no contaban todavía con globos, ni telgopor, ni polietileno, materiales que tanto han simplificado la labor de los carroceros de hoy.

Su indomable espíritu carnalero hizo gala de imaginación y astucia en un corso de mediados de la década del 40, cuando “nuevamente habían prohibido

la careta y un carnaval sin mascaritas mucho pierde de idiosincrasia”. Cuenta Amanda Urcola de Borgoglio, hija y continuadora de la obra de Don Enrique, y autora del libro que compendia la biografía del artista, que una noche su padre quiso sumarse como simple observador al recorrido del corso y pretendió iniciar su marcha sin darse cuenta de que aún faltaban unos instantes para el horario establecido. Un agente, en términos bastante groseros, se lo impidió. Y él, empeñado en darle un escarmiento, se puso a trabajar afanosamente durante toda una semana “sin afeitarse siquiera”. Al sábado siguiente se presentó en su Ford A negro pintado a modo de calabozo y él al volante, demacrado, con la barba crecida y en traje de preso. En el asiento de atrás iban su esposa y su hijo mayor. Junto a ellos “un personaje vestido con un dominó violeta con vivos verdes que, apoyando la mano en la base de la ventanilla, deja el codo afuera. El desconocido luce una careta sonriente, provocadora (...). El muñeco podía asentir con la cabeza debido a un simple mecanismo puesto en movimiento por el pie de quien se hallaba al volante”. Por supuesto, el agente exigió que el atrevido pasajero se quitara la careta. Le explicaron la broma del muñeco, pero no hubo caso. En estricto cumplimiento del deber fue a consultar a su superior, quien, con un poco más de sentido del humor, optó por matarse de risa.

En medio de estas anécdotas, –que testimonian numerosos documentos recogidos por la hija del artista, heredera del fuego creador de su familia–, transcurrió sin sábados ni domingos la vida de quien vio crecer los carnavales de Lincoln hasta convertirse en el centro de admiración de miles de visitantes que año a año acuden a compartir la alegría de su fiesta.

Don Enrique Alejandro Urcola, maestro de la cultura popular de Lincoln y ejemplo de generaciones, nació un 7 de febrero de 1908. Ya no está con nosotros, pero no ha muerto. Su espíritu sigue intacto en la memoria de todo un pueblo que recrea en cada carnaval el brillo y la risa, con la euforia de sacar el alma del pecho afuera y reconocerse en la propia identidad.

El Corsito N° 18

CARTA E IMÁGENES DEL CARNAVAL DE VILLA DEL PARQUE

Por Juan Travnik



El fotógrafo Juan Travnik (Buenos Aires, 1950) ha incursionado en el fotoperiodismo, la publicidad, la docencia, las fotos de autor. Es uno de los impulsores de la fotografía independiente en la Argentina. Desde 1970 es maestro de fotógrafos. Forma parte de una generación que revitalizó la fotografía en nuestro país. Actualmente dirige la Fotogalería del Teatro San Martín.

Travnik, durante la década del 80 se internó en los festejos del carnaval, los corsos de La Boca, Villa del Parque, Don Torcuato, Olivos, registrando con su cámara los murgueros, su baile, la ambigüedad del travestismo –metáfora carnavalesca–, los cartones pintados, el brillo, las luces y las sombras. Recibimos esta carta que compartimos con ustedes.

Sabrás que nací en el barrio de Villa del Parque, cerca de Agronomía, donde también viví mi niñez y mi adolescencia. Debo confesarte que pocas cosas ejercían tanta fascinación sobre mí en aquella época como las esperadas noches del corso de la calle Cuenca. Han pasado los años pero esas imágenes siguen como flashes en mi cabeza. Gente de toda pelambre que se amontona y se divierte. Chorros de agua arrojados con los pomos –los había de muchos tamaños– que desencadenaban más de una vez verdaderas guerras de agua, serpentina y papel picado. Disfrazados de cualquier edad, cocoliches y cajetillas, pero sobre todo las murgas. ¡Qué grande las murgas! Me trataba de filtrar entre la gente, como podía, para llegar a verlos de cerca.

Los recuerdo elegantes. Bailando con su destreza que opacaría los movimientos de cualquier superhéroe actual. Con vestimenta que a mis ojos lucía deslumbrante. Los sacos con levita de los hombres, en los que se mezclaban sobrenombres o figuras en lentejuela y brillantina, con pequeños almanaquitos de mujeres desnudas. Las mujeres con atuendos deslumbrantes, algunas provocativas y sensuales, casi como las podía haber pispeado en algún recorte de los teatros de revista. ¡Una fiesta!

Se dice de los creadores, y a mi entender con buen criterio, que más de una vez trabajamos—consciente o inconscientemente—con nuestros fantasmas y con los elementos de la memoria visual que hemos ido acumulando en el devenir de nuestras vidas.

¿Qué me pasó a mí con estas imágenes? Creo que un poco casualmente, años más tarde, fui al encuentro de ellas. Caminando por el mismo curso de Cuenca, comenzó a tener forma una idea: realizar un ensayo fotográfico sobre el Carnaval barrial, haciendo eje en los disfraces, y en las murgas y sus personajes. Me reencontré, veinte años después, con ese mundo de delirio, de alegría y fiesta por momentos descontrolada.

Pero claro, también encontré elementos nuevos y desconocidos en el paisaje dinámico. Los disfraces, muchas veces de cartón y arpillera, se habían acercado a la ciencia ficción (sí, había robots de cartón corrugado, fantasmas de capas transparentes, monstruos con máscaras que metían miedo y capas negras que poco tenían que ver con la de El Zorro). En las murgas aparecía la ambigüedad y belleza perturbadora de las travestis junto a los murgueros de mis recuerdos, que seguían tan elegantes y frenéticos en la danza como los recordaba.

Me entusiasmé y empecé a fotografiar, ya pensando en un trabajo que diera testimonio de cómo era el Carnaval de los ochenta en los barrios de Buenos Aires. Materialicé de ese modo en las fotografías, las imágenes que guardaba desde pibe. La destreza salvaje (el Carnaval tiene algo salvaje, algo transgresor, liberador de fuerzas y energías ocultas) de los murgueros. Me metí entre ellos, los fotografié mientras desfilaban. Registré sus eléctricos movimientos y la manera en que se mostraban ante su público, explorando la imagen que cada uno proyectaba hacia fuera.

Uno sólo fotografía con creatividad y pasión lo que ama, o lo que odia profundamente. Estos personajes entrañables, gente de los barrios, emergentes de mi pueblo, vestidos con el lujo prefabricado del brillo del raso y el uso de fantasías y lentejuelas baratas, que para algunos cumplían con un ritual decadente, continuaban en realidad con obstinada alegría, una militancia carnavalera que nos permite seguir viviendo, año tras año, una fiesta. Una fiesta que continúa seduciéndome para que la siga fotografiando. Para volver a atrapar en la fugacidad de un instante el frenesí y la alegría del carnaval barrial y suburbano, propio de nuestra cultura popular. Una fiesta para los ojos y el corazón. ¡Una fiesta! Una fiesta que nadie—ni por decreto—podrá quitarme de la cabeza. Con el afecto de siempre, un abrazo. Juan.

Juan Travnik (1950). Fotógrafo ensayista y curador independiente. Desarrolla su obra personal desde 1970. Ha desplegado una amplia labor docente-talleres y conferencias en Argentina y en el exterior. Es miembro fundador del Consejo Argentino de Fotografía.

El Corsito N° 19
BATATO BAREA
Clown – travesti – literario



Personaje emblemático del under que sintetiza la renovación teatral porteña de los ochenta. Su estética se recicló en múltiples espectáculos. Poesía, textos, sátira, desfile de carnaval.

Formó parte del mítico elenco del “Clú del Cláun”. Compartió escenarios con Fernando Noy, Jorge Gumier Maier, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, entre otros. Gran generador de las artes performáticas. Su poética incluía técnicas circenses y carnavalescas, teatralidades de la calle. Su participación en las murgas fue durante 1988 y 1989, con “Los Viciosos” y “los Elegantes” y la murga “El Pescado de San Telmo”. Dirigió numerosos espectáculos en el Centro Cultural Rojas, y hoy la sala teatral de este centro lleva su nombre. Batato nació en Junín, en 1961, y falleció el 6 de diciembre de 1991.

Batato Barea dice:

“El teatro no me interesa para nada. Los actores están muy formados y prefiero trabajar con gente sin formación. El arte es efímero y no me gusta el actor que sigue viviendo como actor en la vida cotidiana. Me gustan los actores como la Pochocha, Klaudia con K, Claudia Marival y los travestis de murga. Estuve con las murgas “Los Viciosos de Almagro” y “Los Elegantes de Palermo” y quiero eso, que la diversión reemplace al teatro. No creo en los ensayos ni en los espectáculos demasiado planificado. En general no analizo lo que hago. Ensayamos una vez o dos, nada más. Después, el que actúe como quiera, mal o bien, no me interesa. Quiero trabajar con algo que me mueva. Mezclar todo, ése es el secreto.”

El Corsito N° 20

DISFRAZ

Por Alberto Muñoz

Especial para El Corsito



Corrían los años parecidos a la vida
pero no era la vida sino la infancia
que llevaba una capelina color ámbar
chocando contra las pareces como si hubiese sido
mordida por un perro o abierta al medio
por un tero de la patria.

Llegaban los carnavales. Había que contraer disfraz.
Cada uno comentaba el modo en que entraría en la
belleza de las ropas robando en los costureros lentejuelas
o perlas del collar de la noche.
Recuerdo más los disfraces que los niños que iban dentro:

Matilde, cuyo rostro ha quedado en la estopa y en la puntilla
verde de un pañuelo siciliano, se había encargado como *bilandera de la luna*,
Juan Carlos era un *romano* con una lanza de caño en cuyo extremo
estaba aún la sangre roja del costado de Cristo.
Hugo era un *vaquero* que había recibido antes del disfraz una
herida cortante traída por la muerte súbita de su abuela Dolores.
Miguel Ángel amaba del corso la cortina heráldica de las serpentinas.
y el abuso de un agua fría que se echaba para que las hermosas
criaturas se dieran vuelta mostrando sus dientes de amadas por la lluvia.

—¿Y Albertito de qué se va a disfrazar este año? —Preguntaba el tío Hilario
apoyado en la alacena de los tarros.

Corría la vida parecida a los años y yo no encontraba ni el manto ni la
cuchilla ni la máscara azul que me hiciera de una edad incierta para mis
padres.

El corso estaba en el centro porque allí había más luz.

El verano era un hospital de flores y moscas, la granadina no calmaba y las mariposas tenían el tamaño del lucero. De noche en el galpón de Victorino un grupo de negros ensayaba no sé qué, pero la cama temblaba y mi prima desnuda se echaba sobre mi cuerpo porque le daban miedo los tambores.

—¿De qué se va a disfrazar Albertito este año? ¡ya tendría que orear el traje y lavar el plumón si va de *indio*, de *gitano* o de *ave del paraíso*!

Había caído en mis manos un libro con pequeñas ilustraciones donde se narra la vida de un hombre que llevándose un brebaje al estómago, soltaba las carnes para ser invisible. Debajo del nombre del autor, una ilustración principal lo mostraba cubierto de vendas como una antiquísima momia o un herido que recibiera la descarga inglesa de Whitelocke o el revés de una madre que descubre.

Ahí estaba yo entonces contestándole al tío Hilario: —este año voy al corso de *invisible*.

Llegada la noche que corría como un tranvía
vi a través de la ventana cómo mis padres iban para el corso
llevando de la mano a nadie, es decir, a mí, al invisible,
al no visto por nadie en el mundo

Alberto Muñoz es poeta, músico y dramaturgo. Nació en Buenos Aires en 1951

El Corsito N° 21
CANCIÓN DE CARNAVAL
Por Ricardo Rojas*



La calle estaba llena de risas locas...
bajo redes flotantes de serpentinas,
pasaban Pierrotes y Colombinas,
con un gesto de triunfo sobre las bocas.

Resonó en la algazara tu riza pura,
te busqué en el tumulto, y ante mi vista,
así, cual te soñaba mi alma de artista,
surgiste, de improviso, flor de locura.

Marquesa de otros tiempos, una guirnalda
lucías en las ondas de tu peluca,
y en oro desflocado, sobre la nuca
se encrespaban sus bucles de un rubio gualda.

Y así pasaste, rauda, cautivadora
color, perfume, risa, luz, armonía,
bella como una imagen de la alegría,
de pie sobre su carro de vencedora

(Verás, luego, señora, cómo en el trance,
el celoso corpiño que te atesora,
y esa máscara negra fueron, señora,
las dulces bagatelas de mi romance.)

Yo me lancé nervioso tras de tu coche,
y dejé que en tus rizos un polvo de oro
cayera de mis manos, como un tesoro
robado a las estrellas de aquella noche.

Lazos de serpentinatas aprisionaban
en horca de locura tu ebúrneo cuello,
y tus manos, inquietas, sobre el cabello,
como blancas palomas revoloteaban.

Tú reías; y en tanto, con golpe leve,
mis brazos apartabas, yo torpe y ciego,
deshojaba en tus hombros rosas de fuego,
que eran gotas de sangre sobre la nieve.

Después, por una oscura calle partiste,
Ya deshechos los lazos; las carcajadas
De algún Pierrot se oía; y deshojadas
Caían las quimeras de mi alma triste...

Mas cuadró a mi ventura, y el hado quiso
que volviera a encontrarte sobre mi senda,
prestigiosa en la gloria de esta leyenda,
y más bella en tus dones de Paraíso.

Entonces tú me diste, con gestos sabios,
la luz de alba que guardan los ojos buenos,
la tibieza de nido que hay en los senos,
la dulzura de fresa que hay en los labios.

Y al añorar sus dichas, mi alma se alegra,
recordando el corpiño de tus sonrojos,
y el dulzor que celaban tus labios rojos,
bajo aquella insidiosa máscara negra.

Ya ves cómo, señora, por aquel trance,
el estricto corpiño que te atesora,
y tu máscara negra, fueron, señora,
las dulces bagatelas de mi romance.

Ricardo Rojas fue un investigador, crítico y ensayista argentino. Primer profesor de Literatura Nacional. Fue uno de los representantes más importantes del nacionalismo cultural. Nació en Tucumán en 1882, y falleció en julio de 1957.

** Citado de los cuadernos editados por Jorge Rivas, impreso en octubre de 1996. El presente poema data de 1902 y será presentado en dicha publicación como Historias Efímeras.*



El Corsito N° 21

UN VERDADERO MAESTRO

Por Coco Romero

Eduardo Marvezzi nace en el barrio de Villa Urquiza, ciudad de Buenos Aires en 1921.

A los 12 años escucha cantar a Carlos Gardel en el cine 25 de Mayo de la calle Triunvirato entre Olazábal y Mendoza. Como era menor de edad tuvo que esperar en la calle para poder verlo, junto a otra gente que no pudo entrar. Carlitos salió a la calle y cantó para todos. Esto lo impresiona profundamente. Nace así su amor por el tango y el canto.

A los 13 años decide organizar una murga para los carnavales: “Los Hijos de Tutankamon”, con levitas de color lila. Luego vendrán otras como los “Criticones de Villa Urquiza”, “Los Microbios”,

“Los Caraduras”, en las que dirige y además compone sus cantos.

A los 14 años pasa por un antiguo café El Guaraní y con su “ñata contra el vidrio” escucha tocar al sexteto de Pedro Maffia. El mozo lo deja entrar y le dice a Pedro Maffia² –“dejalo cantar que este pibe canta bien el tango”-ese fue su debut. El público quedó prendado de su magnífica voz. El propietario del café le propuso cantar profesionalmente y Eduardo aceptó. Cantó todas las noches durante seis meses.

Estudia canto con el maestro Cayetano Tomaselli, integrante del coro del Teatro Colón.

Todo Buenos Aires, fue su público. Los cafés, cabarets, teatros, radios y cines. Compartió el escenario con muchos grandes como Agustín Irusta, Charlo, Cadícamo, Carlos Acuña, Homero Manzi, Sebastián Piana, Mingo del Abasto el compañero inseparable de Gardel. Ganó premios como el Carlos Gardel, el disco de Oro, la Rosa de Plata, entre otros. Compuso más de cien temas; el primero “A Villa Urquiza”, data del año 35 y una lista interminable que incluye el famoso “Antiguo reloj de cobre”. A los 78 años aún sigue

² Pedro Maffia, está ubicado entre los grandes cultores del tango de todas las épocas. Compositor inspirado, director de orquesta, pero sobre todo ejecutante eximio, el estilista admirable del bandoneón. Nació en el barrio de Balvanera en 1899 y falleció en octubre de 1967.

componiendo y cantando con su estilo Gardeliano acompañado por sus guitarristas. Además de la prolífera actividad tanguera, Marvezzi siempre tuvo su corazón junto a la murga componiendo parodias, entradas y retiradas. La creatividad y el humor fueron su aporte al carnaval y a las agrupaciones que integró. Sus canciones engalanaron la tradición oral y son cantadas por las murgas como propias. Un verdadero maestro.

Entrada

Eduardo Marvezzi

Milongón

Aquí viene este murgón
Para poderlos convencer
Y a los que estén afligidos
Y a los que estén amargados
Los podremos entretener.

Volvemos a repetir
Que a los que enfermitos están
Mil canciones le daremos
Y a las pebetas le damos
Una murga original.

El recuerdo de las murgas
De levitas a cuadritos
De los funyis redonditos
Y del pantalón de frac
Ya se han ido para otros lados
Alegrar otras barriadas
Pero ya no queda nada
De esta murga colosal
Sólo quedamos nosotros
a completar el carnaval.
Escuchen al del pistón
Que está todo descolado
Y si esperan un ratito
Cantarán unos versitos
La murga que aquí ha llegado.

Y si usted quiere señor
Escuchar otra canción
Téngalo bien de seguro
Que enseguida le quitamos
Las penas del corazón.

Letra del programa de la Murga Humorística “Los Criticones”, carnaval del año 1941. La murga “Los Criticones” fundada en 1939, tenía su secretaria en el Pasaje Rufino 3058. Bs. As.

El Corsito N° 22

LA “METÁFORA CARNAVALERA” ENTRE LOS CHIRIGUANO-CHANÉ

Por Rubén Pérez Bugallo

Especial para El Corsito



Desde el año 1980 vengo realizando investigaciones antropológicas entre los chiriguano-chané, un complejo étnico de mixtura guaraní-arawak que hoy habita en el borde oriental de las sierras subandinas, configurando una especie de cuña guaraníca que en nuestro país abarca el llamado “ramal” jujeño y una franja occidental del Chaco Salteño.

En los años que inicié estos estudios todavía la escasa bibliografía argentina referente a estas comunidades solía vincularse a la principal de sus celebraciones festivas como “el carnaval chané”, poniendo a menudo énfasis en las particularidades artesanales de las máscaras de madera de yuchán que utilizaban los varones adultos en esa celebración. Para hallar el nombre primigenio de este ritual sinestésico aun hoy vigente –*areté abáti*, “El verdadero tiempo del maíz”–, había que recurrir a autores extranjeros (Metraux, De Nino, Nordenskjöld, Del Campana, Susnik y otros). Pero si específicamente pretendíamos munirnos, por ejemplo, de información etnomusicológica fidedigna (instrumentos musicales, canciones y danzas en los contextos situacional, temporal y mitológico del ritual), lo que teníamos que hacer era ponernos a trabajar por nuestra cuenta, dada la absoluta ausencia de estudios previos sobre el tema. Eso fue lo que más me interesó hacer a partir de 1980, arribando paulatinamente a diversos resultados; muchos ya publicados y casi todos merecedores de futuras ampliaciones a la luz de periódicos trabajos de campo. Estas páginas constituyen una síntesis de uno de los temas a los que me hallo abocado.

Areté significa en chiriguano “El verdadero tiempo”, la especial instancia temporal del transcurso festivo, el tiempo supracualificado que implica recapitulación mítica, refuerzo de lazos comunitarios, oportunidad esencial para la aproximación de los sexos, y por qué no, bastante descontrol individual y grupal.

El *aréte* podía realizarse para festejar un matrimonio, concretar una alianza tribal, planificar un ataque, etc... pero la principal de estas celebraciones era y es el *aréte abáti*, que se realiza anualmente durante el verano, cuando abunda el maíz maduro para elaborar el indispensable *kanwi* (chicha).

El *aréte abáti* coincide hoy día más o menos, con la celebración del carnaval. Y no son pocos los rasgos de este festejo que los indígenas han tomado de los pobladores criollos vecinos, tales como el juego con agua, harina, talco y/o pintura industrial, la organización de comparsas para participar en los corsos urbanos, los bailes con grabaciones de música moderna, etc. Pero tampoco son pocos –y de hecho, son más–, los elementos que el *aréte abáti* conserva, íntimamente vinculados a la historia y a la cultura indígena. Expongo algunos de ellos.

a) *Atiko* es el nombre que se da a los ensayos previos, cuando los grupos musicales se reúnen en diferentes sitios para ejercitarse en los toques que luego acompañarán cada una de las etapas del *aréte*. En el marco de estas ejecuciones instrumentales se considera que las melodías que producen las flautas masculinas tienen un notable poder de atracción sobre las mujeres.

b) Para el inicio de la celebración propiamente dicha se espera el florecimiento de la *taperigua*, árbol de flores amarillas al que se atribuye el haber sido un hombre en el tiempo primigenio. Con sus ramas, las mujeres arman un adorno floral que presidirá todo el desarrollo del ritual y engalanan también los tambores y el atuendo de todos los integrantes de la comitiva que se ha internado en el monte para “sacar” la fiesta y conducirla a la aldea. Una trompeta llamada *wakar hanti* –la misma que otrora utilizaban antes de lanzarse al combate– anuncia que a partir de este momento la secuencia festiva no tendrá solución de continuidad.

c) El *yanbui baena* es el llamado “bailes de las tinajas”. Los participantes van visitando –sin interrumpir nunca el acompañamiento musical– uno por uno los domicilios prefijados para los tradicionales convites de chicha. Y no paran de bailar ni abandonan el sitio hasta beberse la totalidad del contenido espirituoso de las tinajas ofrecidas por los dueños de casa.

d) En términos generales, la danza colectiva prolongada se concibe como un eficaz recurso mágico para “alivianar el cuerpo”, lograr la levitación y volar en procura del *iwoka* (La Tierra sin Mal). Una de las maneras de bailar que se destaca, sin embargo, por la disimilitud con el resto, es la llamada *moki moki* o *kóya kóya*, que se asemeja formalmente al huayno salvo en el hecho de que se reserva sólo para las mujeres. Tanto la influencia andina como la clara alusión segregacionista contra los obligados vecinos de habla quichua resultan en ella clarísimas.

e) En ocasiones, algunos grupos de *aña* –enmascarados que reviven en cuerpo y alma a los antepasados fallecidos y que a la vez son portadores de una ambivalente condición demoníaca–, se desvían deliberadamente del recorrido previsto y merodean por el poblado, dedicándose alegremente a saquear de alimentos y bebidas aquellas viviendas que hallen más desguarnecidas. Son los llamados *chúri chúri* y su actitud no hace sino recordar tanto el activismo belicoso como las migraciones esenciales de los chiriguano.

f) El *palo palo* es un juego de fuerza y destreza realizado también al compás de flautas y tambores. Lo practican los jóvenes y su grado de violencia ha provocado que en las aldeas donde existe algún grado de autoridad policial se lo haya prohibido expresamente. En el juego se percibe sin dificultad la evocación del antiguo uso *iwirapunga*, contundente macana de guerra que los Chiriguano tomaron de los Toba.

g) El momento culminante de Aréte Abáti se produce con el desarrollo de un combate ritual entre luchador caracterizado como *yágua* (jaguar o “tigre”) y otro que simula ser un toro. El primero aparece en escena solo y en forma imprevista tras la llegada del “toro”, que viene protegido entre banderas y custodiado tanto por los *ñaguanos* –que tienen la piel teñida de negro–, y las *kuña kuña* (mujeres ataviadas como hombres). La costumbre pauta que el *yágua* –la representación mítica del guerrero guaraní–, venza al “toro”, clara alusión burlesca a la irrupción española y su corte de esclavos. El combate resulta ser entonces una representación teatral que invierte ritualmente la historia.

h) Los actos finalizan cuando la totalidad de los participantes se dirigen a un curso de agua en cuyas orillas se despojan de muchos de los elementos que utilizaron en la fiesta, incluso las máscaras, que se suelen destruir. De este modo, las *aña* se rehumanizan, se reconocen y se reintegran a la cotidianidad, mientras el río se constituye, hasta el próximo año, en el receptáculo de las almas de los muertos.

Baste lo dicho para alertar al desprevenido observador de un *aréte* que al solicitar explicaciones de algún oficiante indígena, reciba tal vez la consabida respuesta de que “están festejando el carnaval”. Eso no sería otra cosa que parte de un angustioso mecanismo distractorio y desorientador *ad hoc* para conformar a quienes los indígenas no tienen motivos para considerar dignos de su confianza.

Asimismo, el último de los comentarios me conduce a la advertencia de que sin duda también en los corsos de las grandes ciudades un profundo trabajo

de interpretación antropológica permitiría detectar simbolismos, conflictos y estrategias de supervivencia que hoy pasan deliberadamente desapercibidas tras la pantalla previsible de la procacidad, la juega y el desenfreno.

Rubén Pérez Bugallo (1945-2007) fue antropólogo y etnomusicólogo, investigador del Conicet con sede en el Instituto Nacional de Antropología. En 1999 se hizo acreedor al Premio Nacional de Antropología y Metodología de la Investigación que otorga anualmente la Secretaría de Cultura de la Nación.

El Corsito N° 23

CARNAVAL DE LA QUEBRADA DE HUMAHUACA “EL MUNDO DADO VUELTA”

Por Antonio Céllico

Especial para El Corsito



El carnaval humahuaqueño es coincidente con el fin de las lluvias y el comienzo de las cosechas, ambos elementos le han conferido, entonces, un carácter muy particular. Sin duda en la Quebrada de Humahuaca es la más visible de las festividades populares y la más abarcadora en términos de tejido social.

La cosmovisión de las comunidades de la quebrada está conformada por tres “mundos” que de alguna manera aparecen superpuestos: el mundo de arriba, este mundo y el mundo de abajo. En este último habitan los antepasados, los muertos y es también el ámbito de la Pachamama y de deidades ambiguas y peligrosas.

Existen momentos donde la conexión entre los mundos se potencia y extiende en el tiempo. Así el comienzo y el fin de la época de lluvias, se halla señalado ritualmente por TODOS LOS SANTOS y CARNAVAL respectivamente. Todos los Santos abre o instaura en “este mundo” el “mundo de arriba” y Carnaval hace lo propio con el “mundo de abajo”. Se produce el fenómeno de inversión y de alguna manera esos mundos imponen sus reglas en este.

El Carnaval es entonces la ritualización de un tiempo y espacio diferentes, donde se instala la situación del “mundo al revés” alterando o modificando así las relaciones entre los hombres. El Carnaval se saca del submundo y esta irrupción se produce través del *mojón*, lugar al borde de los espacios urbanos de donde se lo desentierra y donde también finalmente se lo volverá a enterrar hasta el año próximo. La alegría carnavalesca modifica el comportamiento y otorga el permiso que legitima acciones no bien vistas fuera de ese tiempo.

Todo comienza en el jueves de comadres, que se realiza la semana anterior al inicio del carnaval. Aquí se reúnen las mujeres que tienen entre sí algún lazo de parentesco, que también puede ser espiritual o de amistad.

El sábado siguiente se procederá a desenterrar el carnaval con una serie de acciones que se realizan en los mojones, ubicados en la periferia y cercanos a ríos y cerros. En cada pueblo o localidad de la Quebrada, se encuentran gran

cantidad de comparsas, y estas poseen una organización que se extiende más allá del propio carnaval. Ellas se encargan no solo de desenterrar y enterrar el carnaval, sino que funcionan llevando el mismo a toda la comunidad.

Se llega al mojón en las últimas horas de la tarde, y luego del debido permiso solicitado a la Pachamama, se comienza a alegrar el mismo en una serie de acciones conocidas vulgarmente como challar el mojón. Se lo hace con bebidas alcohólicas, coca, tabaco, serpentinas, papel picado y talco. Luego se lo adorna con maíz, girasol y las infaltables ramitas de albahaca.

Se comienza a preparar un clima de gran tensión que reclama la aparición del hecho que se ha gestado; se reparten caramelos, coca, bebidas, tabaco, ramas de albahaca, etc. En algún momento el presidente de la comparsa o el padrino del diablito concreta la acción del desentierro y muestra éste a la gente que acompaña a los oficiantes. Es el momento de la aparición de los disfrazados, es el momento de la instalación del carnaval y es acompañado por gritos y bailes. Las danzas se realizan alrededor o frente al mojón, acompañadas por las “tarkas” (o anatas), a veces “bronces” y elementos de percusión. Cada comparsa tiene canciones identificatorias que son seguidas por la totalidad sin dejar de danzar.

Los disfrazados y diablos en general amplían la conducta de los no disfrazados y suelen deformar su voz generando un falsete. Es un momento de un comportamiento altamente teatral, donde se bromea y se exagera el comportamiento habitual de “este mundo”.

Posteriormente se seguirá bailando por las calles del pueblo los nueve días y ocho noches de duración del carnaval. La comparsa es encabezada por el banderero y las danzas son ejecutadas en zigzag o en espiral. Los juegos son acompañados con talco, serpentinas y mistura (papel picado). Cada día de carnaval, significa para la comparsa el paso por distintas casas donde se realizan las denominadas “invitaciones”. Es decir, el dueño de casa invita a la comparsa generalmente con bebidas alcohólicas y en la invitación central de cada día con comida también. Concluida la última invitación, la comparsa se acerca lentamente a su mojón anticipando el final de la alegría carnavalesca. Se vuelve a challar el mojón, se entierra el diablito y los participantes se desprenden de serpentinas, papel picado, talco, albahaca, depositándolos sobre el mismo. Los disfrazados se sacarán sus máscaras, la música se detiene envolviendo a la situación en una alta intensidad dramática. **Se ha vuelto a este mundo.**

Antonio Céllico Autor, Cofundador del grupo El Baldío. Actor-docente y Director EMAD e IUNA

El Corsito N° 29

EL CARNAVAL Y LA GUERRA

Por Olga Fernández Latour de Botas



Encuentro familiar la asociación de las palabras “carnaval” y “guerra”.

Los recuerdos de infancia, en el Campo de Marte del pasaje Bermejo, del barrio de Liniers, me muestran, en cálidas horas de la siesta, como activa participante en gozosas batallas en que chicas y chicos – enfrentados en guerra- desafiábamos a los contrincantes con grandes armamentos de “bombitas” infladas con agua y conservadas en los cómplices arsenales portátiles de los baldes caseros. En las noches de corso, por la calle Carhué, también me veo, y pese a los disfraces cambiantes año a año me reconozco, armada con papel picado, serpentinas, y pomos de plomo o vítreos lanzaperfumes, entregada a los juegos de aquella guerra emocionante y delicada en la cual la consigna parecía ser no tocar al contrincante sino con un puñado de papelitos de colores o con fríos chorros de agua florida o de picante éter.

Ya en la juventud, el carnaval del interior del país me permitió conocer las “trincheras” santiagueñas, las “carpas” de Salta y ser testigo, en todo el noroeste, de los desafíos de copleras y copleros en la guerra de versos de sus contrapuntos acompañados por los parches batientes de las cajas chayeras.

La erudición de mis maestros me hizo gustar el tema hispano-medieval de la guerra entre don Carnal y doña Cuaresma, tratado ya por el Arcipreste de Hita en el siglo XIV en su *Libro de Cantares*. Los lances de esta justa están basados en la gula del uno – don Carnal- que la otra combatía en nombre del ayuno penitencial del tiempo que la nombra - la Cuaresma- , y encuentran en nuestro folklore del Tucumán sus versiones criollas, según don Juan Alfonso Carrizo, en las batallas libradas entre Tanico – el hambre- y el general Trigo o Cachilico –el trigo temprano- que se expresan en glosas como la que lleva por cuarteta temática la siguiente:

El coronel Juan Delgado

hoy se halla preso y cautivo.
Vino el comandante Trigo
por eso lo hemos tomado.

Tanto en la mencionada letra, que se completa con sus cuatro décimas glosadoras, como en otras sobre el mismo tema, se ha dejado de lado el sentido litúrgico del ciclo de Carnaval-Cuaresma y se ha destacado la victoria de los productos del cultivo estacional sobre el hambre de la gente. En cambio la relación entre las diversas festividades del año se recuerda en coplas como la que, en medio de aquellas batallas de coplas en contrapunto, le oímos hace años a un agente de policía de Tilcara orgulloso de decirse fruto de la fiesta por antonomasia:

Mi madre se llama Pascua,
mi tatita Navidad,
yo me llamo Todos Santos,
mi apellido es Carnaval.

Pero no sólo en esos recuerdos se sustenta la familiaridad que percibo entre los vocablos *carnaval* y *guerra*. También hubo lecturas que la abonan, especialmente la de un notable trabajo del sabio francés Dr. Paul Verdevoye titulado “Corridos et Carnaval dans la presse argentine avant 1833” (En: *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 1968) , donde se ponen de manifiesto los tremendos ataques del periodismo porteño de aquellos años hacia nuestra famosa fiesta. Tanto el *Telégrafo Mercantil* del 20 de febrero de 1802, como *El Censor* del 20 de febrero de 1827 y la *Gaceta Mercantil* del 22 de febrero de 1828 critican agriamente los excesos a los cuales la gente se libra durante el carnaval. En dicho número del *Censor* se llega a lamentar “que el espíritu de la Revolución no haya barrido esos restos de las costumbres españolas” y en el que mencionamos de la *Gaceta Mercantil* se incluye un largo poema de autor anónimo que se muestra ofendido por las prácticas a que lleva el juego con agua y dice cosas como:

/.../Acude al sitio juventud lozana,
mientras el sexo (¿oh, Dios, quién lo creyera?)
a la defensa va por la ventana
que sirve a las sitiadas de tronera.
Vacila el defendido parapeto,

cede, y se allana, la muralla fiera;
el sitiador entró, y en tal aprieto
los hombres y mujeres se mezclaron:
abur recato, se olvidó el respeto.
No por eso las bellas desmayaron,
¡A la tina! ¡a la tina con el mozo!
gritan todas, y en ella lo zamparon /.../

Muchos otros testimonios de estos lances de guerra carnavalesca nos trae a cuento nuestro inolvidable estudioso francés y recordamos, para ilustrar lo dicho, que en tiempos de don Juan Manuel de Rosas, allá por 1849, el gobierno porteño se hizo eco de tales delaciones y prohibió los festejos, lo cual quedó plasmado en la memoria oral por una glosa en décimas cuya cuarteta inicial declara:

El año cuarenta y nueve
ha expirado el carnaval;
en el seno del olvido
o vamos a sepultar.

Esas guerras, como todas las otras que citamos, son pantomimas que animan la fiesta, juegos de paz, costumbres inocentes. Pero la relación entre *carnaval* y *guerra* me recuerda un episodio de características dramáticas que está perdiendo ser trasladado a la escena teatral o al cine.

Se ubica en la llamada Guerra de Tinogasta, librada entre caudillos y jefes locales en la provincia de Catamarca y narra la llegada de uno de los grupos en pugna a cierto sitio del recorrido que debía seguir. Es carnaval, y la costumbre puede más que la prudencia en la decisión de aquellos hombres que se quedan a festejar, como si ello fuera más importante que arriesgarse a la muerte. Los enemigos los alcanzan, los encuentran sin duda alcoholizados y desprevenidos y dan cuenta de muchos de ellos y de sus jefes. La glosa que inmortaliza este hecho marginal de la historia pero pleno de pasión carnavalesca, menciona a dos de sus protagonistas, Luis Quiroga y Melitón Córdoba, en el tema que dice:

Voy a formar un registro
que causará admiración:
la pérdida de Quiroga

con la de don Melitón

¿Murió un día el carnaval? ¿Morirá acaso? Vale aquí repetir la copla consabida y ritual tantas veces citada:

Diz que ha muerto el carnaval,
ya lo llevan a enterrar...
Échenle poquita tierra,
¡que se vuelva a levantar!

Olga Fernández Latour de Botas Nació en 1935, es escritora, docente, investigadora especialista en los campos concurrentes de Folklore, la historia y la Filología.

El Corsito N° 30

EL CARNAVAL DE SALTA **UN ENFOQUE DESDE EL TEATRO CALLEJERO** **Por Sara Meriles**



El carnaval es un fenómeno complejo, en algunos casos contradictorio y hasta polémico. Se trata de un complejo mítico- ritual que se constituye en un espacio productivo, en una región privilegiada para adentrarnos en la cultura de una sociedad, en sus sistema de valores.

Nos permite tomar conciencia de los planos profundos de la convivencia social que no se observa en lo cotidiano, se trata de un tiempo especial marcado por prácticas sociales invertidas, personajes, vestuarios, gestos que recrean los lugares cotidianos con nuevos sentidos. Sirve para marcar y legitimar posiciones e identidades de los actores sociales.

En Salta se confirma la persistencia de un carnaval teatralizado con actores y espectadores, cada uno cumpliendo estrictamente con su papel bajo las ordenes de un director (caciques, capangas, directores artísticos). Creemos que toda puesta es teatral y de hecho es posible poder abordarlo desde esta perspectiva. Se trata de una representación que activa y despierta las estrategias de comunicación y de relación con el público, ya que los participantes apelan a la creatividad e imaginación para despertar el aplauso gratificador, tras meses de ensayo y producción.

Los actores establecen una relación muy interesante entre el campo específico del teatro carnavalesco y el campo de afuera al cual pertenecen (lo cotidiano) y luego regresan, después de un breve lapso de tiempo donde la realidad se transforma, convirtiéndose en un rito que no tiene dueño.

Detrás de esa apariencia de juego intrascendente, se esconde un discurso social muy serio, se recurre: a la parodia para decir lo que no se puede decir, a la máscara de la risa para ocultar, en muchos casos, el discurso del poder. Ya nuestros antecesores tuvieron que adaptar los viejos ritos del cultivo de la tierra y la cosecha al modelo occidental cristiano para que no desaparecieran; buscaron la forma de disfrazarlos.

Es por eso que esta fiesta es considerada “peligrosa”, aún hoy es una reafirmación disfrazada de religiosidad popular; los antecedentes están

presentes en el carnaval de Bajtin, donde el mismo funcionaba como un proceso de inversión y si bien hoy, ya no forma parte de la plaza pública como lo había analizado en la Edad Media, la posibilidad que un grupo de gente que no forma parte de la hegemonía cultural, se relacione, generando un nuevo mecanismo de comunicación (donde la posibilidad de contacto es mayor a la que ocurre cotidianamente), hace que sean potencialmente peligrosos, socialmente peligrosos, para los grupos que detentan el poder.

La máscara funciona actualizando la realidad, los participantes disfrazan ciertos elementos y creencias que en realidad existen, pero que en el festejo se muestra, se pone en evidencia, tal es el caso del travestismo que cotidianamente se lo condena y en este escenario se lo aplaude. A través de este espectáculo la sociedad se representa en su conjunto, aun los que no están o no participan. Así identificamos a los que tienen mayores recursos económicos, a los que tienen mayor acceso a la información, quienes se muestran más poderosos que otros, etc.

Sin dudas, el aporte más significativo para el análisis dentro de este marco, es la producción cultural y artística, ya que el escenario de la fiesta popular constituye un espacio ritual y simbólico, que nos permite visualizar lo que produce el pueblo para expresarse y para fortalecer su propia identidad. Estas obras se realizan en serie y con una fuerte carga simbólica, apelan a las creencias, religión, costumbres y mayoritariamente a la reproducción de elementos extraídos de la cotidianidad. También recurren a las tradiciones, al folclore, que tienen para el artista popular un carácter de vivencia intencional, donde asumen el compromiso de reforzar los valores culturales, con un tinte emocional y afectivo.

La producción artística sirve para que aquél que hace de espectador, se ponga inmediatamente en contacto con los contenidos valorados por una comunidad, los presenta sin titubeos, la obra se centra en el hecho cultural que la misma representa. Los artistas, poseen una manera muy particular de resolver los problemas plásticos de perspectiva, proporciones, escalas, color y composición que no responden a los cánones estéticos del modelo occidental, ya que las formas están pensadas desde el plano, esquematizan y usan colores puros para subrayar el carácter simbólico, tal es el caso de las plumas como sinónimo de poder, valor, etc.

En algunos casos, las obras del arte popular alcanzan un carácter documental, muestran regiones, personajes míticos, personajes que se acercan a las historietas, conviven en ellas el texto y la imagen, se esconden anécdotas, pero sobre todo esconden tras de sí, un gran caudal de la cultura oral.

Podemos inferir que la ciudad se ha convertido en la máxima expresión de una amalgama de mestizaje e hibridación cultural, lo demuestra el recorrido por las imágenes que muestran esta producción carnalera tan singular; y es que Salta forma parte de un contexto regional de frontera donde lo caótico y conflictivo se muestra con fuerza, los sectores populares, marginales, reclaman presencia y se apropian de espacios urbanos, fundamentalmente de la calle como un lugar de expresión popular.

La puesta en escena del arte popular en el contexto de la fiesta de carnaval, se encuentra sin dudas influenciada por el modelo hegemónico que impone la sociedad contemporánea global, esto se demuestra por la presencia de seudos organizadores del festejo que lucran con los deseos de manifestarse de los integrantes de las distintas agrupaciones, las reglas y condiciones que deben cumplir para poder intervenir en el festejo, todas ellas exigidas en función del espectáculo.

Si bien los principios de regulación se van modificando, es necesario destacar que los mismos provienen de ambos sectores, es decir que cada agrupación también posee sus propias reglas de auto imposición, tales como condiciones para el canto, textura física, belleza en la mujer, baile, recursos económicos, etc. Las restricciones van funcionando y también van funcionando por la presión de los otros grupos participantes, porque de alguna forma cuando se realiza una determinada incorporación y esa incorporación puede resultar exitosa, está poniendo y corriendo el límite de los parámetros de exigencia de los otros.

Estas nuevas exigencias priorizan, la observación que los jueces o jurados realizan a las agrupaciones, privilegiando los aspectos de apariencia sobre los elementos temáticos. Se obliga a los actores a desfilar ordenadamente cual desfile militar, la gente para poder observar el paso de los mismos debe adquirir una butaca a un determinado costo y además se inhibe la participación de quienes asisten, pues están permanentemente controlados por personal policial; de este modo el carácter de espontaneidad y desenfado que siempre caracterizó al carnaval, se convierte en un espectáculo extremadamente reglamentado.

Cuando uno se acerca a los hacedores del carnaval de Salta, nos encontramos fundamentalmente con la gente, con el obrero, el desocupado, esa gente que nos permite redescubrir una ciudad diferente, sin máscaras, pero que esconde aún, otros espacios por descubrir.

Para concluir, me permito parafrasear a Eduardo Galeano cuando habla del carnaval: *“...hasta que llegue el próximo carnaval, las reinas vuelven a lavar platos y los príncipes a barrer las calles. Ellos venden diarios que no saben leer,*

cosen ropa que no pueden vestir, lustran autos que nunca serán suyos y levantan edificios que jamás habitarán. Con sus brazos baratos...” Con los mismos brazos y manos continuarán marcando a fuego sus universos simbólicos, en un espacio relegado, pero siempre latente.

Sara Meriles: Licenciada en Artes Visuales. Magíster en Arte Latinoamericano egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Estudios completo de Doctorado en Investigación en Artes de la Universidad de Granada España.



El Corsito N° 31

DOS AGUAFUERTES DE ANTAÑO

A continuación citamos dos relatos separados por 19 años dedicados a las máscaras de carnaval, ambos publicados en el diario El Mundo. Sus autores Roberto Arlt y Nicolás Olivari.

En 1942 se inaugura el festejo de carnaval con muñecos gigantes de veinte metros desfilando por la Avenida de Mayo. Se juega al agua en la Costanera en horarios restringidos y las serpentinas dicen “¡Adiós!”. La Comisión Organizadora Municipal anuncia la nueva dirección donde buscar los objetos perdidos en el Corso Oficial. Se prohíbe por decreto el lanzaperfumes y se dan a publicidad los edictos policiales que restringen el uso de las máscaras. Durante el carnaval Roberto Arlt, escribe esta aguafuerte.

Casi veinte años después, el carnaval se reduce a la fórmula de siete grandes bailes, ya que el de Avenida de Mayo está proscrito. No abundan ni máscaras ni murgas en las calles. De vez en cuando hace su aparición un grupo improvisado de chicos, en comparsa precaria, y algunos vecinos juegan a baldazo limpio a pesar de la prohibición. Nicolás Olivari escribe su “Caras y caretas” el 14 de febrero de 1961.

Caretas en soledad por Roberto Arlt

En casi todas las mercerías que vegetan en los barrios oscuros existe un stock de caretas, que de año en año se decoloran en las míseras vidrieras entre algunas desplegadas piezas de bombasí, media docena de medias desteñidas y una gruesa de pañales para párvulos. Estas caretas de colorinches agotados, de jetas torcidas más innobles que la carátula de un borrachín, sirvieron en los carnavales de antaño para ornamentar el desaforado hocico de esas pandillas descamisadas que con frac de arpillera y tamboril de tacho salen a la calle a escandalizar al silencio. Entre ellas eran clásicas la careta de cocoliche, pavonada en todos los tonos del tomate; la de negro en chocolate mayor, y la de nena con repolludos mofletes en rosa lelo. Este año un edicto policial ha prohibido el uso de la careta en los disfraces, y las caretas, semejantes a trasnochados espectros que durante 365 días permanecieron en el subsuelo astral de la tienda

esperando su liberación, han salido inútilmente a la luz para recuperar durante algunas horas su engañosa función grotesca. Pero la avezada observación del vigilante en la esquina las ha paralizado en un calabozo transparente. Nada más triste en el anochecer de la ciudad, que estas hileras de jetas pintarrajeadas, despavoridas tras un vidrio, polvoriento, exhausta la cara de los mostachos y enajenado el taladro de los ojos. Algunas, con granuda nariz de berenjena y ojos con triple cerco rojo y negro, lloran beodas, lágrimas de resignación, otras, bestiales como las fieras que ridiculizan, muequean mascando el veneno del edicto que las redujo a un muestrario de guillotina. Ensartadas en una piola, como esos tabernarios chorizos que nadie come, pregonan el fracaso de una carnestolenda, mientras que el dueño de la cueva, en pantuflas en el mármol de su tienda, las contempla melancólicamente sin saber qué destino darles, porque es desesperante esto de saber que tiene que pasar otro año aguardando a que llegue la oportunidad de deshacerse de esas carotas de cartón, que en las noches de tormenta conspiran y apesadillan en el rincón del subsuelo.

Caras y caretas por Nicolás Olivari

En la librería de mi barrio han aparecido las viejas caretas de los carnavales olvidados escapando de su entierro en naftalina. Todos los años, el no menos viejo librero coloca con un prolijo cuidado esas máscaras que perduran en su cera flexible, en su cartón pintado, en sus pliegues donde se escurre una galvanizada mueca. Son caretas que conocemos desde hace muchos años, presentes e invendibles, únicas y permanentes. No cambian ni se trasmutan ni tampoco envejecen. Son ellas, nada más que ellas, en su esencia y en su experiencia, y creo que en ninguna ciudad del mundo puede haberlas iguales, tan serias y tan definitivas, al punto de superar el rictus humano y ganarle de mano a la sonrisa de carne. Insisto en que las conozco desde hace lustros y una por una. Conozco al negro de colgante belfo rojo, con su aire de iluminado Al Johnson y conozco al bebé de mejillas insufladas y su insistido aire bobalicón. Y sé del perfil agresivamente irónico de monsieur el diablo, con su perilla y sus cejas puntiagudas y su aire de perdonavidas y a la vez de esa otra máscara de un animal de difícil zoología, mezcla de caprípodo y de anfibio que husmea los nostálgicos aires de los corsos a los que nunca fue. Está aún la máscara esperpéntica que hubiera deleitado al muy noble escritor y señor Don Ramón del Valle Inclán y Montenegro y esa otra de la que apartamos la mirada angustiados por extraños presentimientos, la gran mascarita del humor nuevo que retrata el esqueleto en una sinfonía en blanco y negro esperando al director cinematográfico sueco. Y aquella que se empina, sobre el montón

de las caras cercenadas, toda entera, a la manera de los gigantes y cabezudos, de construcción tan recia que resulta ósea y que ha de vivir mientras Buenos Aires siga siendo Buenos Aires. Insisto, por experiencia visual de año tras año, en que nadie merece esas admirables caretas antiguas que el librero de mi barrio guarda y custodia en un níveo lecho de naftalina, en el gran cofre mortuorio de su trastienda. Y que en cada carnaval reaparecen, como si tal la cosa, siempre flamantes, siempre jóvenes, siempre en la espera del comprador que no llega. Cuando era niño, mi ilusión estaba en ellas. Comprar una, colocarla sobre mi cara indecisa y adquirir el valor rotundo de esa expresión demorada cera o machucado papel. Claro que no podía hacerlo. Después... a los muchos años, podría hacerlo pero ya la ilusión voló en la serpentina, en el papel picado y en el viejo pomo marca “La Porteña”, que olía benditamente a agua florida. Por eso me detengo y miro las viejas caras que ya no son caretas, sino caras conocidas en el escaparate de la vieja librería de mi barrio. Miro, y una pequeña punzada de melancolía serpentea en mi viejo corazón de poeta vagabundo. Porque pienso en otra máscara, en la tremenda careta que un día me va a encajar el destino sobre mi otra vez indecisa cara de porteño que se mira envejecer.

Roberto Arlt (1900-1942) novelista, cuentista, dramaturgo, periodista e inventor.

Nicolás Olivari (1900- 1966) escritor y poeta.



El Corsito N° 33

LINCOLN CAPITAL DEL CARNAVAL ARTESANAL

Por Coco Romero

Ubicada en el noroeste de la provincia de Buenos Aires, situada a 320 kilómetros de la Capital Federal, tiene una población entre la cabeza del partido y los pueblos del interior de 45.000 habitantes.

Un acontecimiento lejano de resonancia mundial en abril de 1865, definió la denominación del pueblo, el asesinato del presidente de los EE.UU., Abraham Lincoln, tres meses después la Legislatura Provincial promulgó la ley de creación del pueblo y luego del partido.

El Carnaval

A partir de la década del veinte fue adquiriendo un perfil propio.

Se considera 1928 como el comienzo de la etapa del carnaval artesanal, la fiesta tenía gastos municipales desde 1889. En ese fin y principio de siglo una animada concurrencia era parte del festejo, sin embargo el quiebre se produce cuando el profesor Enrique Alejandro Urcola suma sus conocimientos de artista plástico, incorporando la cartapesta, el modelado de grandes figuras caricaturescas sobre esculturas de barro, mediante la superposición de trozos de papel engrudado, técnica que desarrollaba como escenógrafo en el Teatro Colón.

Ese mismo año confeccionó una carroza con movimiento: “Los Peliculeros”, dando origen a lo que con el tiempo se convirtió en el principal atractivo. El espíritu inquieto de los jóvenes daba como resultado la superación de los trabajos de año a año, no solo por los ingeniosos personajes elegidos sino también por la cuidadosa técnica de realización que permitía el detalle sutil, de gestos y un terminado trabajo que el público premiaba con el aplauso y la admiración. Pasan los años y surgen las mini carrozas y las máscaras sueltas. Estas artesanías representan verdaderas expresiones populares y marcan la identidad creativa colectiva del carnaval linqueño.

Incentivados por Urcola, las nuevas generaciones se fueron superando trabajo a trabajo con la incorporación de nuevos materiales, por ejemplo la

aparición del telgopor. Los viejos artesanos se transformaron en maestros, que transmitían las técnicas y los secretos a los más jóvenes.

Los pobladores lo convirtieron en un objetivo de vida, despertando curiosidad especial en los visitantes por tratarse de un espectáculo original en su género.

Además de las carrozas, mini carrozas, como atractivo principal, hubo otros afluentes: como los cabezudos, las máscaras sueltas, atracciones mecánicas como “Los autos locos”, las escuelas de samba: comparsas al estilo brasilero, los cuerpos de baile, batucadas, las bastoneras, las reinas representando las instituciones barriales, las típicas “mascaritas” y las diferentes danzas populares que van ganando el gusto popular durante el año.

La comunidad partícipe durante enero y febrero del festejo

Es fundamental el trabajo de los distintos sectores de la comunidad, el apoyo y la participación de los pueblos del partido, las autoridades municipales y culturales, las asociaciones, los clubes, los artesanos y las agrupaciones.

A partir de 1965 año de centenario de la ciudad, el carnaval se realiza anualmente sin interrupciones esto permitió un crecimiento en la fiesta en el plano organizativo y en la formación de sus protagonistas. Aquellas ideas y técnicas de realización iniciadas a fines de la década del veinte fueron cobrando fuerza y redimensionaron la propuesta inicial. Las figuras gigantes sumaban ingeniosos sistemas de mecánicos que permitían curiosos movimientos de brazos, pies, ojos, rotación de la cabeza, la imaginación puesta allí para dar vida a las escenas de las carrozas. Con el tiempo se desarrollaron micro emprendimientos, que animaron determinadas áreas de crecimiento económico de la industria local relacionada con el carnaval, dando como resultado un festejo muy peculiar, con características propias donde se luce como orgullo la artesanía que lo convierte en único.

Durante los años 1994 y 95 el Centro Unión Comercio e Industrias de Lincoln asumió definitivamente la organización del corso. Su objetivo principal era el de darle al carnaval una verdadera proyección provincial y nacional. Y gracias a esto se lograron los siguientes avances:

Capital Nacional del Carnaval Artesanal. Ordenanza N° 1024/94. La Subsecretaría de Turismo de la Provincia de Buenos Aires declaró al carnaval de Lincoln de Interés Turístico Provincial Permanente. Resolución N° 22, Exp. 2760-571/93, y la Subsecretaría de Turismo de la Provincia de Buenos Aires, y la Subsecretaría de la Nación lo declaró de Interés Turístico Nacional. Resolución N° 07, Exp. 004/95.

Con el reconocimiento a cuestras se fue afianzando y creciendo con la riqueza que da la tradición después de cada recorrido habitual del corso. Sobre el escenario ubicado frente al mástil de la plaza Rivadavia, se realizan la elección de la Reina y espectáculos musicales con artistas locales y de reconocimiento nacional.

En los últimos años durante las noches de febrero, el arte y la alegría son convocados, en Lincoln.

Los fines de semanas miles de personas con interés y curiosidad recorren y disfrutan del corso de más de cuatrocientos metros de la avenida Massey, que ya es un clásico.

En la última edición del corso 2005, participaron en el concurso las categorías establecidas en el reglamento oficial, y cada vez se suma con gran despliegue del ritmo y movimiento a través de las comparsas con influencia del carnaval de Río de Janeiro: “Los Titanes”, “Samba-Samba”, “Nuevo imperio”, “Maimará”, además de las batucadas: “Mastur Banda”, “Mister Banda”, “Tamandaré”, “Batucada de Arenaza” y “La Cubana” entre otras.

El Corsito N° 35

TIEMPO DE BUFONES

Por Jacques Lecoq*

Traducción: Cristina Moreira



La diferencia entre el Clown y el bufón es que el clown está solo en tanto que el bufón forma parte de una banda, también es que nosotros nos reímos del Clown en tanto que el bufón se ríe de nosotros.

La base de la bufonada es la burla llevada hasta la parodia. Los bufones se divierten, a su manera, en reproducir la vida de los hombres a través de juegos y de “locuras”. La parodia no es directamente ofensiva hacia el público; no está la voluntad deliberada de burlarse de él, la relación, el vínculo es de otro orden.

Los bufones vienen de otro mundo, están ligados a la verticalidad del misterio, forman parte de la relación del cielo y de la tierra de la cual invierten los valores, escupen en el cielo e invocan lo terreno; en este sentido están en el mismo espacio que la tragedia, se cruzan sobre la misma verticalidad.

Los bufones están organizados jerárquicamente y viven en una sociedad perfecta, sin conflictos, en donde cada uno encuentra su lugar exacto, una imagen ideal de la nuestra. Está el que pega y el que recibe, el que tiene la palabra es llevado por la mano de otro que no la tiene, sin revolución ni cuestionario alguno. Son educados y se ayudan entre ellos. ¿Por qué esta perfección? Porque no son como nosotros. La imaginación del misterio les da otro cuerpo, que les permite crear una distancia entre ellos y nosotros, salir a la calle y bordearnos siguiendo fieles a sí mismos y nosotros también.

Cada país tiene, en lo más profundo de su cultura, una fuente bufonesca, que reaparece en el trabajo de los bufones: América Latina aporta los pájaros mágicos, los Ingleses, las brujas nocturnas de Shakespeare; los Franceses, los alimentos y la cocina de Rabelais; los Alemanes los mitos de Lorelei; Los Suecos los pequeños monstruos de las noches blancas.

El teatro de bufones pertenece totalmente el teatro de imagen. Los gestos están transportados y encuentran su organización a través del vestuario que los obliga a hacer ciertos movimientos hasta llegar a una acrobacia catastrófica que

sería imposible de efectuar con un cuerpo normal. Así, los bufones aparecen en color, con enormes vientres, pechos gordos, compensados por traseros gordos, jorobas que empujan las articulaciones, en cuerpos lineales y fugaces. Las piernas crecen dos metros o desaparecen bajo el cuerpo, una joroba al ras del suelo. También hay bufones de la belleza del diablo, elegantes, y los inocentes que protegemos.

El pueblo de los bufones es inmenso y es imposible precisar los límites. Encontramos allá como un eco, en las pinturas de J. Bosch, Aristófanes, Shakespeare, Ubú, las gárgolas de las catedrales del Medioevo, los bufones del Rey y los bebés enormes de cuarenta años. Los bufones pertenecen a la locura, a esa locura necesaria para mejor salvar la verdad. Se acepta de un loco lo que no se acepta de una persona dicha normal. Se lo puede excusar cuando diga palabras degradantes pero se lo escucha, como el rey escucha a su loco.

Tantos ejemplos que la imaginación florece en los espectáculos de bufones.

Muy diferentes entre sí, se reúnen con los temas que les conciernen. Ellos van a representar delante nuestro, de manera heterogénea, como un desfile, nuestras propias locuras. Juegan con nuestra sociedad, los temas del poder, de la ciencia, de la religión, en “locuras” organizadas siguiendo reglas precisas, donde el más débil dirige a los otros y declara la guerra porque se aburre.

Así, los bufones denuncian, y al mismo tiempo proponen el espacio trágico. Es por esto que en mi escuela, en los espectáculos de bufón, yo hago decir los grandes textos poéticos. En el momento más favorable, en el máximo de intensidad, uno de los bufones toma la palabra y dice, sin parodiar grandes textos poéticos: la Biblia Artaud, San Juan, T.S.Elliot, Pasolini, Rimbaud, Shakespeare... Los bufones permiten que se los oiga mejor, que en una noche de gala poética en vestuarios serios. El ritmo, la danza, martillan el suelo y los instrumentos de percusión marcan el tiempo en los rituales que preparan el acontecimiento.

Jacques Lecoq (París, 15 de diciembre de 1921 – Ib., 19 de enero de 1999) fue un actor, mimo y maestro de actuación francés, considerado un referente del teatro del gesto.

** Citado de Le théâtre du geste, ed. BORDAS, París, 1987, ISBN 2..04.016323.9, capítulo L'explosion du mime, La Pédagogie du mouvement, pag 119.*



El Corsito N° 38

NATO. EL JUGLAR SILENCIADO
VIDA Y OBRA DE FORTUNATO AGUSTÍN ANDREUCCI
Por Emiliano Segovia

Nació en Ensenada el día 28 de agosto de 1918. Desde joven trabajó en el frigorífico Armour, que estaba a la vera del canal Oeste del Puerto La Plata, pero del lado de Berisso; por una prolongada huelga en el frigorífico, consiguió trabajo en un kiosco de revistas de 6 y 54, donde funcionaba la terminal de los micros “Río de la plata”. De allí sacaba las revistas viejas y las vendía por algunas monedas a la gente que viajaba, que las compraban para leer algo en el viaje.

Luego entró a trabajar a YPF, y al poco tiempo sufrió un accidente en la pierna con un clavo. Cuando se reintegró a trabajar lo despidieron junto con 30 personas más. Un amigo le prestó un local y se puso una verdulería en la zona de “las 5 esquinas”, pero se fundió porque les daba “fiado” a todos sus amigos.

Otro de sus trabajos fue el de “botellero”. Cerró la verdulería y se dedicó a juntar fierros, vender kerosene y hacer mudanzas en un carro tirado a caballo. Después de un tiempo entró a trabajar al Astillero Río Santiago, al área de fundición, donde entraba a las 4 am y salía a las 12 pm. En los veranos, cuando salía de alguno de sus trabajos, vendía helados, cubanitos, garrapiñadas, semillitas, manés en plazas y partidos de fútbol, en donde también repartía versos que hablaban del equipo o de algún jugador del partido y los cambiaba por unas monedas.

Conoció a su esposa María Moyano a los 23 años, ella tenía 13. María trabajaba limpiando en un consultorio en la calle Horacio Cestino y salía a barrer la vereda a la hora que “Nato” pasaba para ir al frigorífico. Aunque ya lo conocía porque se escapaba con su hermana para ir a verlo a los ensayos de la murga y en los bailes del Club Caboverdiano. Después de 2 años de noviazgo se casaron.

A pesar de ser fanático de Estudiantes su pasión era la murga. Primero fue con la murga “Los Ases del Carnaval”. Esta agrupación salió por los corsos

de Ensenada y de la región entre los años 1940 y 1950, según los registros fotográficos. Durante esta etapa organizaba bailes de carnaval en el Club Petirossi con la presentación de grupos artísticos y grandes orquestas. Después de un breve descanso salió con la Murga Humorística “Los Caraduras”, con esta agrupación salió entre los años 1955 y 1971, también según datos fotográficos. Por último, salió con la murga “Échale tabaco al pito” que fue la última agrupación con la que desfiló.

Nato hizo la gran mayoría de las canciones de las murgas donde participó, que para la época eran muy atrevidas y las cantaba o las recitaba. Hacía los instrumentos en la murga humorística, que eran de lata y cartón. También le hizo canciones a los clubes de Ensenada donde participaba y al batallón donde hizo la “colimba”. Cuando salió con Échale tabaco al pito escondía en su panza una bolsa con talco y cuando se apretaba la panza “lo escupía por detrás”.

La noche del 19 de marzo de 1976 un grupo de tareas entró a su casa de Jerez y Calzeta, diciendo que estaba detenido “por orden del Poder Ejecutivo”. Todos estaban con la cara tapada con pañuelos y con la violencia de costumbre se llevaron algunos muebles, alhajas, ropa y hasta la batería del hijo, que en ese momento tenía 19 años. Pero también se llevaron los grabadores donde Nato grababa los versos de “La vida de Ensenada”, donde contaba de los personajes, anécdotas y lugares desde que él tenía 7 años. Todo en verso y rima, la grababa y después la pasaba con máquina de escribir en el reverso de planos viejos de “Astilleros”. Por estar en el reverso de los planos, “los muchachos” no se los llevaron y su familia los guardó muy celosamente.

Hasta que a principios del 2008, la Dirección de Derechos Humanos de la Municipalidad de Ensenada se entrevistó con María Moyano, la viuda de Nato y unos días después, ella acercó los planos donde estaban los versos de la vida de Ensenada, las canciones de las murgas, la de los clubes y algunas fotos. Y como el sueño de Nato era publicar su trabajo, desde la DD.HH. decidieron publicar todo en un libro que se llama “El Juglar Silenciado”.

La compilación “El Juglar Silenciado” estuvo a cargo de Daniel Fabián, Laura Flores y Jimena Segura.

El prólogo pertenece a Gonzalo Leónidas Chaves de cuyo texto extraemos algunos pasajes:

(...) Nato era un juglar del siglo XX, que amplificó su voz con el coro del pueblo. Le dio letra a la hinchada de Estudiantes, imprimía una buena cantidad de versos y los repartía en la cancha a cambio del pago de monedas.

Letrista de murga, escribía para los clubes de barrio, para sus amigos, para las agrupaciones del carnaval, a pedido o por iniciativa propia. De joven tocaba en la murga del barrio. Su mujer se enamoró viéndolo ensayar en una esquina.

(...) Los escritos rescatados y publicados tienen la virtud de devolver la voz a Nato Andreucci. En lenguaje llano y picaresco, el Juglar nos habla de las cosas cercanas, de los sitios míticos y los personajes de la ciudad. Nos habla también de aquel relato que se trasmite de boca en boca y que aún se mantiene vivo.

El libro está dividido en dos partes: La vida de Ensenada y Versos y canciones.

Transcribimos de la vida en Ensenada algunos versos de sus recuerdos de carnaval.

Los más viejos del poblado/ no creo que han de olvidar, / las fiestas de carnaval/ de los tiempos ya pasados; / corsos bien organizados/ sin odios y sin rencores, / las comparsas sin tambores/ ni bombos para hacer ruido; / y como no las olvido/ voy a nombrar las mejores.

Las comparsas más brillantes/ de los viejos carnavales/ han sido Unión Pelotaris/ igual que Los Estudiantes; / Los Apaches, Piu Avanti/ Portadores de Alegrías/ y mucha gente decía/ viendo a Los Hijos del Nilo; / ¡jestos sí que están un kilo!/ y sus pruebas aplaudían.

También hubo grandes murgas/ en los tiempos mencionados/ Los Chicos Enamorados/ Los Fuleros y Los curdas/ Los Petas de la Zurda/ Rompe y Raja, Contra Vientos/ La Muchachada del Centro/ Los Pitucos de Ensenada; / pero la más renombrada/ es la Flor de Campamento.

Las murgas y esto no es broma/ vestían de esta manera, / pantalones de arpillera/ y levita de cretona; / los bombos hechos con lona, / y por eso el director, / los hacía secar al sol/ después de hacerlos mojar; / de manera que al golpear/ sonara mucho mejor.

En las murgas del pasado/ hubo grandes directores, / sobresalieron los señores/ Remo, Mingo y el Pelado/ también fueron muy nombrados/ Julio Almeida, el Negro Mito/ el Negro Tata, Chiquito./ Pero según mucha gente; / no hay duda que últimamente/ fue Quita lo mejorcito.

En los corsos de hace tiempo/ cuando yo era pequeño; / se disputaban los premios/ y todo el mundo contento; / casi el ochenta por ciento, / en esos tiempos señores, / de chiquillos y chiquillas; / iban al corso con sillas/ para sus progenitores.

Varios palcos ocupados/ por hermosas señoritas; / adonde se daban cita/ la juventud del poblado; / algunos enamorados/ creyéndose Juan Tenorio, / con selectos repertorios/ se tiraban lindos lances; / y muchos de esos romances/ terminaban en casorio.

La serpentina impedía/ el avance de los coches, / por eso todas las noches/ el corso se interrumpía; / esto siempre sucedía/ en los viejos carnavales; / y obreros municipales/ que venían preparados, / la retiraban a un lado/ en las calles transversales.

Por si usted no lo sabía/ le diré sinceramente, / que todo era diferente, / especialmente de día, / varias murgas recorrían/ casa, bares y cantinas, / cantaban en las esquinas/ algunos versos picantes; / porque las murgas de antes/ cantaban por la propina.

También voy a mencionar/ a Cariocas, a Cubanos, / a Bambucos, Hawaianos/ Los chicos del Arrabal; / Los Ases del Carnaval, / Andaluces, Caraduras/ la Bandita de los Curas, / Los Hippies, Cachivacheros/ Los Amantes del Puchero/ y Locos por la Ternura.

A modo de cierre de esta hermosa selección del Juglar, los autores señalan en la contratapa del libro:

El hallazgo de estos versos y canciones escritos hace más de 33 años, son el espejo de una ciudad y su gente en estado latente.

No fueron escritos por terceros, sino por un sujeto de la propia comunidad. Cuando mataron a Nato también mataban esa historia.

Emiliano Segovia Ferreira, Ensenada Pcia. Buenos Aires. Comenzó su actividad en el año 2000 en La murga La Flor de Campamento de allí surgió su interés por la investigación sobre los carnavales de su ciudad. Desde entonces recopila la historia, brinda talleres, asesoramiento a murgas y carnavaleros de la localidad, organiza muestras y charlas sobre la temática. Actualmente colabora con la murga Derrochando Alegría de la Asociación Juntos a la Par.



El Corsito N° 42

LA GADITANA

Por Leandro Francica y Andrés Gulfo

En los albores del modelo agroexportador, a fines del siglo XIX, la ciudad de Campana -fiel reflejo de dicho proceso- no haciendo la salvedad de sus principales características socio-económicas, recibe la llegada de una gran cantidad de inmigrantes. Provenientes en su gran mayoría de Europa, principalmente España, Francia e Italia, traen consigo no sólo su fuerza como mano de obra, sino también sus tradiciones, costumbres y demás expresiones populares. Sobre éstas particularidades se centra el análisis de esta nota, y esencialmente las que se desarrollan en el carnaval, bailes y corsos: *comparsas* (que se manifiesta con antelación al modelo agroexportador), *orfeones*, *desfile de carrozas alegóricas*, *orquestas* y *murgas*. Sobre éste último género de expresión, que popularmente en la fecha actual se refiere a la denominación “murgas porteñas” o “centro murga” y a su origen a nivel local y contemporáneamente nacional, se profundizará el análisis.

Durante la primer década del siglo XX hacen irrupción en los carnavales del Río de la Plata y sus aledaños manifestaciones culturales que se presentan bajo el nombre de murgas –si bien se encuentran registros anteriores a esas fechas donde agrupaciones musicales utilizan esta denominación– se podría decir que adquiere relevancia en esta década la utilización del nombre y un estilo propio que con posterioridad marcará tendencia.

Puertos como Buenos Aires, Montevideo, y Campana adquieren gran relevancia, y las murgas comienzan a tener presencia para los carnavales. En el carnaval de 1908 en Montevideo, cuentan los relatos las peripecias de una murga llegada con una compañía de zarzuela que no podía abandonar la capital uruguaya por falta de dinero, se llamaba “la Murga Gaditana”. Al año siguiente (1909) se presentó en el corso la “Murga la Gaditana que se va”, compuesta por uruguayos que parodiaba a los gaditanos, siendo ésta, según los relatos, la primera de origen uruguayo.

En el libro *Murgas porteñas, historia de un viaje colectivo*, Coco Romero menciona que en la revista *Caras y Caretas* de febrero de 1912 la murga gaditana se presenta en el corso de la ciudad de Zárate.

Tiempo después un anticuario que sabía de nuestra investigación nos acerca la foto que salió en esa edición.

Nos sorprendió la similitud que tenía esa foto con otras dos que poseíamos. Este hecho nos llevó a conjeturar, cuál era la causa de esa similitud. Teniendo en cuenta que Campana y Zárate son dos ciudades vecinas pensamos en primera instancia que los murgueros o murguistas (denominación utilizada en esa época) de las fotos 2 y 3 presenciaron la presentación de la gaditana en Zárate, cosa que descartamos por la diferencia cronológica entre las fechas que constaban en el reverso de las fotos. Entonces decidimos que teníamos que ir a Zárate a recopilar información y hacia allá fuimos...

En el archivo histórico municipal de Zárate, en ejemplares del diario *El Debate* de esa época, en las crónicas de los corsos encontramos que la primera referencia dice lo siguiente: “... *presentóse también, de la vecina ciudad de Campana, una murga gaditana, agrupación humorística y original, que divirtió al público con sus habilidades...*”. En el siguiente número se comenta el paso de esta por la redacción: “*Recibimos también la visita de la murga, que lució sus habilidades excéntrico-musicales, haciéndonos oír y ver parte de su variado e interesante programa.*”

En una recopilación que recibimos de las publicaciones de Ramón Pereyra en el diario *Defensa Popular* de Campana bajo el título “Viñetas del Campana antiguo” encontramos la siguiente referencia acerca de las murgas en los primeros corsos: “... *las murgas compuestas originalmente por chuscos andaluces entonando picarescas canciones; “los hijos de papando”, grupo de muchachos zaparrastrosos de la barranca que con sus picardías hacían las delicias de niños y jóvenes; “los locos sin cuerda”, enjaulados en una chata, simulando perfecta locura, si en lo que respecta a locura el vocablo de “perfecta” es aplicable...*”

Si bien es cierto que hay registros anteriores a ésta presentación en nuestro país utilizando ésta denominación, es indudable que el paso de ésta agrupación marca un nuevo estilo entre las demás carnavalescas, el cual se comprueba, no sólo con el aumento de las mismas utilizando el nombre murga (incalculable por la gran cantidad y por la falta de registros), sino también por la tendencia de esos modos picarescos, desalineados e improvisados así también como instrumentación característica (tambor, instrumentos de viento hechos de cartón y plato de choque) como lo vemos en las agrupaciones locales: “La Murga Primavera”, “Los Alegres Murguistas” y “Los Locos Sin Cuerda”.

Sin lugar a dudas, tanto certezas como incertidumbres coinciden por igual sobre los dichos en la que la murga Gaditana ha sido pionera en las dos orillas del Río de la Plata.

Vale aclarar que las referencias periodísticas encontradas acerca de la murga gaditana nos deja abierto un interrogante, si es una sola murga gaditana la que se presenta en Montevideo y Zárate o son diferentes murgas procedentes de Cádiz.

Lo que sí es cierto es la aceptación del estilo en forma contemporánea de las expresiones generadas en el carnaval.

De forma obvia no se puede sintetizar el fenómeno murgas en su género inicial como porteño, en alusión a la Capital Federal, sino como porteño estrechamente relacionado a las zonas portuarias identificadas al modelo agroexportador de materias primas e importador de gentes y culturas, tradiciones y expresiones como lo es la murga.

Leandro Francica Profesor de historia; Guardavida de la Cruz Roja e integrante fundador de la murga tradicional de Campana Carumbe.

Andrés Golfo Historiador aficionado, comerciante y miembro de la murga tradicional de Campana Carumbe.

El Corsito N° 44

DESENTIERRO DEL CARNAVAL

Por Manuel J. Castilla*



Aquí estoy esperando mi propio viejo desentierro.
Es el tiempo en que broto de entre los yuyales y los páramos
Porque es poca la tierra que me echaron encima.
Me acuerdo que cantaban:
Ya se ha muerto el carnaval
Ya lo llevan a enterrar,
echenlé poquita tierra
que se vuelva a levantar.
Mi alegría más honda los va viendo venir
Aunque tengo los ojos cegados por la arcilla.
Tiemblo entero por la guitarra
Y está el tambor cavándose y llamándome
Y el acordeón del ciego, su cabeza moviéndose
Como si oyera nombrarse por la música blanca
Que le alisa los ojos.
Aquí a mi lado, hundida, yace la Pachamama.
Madre de todos.
Y le tapan el hambre con comida y con coca
Para que no los trague
Y vuelva en pariciones su bondad pedigüeña
Saltando entre banderas verdes y rojas y amarillas.
Ahora están cavando encima mío con quijadas de toro,
Con uñas y cuchillos.
Ya soy de ellos. Me desentierran rojo y me levantan
Y el diablo que soy yo va entre sus hombros
astas al viento y risa desbocada,
escupiendo resacas serpentinas
Igual que una intragable comida a la intemperie.
Junto al volcán ya las mujeres bailan conmigo

al pie del Montañón verdoso y mudo.
Se anillan y se desanillan, enlazándose.
Llevan al aire mi corazón ceñido con venas de bejucos
Goteando tierra,
alegre para siempre.

Manuel José Castilla nació en Salta (1918 -1980): Poeta, escritor, periodista, autor de letras de canciones y recopilador de coplas folclóricas. Fue uno de los fundadores del movimiento La Carpa que aglutinó a grandes poetas del noroeste argentino. Autor de una obra literaria admirada y premiada.

**Citado de Cuatro Carnavales. Editorial Buenamontaña Salta, 1979*



El Corsito N° 45

LA MURGA EN ROSARIO Y EL REY ARAGÓN

Por Hilda Capitano

Un breve fragmento, citado de Aquellos carnavales en Rosario, donde da cuenta de la murga.

(...) Con respecto a las murgas, haré referencia a lo que mi padre, José Capitano, me contaba. Corrían las primeras décadas del siglo XX, y la muchachada de uno de los suburbios de Rosario, el muy recordado y viejo Empalme Graneros, se reunía para jugar al novedoso y apasionante “foot-ball” en una canchita alambrada, que alquilaba un muchacho de apellido Caimi, y les cobraba diez centavos a aquel que quería practicar ese deporte. Allí surge la idea de hacer una murga y durante todo el invierno y primavera se fueron sucediendo los ensayos, la distribución de actividades entre los integrantes. No supe nunca su nombre ni si tuvieron éxito en su empeño, sólo valió la pena mencionarlos.

La autora brinda detalles de la murga en Rosario:

1. Delante de todos, provisto de una batuta, marchaba el director del conjunto murguero.

2. Era seguido por el Cocoliche, que no guardaba postura alguna ni orden, siendo creativo y arbitrario en su danza. Estaba provisto de una media de mujer, y cuyo pie había llenado con maíz mojado, a guisa de cachiporra y la revoleaba peligrosamente, tomada de su caña, y pegaba con ella en el suelo y saltaba en el aire haciendo cabriolas exageradas, como un saltimbanqui.

3. Venía el estandarte, que llevaba la denominación de la agrupación murguera.

4. Luego, y en dos filas de tres en fondo cada una, pero separados por una especie de pasillo, por cuyo espacio transitaba el que debía actuar a su turno, les seguían los otros componentes, que no eran más de 12 o 15 personas en total.

5. Cerraba el grupo un enorme bombo.

A la sola indicación del director, usando la batuta como puntero, los iba llamando uno por uno por sus nombres. Cada uno hacía su actuación, acompañándose con su propio instrumento, que llevaba él mismo. Cantaba como solista, y podía ser coreado por el resto de los murgueros, que reflejaban todo tipo de tema, como este que registra la aparición de la bicicleta:

Como inicio: “Bicicleta, bicicleta;/Pucha, qué barbaridad!/ Un millón de bicicletas/ invadieron la ciudad”.

Y luego venían los cantos de tono más subido, pero siempre ingenuos o groseros:

“Y si hablamos de los choferes,/ baramban bamban bamban/ ¡Eso sí es una gran macana!/ Baramban-bamban-bamban/ Te van manejando, te miran la luna./ Después te “estrafan” contra una columna/ baramban bamban bamban.”

Para luego tomar otro gremio y castigarlo con su ironía: “Y si hablamos de los “doctores”/ Baramban-bamban-bamban”.

Y así iban de uno a otro, con su gracia incisiva y picaresca, pero sin ofender a nadie porque en cierta forma decían la verdad. Era una especie de “denuncia social”.

Y para recibir algunas monedas como premio a su actuación, cantaban, por ejemplo:

“Tirá, tirá, tirá./ Tirá que te tiró./ El que no da propina,/ la puta que te parió”

Entre las murgas de Rosario más recordadas se encontraban: la de Comparetto y Los locos del cuarto piso, del barrio La Tablada

“Los bichos colorados” (creo que eran de Arroyito).

“Las Bataclanas”, “El Conventillo”, “Los Cariocas”, “Los Gitanillos”, “La muchachada del centro”, y muchos otros que el olvido borró de la memoria de la gente que me dio estos datos guardados en sus recuerdos de los años mozos (...).

Hilda Capitano es Licenciada en Antropología. Fragmento de Aquellos Carnavales en Rosario, parte 3. Texto citado de www.juanenlacalle.blogspot.com.ar

El Corsito N°46

ADIÓS AL “CORSITO” DE PAPEL

VEINTE AÑOS NO ES NADA, SOLO HAY LLEGAR A TENERLOS

Por Coco Romero

Estimados lectores, en el verano de 1995 se me ocurrió darle forma y contenido a esta publicación partiendo de algunas ideas.

Una, la necesidad de compartir lo que había encontrado en mis búsquedas personales sobre el carnaval y la murga. Dos, la convicción de mirar este tema desde otra perspectiva, y por último el placer de la investigación.

Un hecho importante en la concreción fue una visita que realicé en los noventa al maestro titiritero Roberto Lagos, en México. De aquel encuentro recibí de sus manos *La Hoja del Titrirero*, una publicación gratuita con el espíritu amplio de compartir lo que uno va encontrando, realizada artesanalmente, y dedicada a brindar información. Conocer esta pequeña revista y el contacto que mantenía el maestro a través de ella con el mundo titiritero, que era su profesión, me impactó.

Dicha publicación estaba dedicada al mundo de los títeres, ¿por qué no una dedicada al Carnaval y la murga?

Ya contaba por entonces con el archivo personal suficiente para compartir, seguir recopilando y aprender. En la práctica esto se da naturalmente, algo muy interesante y recomendable: uno brinda el material y te vuelve de la misma manera y más, al revés de lo que piensan algunos.

En el primer número me ayudaron los amigos de siempre con el diseño gráfico y fue una hoja sola simple, con el contenido que marcaría el camino de la línea editorial: una foto antigua (en ese número fue la murga “Los Ambiciosos de Palermo”, de 1950), un relato de Emilio Sertá, dibujos de Alberto Breccia y Oski, un cuento de Conrado Nalé Roxlo (Chamico), poemas de Jorge Mancini (gran letrista de murga), la querida Diana Bellesi y las ilustraciones del Semanario Humorístico Cascabel (1941- 1947).

Ya armada la hoja del primer número, en una de las reuniones con la Dirección del Centro Cultural Rojas pregunté con el ejemplar en mano (ya listo), si podía poner el auspicio del Rojas en la misma. La respuesta fue

positiva. No solo sería el auspicio, el Rojas se encargaría de la impresión de la misma, y así nació institucionalmente “El Corsito”. El primer número salió en febrero de 1995.

De esa manera comenzó la difusión del material de archivo gráfico y fotográfico del Carnaval antiguo y del presente. Contamos con la participación de artistas, creadores en distintas disciplinas que de una u otra manera realizaron su aporte al carnaval y la murga integrando un material existente pero disperso.

La frase que acompañó buena parte de los años de la Publicación fue: “Momo volvé, nosotros te queremos”.

La imagen de Momo, la deidad alegórica errante, burlona, compañero de la risa y el sueño nos ofrecía un imaginario potente, un territorio creativo fértil en el campo de lo artístico: danza de la calle, música, teatralidad, plástica, poética historia, memoria y contenido sobre todo en momentos que los temas planteados no estaban en la agenda cultural de la política oficial, pues el carnaval estaba prohibido.

Y así, durante veinte años (veinte Carnavales) y cuarenta y seis ediciones intentamos brindar la información que podíamos, cercanas y lejanas en el tiempo.

El Corsito de alguna manera fue el impulsor de actividades performáticas en el Centro Cultural Rojas, ya que en cada Carnaval la salida del nuevo ejemplar la acompañamos (como en esta oportunidad) de actividades, donde lo escrito se pone en escena, cobra vida en la realidad, lugar donde los cambios son posibles y sirven a los participantes de nuevos disparadores que se multiplicaron y multiplicarán inexorablemente.

Así fue que festejamos el primer año de vida en 1996 en la feria de libros de Parque Rivadavia, un domingo al mediodía. En lo personal, una especie de homenaje a ese glorioso Parque donde disfruté del mar de libros, que forman buena parte de mi archivo personal, el cual visité casi religiosamente todos los domingos durante más de quince años.

En aquel festejo hicimos estampitas recordatorias de Momo con las ilustraciones de Carlos Coviello, se presentaron Ricardo Santillán Güemes, siempre tan cercano a nuestros proyectos, Carlos Gerard con sus máscaras venecianas, y actuaron “Yo lo vi”, la murga “Los Acalambrados de las Patas” y la novel murga “Pasión Quemera”.

Ese año crecimos en tamaño y quedó establecido el concepto performático de cada Carnaval acompañando cada número.

Durante estos veinte años en la publicación se hizo presente la creación

anónima, el folklore, ensayos, mitología, testimonios, fotos, artículos, la relación con la literatura y el arte. El material fue resignificado por la comunidad de distintas maneras aplicadas en el campo educativo formal y no formal, en nuevas investigaciones y sobre todo el fomento a que los interesados en la temática puedan trabajar en sus respectivos territorios, producir y darlos a conocer.

En veinte años la Dirección del Rojas tuvo sus cambios, esto de alguna manera fue marcando pautas para que en definitiva la publicación pudiera seguir saliendo, hubo momentos difíciles y amigos contribuyeron desinteresadamente aportando su ayuda, a veces económica, cuando el Corsito fue editado fuera del Rojas.

Va un profundo agradecimiento a todos los colaboradores de las 46 ediciones, al equipo de Diseño del Rojas, correctores, compañeros de trabajo que ayudaron en los febreros a su salida, distribuidores y colaboradores anónimos que hicieron posible llegar a este cierre simbólico de los veinte años de vida donde abandonamos el papel tan querido en lo personal y abrimos un nuevo espacio, un canal de comunicación a través de los nuevos medios tecnológicos. Espero lo disfruten. Buen carnaval y hasta pronto. Los invito a visitar la página en Facebook, Coco Carnaval. Nos vemos en el espacio.



Colección

Nº 1, febrero de 1995

Editorial: “Bienvenidos”.

Fotos: Murga “Los Ambiciosos de Palermo” década del 50.

Una serpentina al pasado de Emilio Sertá (fragmento).

Dos coplas anónimas.

A un fenómeno (poema) por Jorge Mancini.

Carnavales de antaño o una historia de Condes (fragmento del cuento) de Conrado Nalé Roxlo. (Chamico).

Reportaje a Momo.

Ilustraciones: Oski y Alberto Breccia.

Nº 2, mayo de 1995

Editorial: “La vuelta por los barrios”.

Foto: Agrupación Humorística “Los Chafalotes de Palermo”, 1939.

Murguística, de Tulio Carella (fragmento).

Dos coplas anónimas.

Bum, bum, bum (poema) por David Wapner.

Un carnaval en la calle Corrientes (fragmento) de Leopoldo Marechal.

La Gran Aldea de Lucio V. López (fragmento).

Ilustraciones: Enrique Larrañaga.

Nº 3, julio de 1995

Editorial: “La murga en el aire”.

Fotos: Murga “Los Ambiciosos de Villa Cerini”, 1946.

Fotos: murga “Los Cirujas de Liniers”, 1966.

Agua va, por Carlos Gerard.

Los Cirujas de Liniers.

Ilustración: Quinquela Martín.

Nº 4, septiembre de 1995

Editorial: “A nuestro director le duele la cabeza”.

Aquellas botitas rojas, por Teresa Zocco.

Coplas anónimas.

Volver, por Alicia Martín.

Carnaval del 81, por Rafael Arrieta.

Presentación de la Agrupación Humorística “La tristeza” (canción), por Maruki.

Ilustraciones: Cristina Arraga y Carlos Coviello.

Nº 5, diciembre de 1995

Editorial: “El carnaval existe”.

Fotos: Murga “Los Herederos de Palermo”, 1994.

El Mono del Miriñaque de Pompeya.

Copla de J. L. Borges.

Miradas de la memoria, por Nelly Auld de Buhlez.

Ilustraciones: Raúl Shurjin, Hermenegildo Sábat, Pedro Figari.

El Corsito, Año 1

Nº 6, febrero de 1996

Editorial: “Llegamos al carnaval”.

Fotos: Murga “Los Globeros” Concordia, Entre Ríos, 1934.

Zapping Zupay (el diablo y el carnaval), por Ricardo Santillán Güemes.

Boquitas pintadas, por Enrique Symns.

El rey sustituto, por Carlos Gerard.

Cómo nació la banda roja, por Leopoldo Bard.

Apuntes para una historia de las comparsas, por Teodoro Klein.

Ilustraciones: J. Gutiérrez Solanas.

Nº 7, mayo de 1996

Editorial: “La red del carnaval”.

Fotos: Murga “Los Bohemios de Palermo”, año 1952.

Como salga en la Maciel.

Testamento del rey Momo en Laprida.

Pensar en carnaval, por Héctor Ariel Olmos.

Medallas y el carnaval, por Iris Gori.

Noticias del Parque Avellaneda.

Momo y los Colifatos.

Ilustración: Carlos Coviello; Niños de la escuela Nº 50 Barrio Arco Iris de Merlo.

Nº 8, julio de 1996.

Editorial: “Ritual y murga”.

Foto: Mascaritas a Caballo, General Madariaga, 1996.

Carnaval, por Leda Valladares.

El carnaval como metáfora, por Pablo Siquiroff.

Canción de carnaval, por Rubén Darío.

Los Mascaritas a Caballo de General Madariaga.

Agrupación Corazones Argentinos.

Nº9, septiembre de 1996

Editorial: “Los incansables”.

Carnaval Caté, por Rodolfo J. Walsh.

El oso Carolina.

Reportaje a la propia fiera.

Usos carnavalescos de los ursos, por Alicia Martín.

El Oso, por Bernardo González Arrili.

El Oso Carolina, por Enrique González Tuñón.

El carnaval de la Tierra, por María del Carmen Sánchez.

Ilustraciones: Enrique Breccia; Eduardo Balán.

Nº 10, diciembre de 1996

Editorial: Que Momo nos proteja.

Señoras y señores con ustedes... El Bombo

El bombo con platillo, reportaje a Antonio Yepes.

Teté Aguirre, bombista de murga.

El bombo suena lejos, cuento de Humberto Constantini.

El Tula, el Malcuzinsky del bombo (fragmento), por Diego Lucero.

El bombo como símbolo de crítica.

Otros bombos, por Yolanda Velo.

Viejos carnavales de Galicia, por Guillermo Segade.

Murga en la educación.

Ilustración: Pablo Bolaños.

El Corsito, Año 2

Nº11, febrero de 1997

Editorial: “Nuestro deseo, nuestra fantasía es que vuelva el carnaval”.

El corso de Avenida de Mayo, un clásico del carnaval, por Horacio Spinetto.

Primer corso. Las comparsas del corso inicial; Los blancos tiznados; Siga el corso y El emperador de las máscaras. Por Francisco García Jiménez, poeta del carnaval.

El Pucllay, por Ricardo Luis Acebal.

Momo, rey andrógino y fugaz, por Teresa Porzecanski.

Ilustración: Dora Bianchi.

Nº12, mayo de 1997

Editorial: “El Corsito en Cádiz”.

Fotos: Niños disfrazados, 1917.

Amaicha: el carnaval de la Pacha, por Ricardo Santillán Güemes.

Carnavalescos de Porto Alegre en Buenos Aires.

Pouco se fala.

Descubriendo el universo carnavalesco, por Josiane Abrunhosa de Silva.

Carnaval, murga y comedia del arte, por Zapicán Malatesta.

Algunos interrogantes sobre el carnaval de Umberto Eco.

Ilustraciones: Dora Bianchi; Carybe; Pablo Picasso.

Nº13, agosto de 1997

Editorial: “Nadie y todos son dueños de carnaval”.

Foto: Comparsa el Club de fútbol de Rafaela, Santa Fe, 1906.

Tiempo de Mascarada. Un aporte de gran valor documental y teórico.

Carnaval de Cádiz. Un poco de historia. Sus agrupaciones.

Próceres del carnaval Gaditano.

Los Hijos del Carapapa, chirigoteros de la Viña.

Enrique Alejandro Urcola. Hijo dilecto de Lincoln, maestro del carnaval.

Ilustración: Enrique Urcola.

El Corsito, Año 3

Nº14, agosto de 1998

Editorial: “Respetable público... La murga crece a pesar de todo”.

A propósito del Emperador de las Máscaras, por María Gabriela Mizraje.

El interior mueve sus murgas. Gral. Villegas, Bahía Blanca, Concordia y Cutral- Co.

Las comparsas del carnaval en Cuba, por Rafael Brea López.

Ilustración: José Luis Cephó.

Nº15, diciembre de 1998

Editorial: “El Corsito en Cuba”.

Fotos: Corneta china del carnaval de Santiago de Cuba.

Murga “Los Chiflados de Almagro”, 1954.

Carnaval Habanero.

Carnavales de Corral de Bustos en los años 70.

Uno siempre, siempre vuelve a la murga. Jorge Mancini bombista y poeta.

Nariz ganó el “Primer Premio” de videos documentales.

La trayectoria de la murga “Sacate el Almidón” a través de su CD.

El Corsito, Año 4

Nº16, marzo de 1999

Editorial: El Corsito cumple 4 años.

Yo fui al corso, por Roberto Arlt.

Un poco de locura, por Raúl Alberto Vígini.

El carnaval y la fiesta, por Esteban Ierardo.

Coplas de carnaval, por José Ríos.

La fiesta máxima, por Sixto Vázquez Zuleta.

Notimurgas.

Ilustración: César Domínguez.

Nº 17, junio de 1999

La murga, por Renne Modernell.

Foto: Murga “Los Pegotes de Florida”, década del 30.

El perro Fernando. Carnaval, por Hugo Ditaranto

Laprida- Buenos Aires; El pueblo vivió su fiesta.
Rosario- Santa Fe. El Murgariazo.
De las fiestas guaraníes al carnaval correntino, por Oscar H. Pralong.
El Pujllay, por Adolfo Colombres.

Nº 18, septiembre de 1999

Fotos: Corso de la calle Cuenca (década del 80).
Murga Franca”, Caleta Olivia, 1996.
Carta e imágenes del carnaval de Villa del Parque, por Juan Travnik.
Los indios estaban cabreros.
Un pueblo de bailarines en la provincia del Chaco, por Luis Esteban Amaya.
Ventana sobre, Las máscaras, por Eduardo Galeano.
El diablo anda suelto en los carnavales, por Misael Torres Pérez.
Con el corazón en juego CD de los Quitapenas.
Murga (poema), Jorge Mancini.
Ilustraciones: Marcelo Tomé; José Francisco Borges.

Nº 19, diciembre de 1999

Foto: Santiago Larkin (Ñamuña), 1940.
Batato Barea, clown- travesti- literario, por Coco Romero.
Nostalgia de carnaval criollo por Osvaldo Verón.
“Sonreíte, sonreíte, que una momia parecés”.
Ñamuña pito y bombo; Adiós a un murguero de raza, por Raimundo Rosales.
A un maestro (poema) por Fito Bompert.
Feliz Cumpleaños. La Batucada Da Lua de Concordia cumple 26 años.
El alma del carnaval. Murgas y corsos, historias de Vicente López.
El oeste se vistió de fiesta.
Ilustraciones: Omar Castillo; Cristina Arraga.

El Corsito, Año 5

Nº 20, febrero de 2000

Poesía y carnaval por Alberto Muñoz, Oliverio Gironde y Ricardo Rojas.
Foto: Murga “Los Tustifuque”, 1916.
Despertá, Pierrot, por Carlos Gerard.
Pierrot, por Celedonio Flores.
Cuento “O circo do desespero” (primera parte), de Audálio Dantas.
Noticias murgueriles: Río Cuarto, Córdoba; Cuarto encuentro de Los Farabutes; “Y la murga dónde está”.
Ilustraciones: Dora Bianchi.

Nº 21, mayo de 2000

Editorial, por Coco Romero
Foto: Adolfo Castro y Eduardo Marvezzi, “Los Microbios de Villa Urquiza”.
Eduardo Marvezzi, un verdadero maestro.

Galera, frac y lentejuelas, por Mona Estecho.
“O circo do desespero”, segunda parte del cuento de Audálio Dantas.
El Carnaval. La Comparsa, nos hagan fuertes, por Palo Pandolfo.
En febrero... ¡Carnavales! Por María Jesús Pereira.
Reportaje a “Michello” de Pigüé “A mí me gusta divertirme en el Carnaval. Ahí somos todos iguales”.
Experiencias en el campo pedagógico.
Encuentro de murgas en el Distrito Escolar 8° de Capital Federal.
Notimurga.

Nº 22, julio de 2000

Editorial: Rescatar lo propio, cultivar el estilo, por Coco Romero.
Foto: Los Sacacueros de Berazategui.
Esclavos en subversión, por David Viñas.
Un Carnaval para Galileo... dijo Brecht, por Horacio Tignanelli.
El diablo: de Oruro a Buenos Aires, por Natalia Gavazzo.
La metáfora carnavalera entre los chiriguano-chané, por Rubén Pérez Bugallo.
Notimurga.
Agrupación Distrital de Murgas Escolares.
Humorada, por Wilson Pérez.

Nº 23, noviembre de 2000

Editorial, por Coco Romero.
Foto: “Los Víctimas de la Crisis”.
Carnaval de la Quebrada de Humahuaca, “el mundo dado vuelta”, por Antonio Céltico.
“La Juventud Alegre” Asociación Tradicionalista Social y Cultural.
El Dominó Amarillo, por Manuel Mujica Láinez.
Las Mascaritas del Siglo, por Mauricio Kartun.
Tarzán y la jungla de los leopardos.
La Cruz del Sur de “Los Farabutes”.
Cartas de lectores.

El Corsito, Año 6

Nº 24, febrero de 2001

Editorial, por Coco Romero.
Foto: Parientes y amigos entre papel picado.
Carnaval y Patrimonio Cultural, por Alicia Martín.
Centros Gauchescos, de Francisco García Giménez.
Símbolos y arquetipos exóticos de nuestro bien porteño carnaval, por Carlos Gerard.
Comparsa, Favela y Negros Candomberos, provincia de Chubut.
Murga Franca de Caleta Olivia, provincia de Santa Cruz.
El dominó amarillo, de Manuel Mujica Láinez.

Carnaval, de Manuel. J. Castilla.
Carpas, indios y bagualeros, por Ricardo Acebal.
Notimurga.

Nº 25, abril de 2001

Editorial: El taller una herramienta, por Coco Romero.
Foto: Los Pierrots enamorados.
El Carnaval: “Procesión de Dioses Muertos” por Beatriz Seibel.
Un recuerdo del famoso “Curso Baizán” de Santiago Fuster Castreboy.
Porque la murga era...la murga. Héctor Citterio y “Los Pecosos de Chacarita”.
Turu-rú Tinto Band de Concordia, prov. de Entre Ríos.
Carnavales en Rafaela, prov. de Santa Fe.
El baile, de Néstor Groppa.
Murga y comparsa. Definiciones y bibliografía.
El reino de Momo. Imágenes del carnaval en el sexto aniversario de El Corsito.
Las Llamadas, por Susana Haydée Boragno.
Carnaval del Encuentro en Monte Grande.

Nº 26, agosto de 2001

El Carnaval en Olavarría.
Carnaval: su ruta en la pampa húmeda, por Aurora Alonso de Rocha.
El Popular, cien años junto a su ciudad.
Crónicas de carnaval del diario La Democracia.
Carmelo Zaffiro, murguero y máscara suelta olavarricense, por Luciano Rosini.
Fray Romeo ¿santo o loco?
Olavarría de locura, por Maite Destrez.
José Momo Serebino. El baile de los feos.
Los señores de la calle (reportaje a La Batucada Comodorenses), por Susana González
El murguero de ley. Icha el Xeneize, por Facundo.
Para mi amigo Icha, por Tete Aguirre (poema).
Murguerita de pata chueca (poema), por María Cristina Scibona.

El Corsito, Año 7

Nº 27, febrero de 2002

Editorial: Formar parte, por Coco Romero.
Foto: Estudiantina de General Villegas.
Solo como loco bueno, por Jesús Pascual.
Artículos del periódico “La Idea” de Villegas.
Tres personajes del Carnaval de Villegas: Minervio Aguilar, Alfredo Francucci
y Comparsa Candabará.
Puig en canto Colifato, por Patricia Bargeró.
Boquitas pintadas, el crimen perfecto, por Dardo Pinedo.
Escrachados o el doble rito perfecto, por Ricardo Santillán Güemes.
Carnaval del país.

Nº 28, febrero de 2002

Editorial: Octavo año y Las andanzas de Don Carnal, por Coco Romero.

Tema central: Gualeguaychú, “El carnaval del País”.

Mercedes, el Carnaval de las pampas.

Mercedes es un corso.

Chiche Noriega. El Tío Rico.

Lesionados por el corcho: entrevista a los fundadores de una murga novedosa.

Gualeguaychú, una industria a todo ritmo.

Comparsas en serio y en broma, por Gustavo Rivas.

Máscaras ocultas en las tradiciones festivas de Gualeguaychú, por Carolina Crespo

Fabricante de ilusiones: Jorge Churruarín, carroceros de alma.

El Carnaval del País.

Las cinco grandes .

Carnaval y Patrimonio cultural homenaje a Orestes Vaggi.

Nº 29, agosto de 2002

Editorial: “Las murgas de Pedro”, por Coco Romero.

Un cuento de Pedro Orgambide: La Murga, por Jorge Dubatti.

El carnaval: un viaje de identidades o antropología de la plenitud social, por Luis Esteban Amaya.

La abuela.

Los intelectuales, el Carnaval y un sendero que se bifurca.

Sábado de gloria de Ezequiel Martínez Estrada, por P. Orgambide.

La murga, de Pedro Orgambide.

Un cuento para chicos, por Nora Lía Sarmori.

Pedro Orgambide, carnavalismo y literatura solidari,a por Jorge Dubatti.

El carnaval y la guerra, por Olga Latour de Botas.

Nº 30, agosto de 2002

Editorial: Los festejos norteños por Coco Romero.

Sección tema central.

El Carnaval urbano de Salta, por Sara Meriles.

América antes de Momo por Ricardo Luis Acebal.

El carnaval de Humahuaca. Complejo mosaico de expresiones sonoras por Graciela Beatriz Restelli.

Corso. A propósito del significado y mal empleo de la palabra, por Miguel Ángel Cáceres y Fernando Gustavo Cáceres.

El Carnaval de Salta. Un enfoque desde el teatro callejero.

Agrupaciones del Carnaval salteño.

El encuentro de comparsas más grande de la historia, de Miguel Ángel Cáceres

El elixir de los dioses, la chicha: Reina de las fiestas, por Ramón Cotopaxi

Coplas con aroma de albahaca, de José Ríos.

Vino comparsero, por Miguel Ángel Cáceres.

Homenaje a Manuel José Castilla (1918 - 1980).

El Corsito, Año 8

Nº 31, febrero de 2003

Editorial: Todo máscaras, por Coco Romero.

Coro de máscaras.

Vigencia del Carnaval Chané y sus máscaras, por Ricardo Acebal

Una máscara, Claude Levi Strauss.

La nariz roja del payaso, Margherita Pavia.

Máscaras y usos estéticos de la porteñidad, por Luis Esteban Amaya Rocha

Las máscaras de la comedia del arte.

La máscara, por Roger Caillois.

Homenaje a Alejo Carpentier.

Máscaras literarias, por Humberto Eco y Graciela Scheines.

Máscaras de América Zapatista.

La máscara. La política es la expresión.

Enmascarados del Carnaval dominicano, por Cecilia Casamajor.

Dos aguafuertes de antaño. Carnaval, Roberto Arlt.

Nº 32, agosto de 2003

Editorial: Sarmiento Dionisiaco, por Coco Romero.

Patria y espectáculo, por Ernesto Romano.

A propósito del profeta de la pampa y las almas rústicas, Raúl H. Castagnino

Juego de Carnaval según Domingo Faustino Sarmiento.

El Sarmiento de Ricardo Rojas, por Ernesto Romano.

Ingeniatura, por María Moreno.

Viajes y Carnavales.

El carnaval de 1857, por Domingo Faustino Sarmiento.

Folklores del carnaval: Los Negros.

El Corsito, Año 11

Nº 33, febrero de 2006

Editorial: El treinta y tres para Lincoln.

Un poco de historia. Las comparsas en el tiempo, por Stella Sarlerno.

Lincoln, capital del carnaval artesanal.

Enrique Alejandro Urcola. La mano artista del carnaval.

Reglamento de la Comisión de corsos y festejos de la ciudad de Lincoln

Arturo Jauretche, un hijo de Lincoln.

La troupe de los autos locos, por Mariela Rosas.

El bastión sitiado, entrevista a Romeo César.

Héctor Serazzi, compositor linqueño.

El Corsito, Año 12

Nº 34, febrero de 2007

Editorial: Una celebración ancestral que sobrevive en el carnaval, por Coco Romero

Fiestas de los indios chané, por Félix Coluccio.

El Corsito, Año 13

Nº 35, febrero de 2008

Editorial: Bufo carnavalesco, por Coco Romero.

El teatro que nos parió. Bufones, payasos y oportunistas, por Pepe Jiménez.
Rubén Jorge Pérez Bugallo. Cultor de teatralidades expandidas, por Luis Esteban Amaya.

Reír Llorando, por Juan De Dios Peza.

Rosa fresca aulentissima, por Darío Fo.

El bufón y la contracara del poder, por Victoria Eandi.

El barrio de San Vicente de Córdoba, por Lic. Franco Moran.

Tiempo de Bufones, por Jaques Lecoq.

Nº 36, noviembre de 2008

Editorial, por Coco Romero.

Orígenes del carnaval de Corrientes.

Espectáculo versus construcción cultural, por Nicolás Toledo.

Los corsos, por Marcelo Daniel Fernández.

Comparsas, carrozas barriales, premios y reinas, por Marcelo Daniel Fernández.
“El carnaval nunca dejó de ser un sello de identidad cultural”, entrevista a Beatriz Kunin.

El carnaval correntino triunfa en Niza, por Rodolfo Ángel Tur.

Los ciclistas de Toledo. Apuntes sobre un carnaval que fue, por Nicolás Toledo.

Carnaval del fuego y del agua.

Música autóctona en el carnaval correntino, por Marcelo Daniel Fernández

Marchas del Carnaval, por Osvaldo Sosa Cordero.

Principales agrupaciones participantes del carnaval correntino.

El Corsito, Año 14

Nº 37, febrero de 2009

Editorial: El Rojas comienza su aniversario 25 y El Corsito celebra sus 14 años con un desfile de carnaval a contramano, por Coco Romero.

Saber serio y risa carnavalesca.

El humor es cosa seria, por Luis Ini.

El Corsito, Año 15

Nº 38, febrero de 2010

Editorial, por Coco Romero

La música afroargentina en la actualidad. ¿De dónde venían los barcos de los que descienden los argentinos? Por Norberto Pablo Cirio.

Donde arde el fuego nuestro, por Norberto Pablo Cirio.

Los afroargentinos en Santa Fe y Entre Ríos. Selección de Pablo Suárez

Presencia afro en Entre Ríos, selección de Pablo Suárez.

El Centenario y la visibilidad de los afroargentinos, por Coco Romero.

Tradicionalizaciones en afrodescendientes en las memorias de los carnavales porteños, por Alicia Martín.

El carnaval de Ensenada hasta 1950.

Actualidad carnavalera en Ensenada, por Emiliano Segovia.

Historia de la murga La Flor del Campamento, por Emiliano Segovia.

Nato, el juglar silenciado, por Emiliano Segovia.

Ilustraciones:

Nº 39, octubre de 2010

Editorial, por Coco Romero.

Afroargentino del tronco colonial. Una categoría autogestada. Por Norberto Pablo Cirio.

Música afro en Paraná, Entre Ríos. Historia y vigencia, por Pablo Suárez.

Relevamiento de las representaciones de los afroargentinos del tronco

colonial en los actos escolares por el Bicentenario del primer gobierno patrio, por Augusto Pérez Guarnieri.

Calendario del afroargentino del tronco colonial, por Norberto Pablo Cirio

Políticas de blanqueamiento en la ficción: Alegre, el héroe anónimo, de

Hugo Wast, por Dulcinea Tomás Cámara.

El carnaval antiguo. Los candomberos, por Figarillo.

Reportaje a Juan Suaque, por Coco Romero.

Ilustraciones: Gabriel Alberti.

El Corsito, Año 16

Nº 40, marzo de 2011

Editorial: Un antes y un después, por Coco Romero.

¿Por qué un estudio del bombo con platillo porteño? Algunas reflexiones, por Salvatore Rossano.

Haciendo historia. Leyenda del carnaval porteño, por Alicia Martín

Murga en Bélgica, por Gerardo Salinas.

La murga romana, por Sofía Karakachoff y Antonio Merola.

El Torito. Danza madre del carnaval, por Gabriel García Márquez.

La eterna despedida. Las representaciones sociales sobre la temporalidad del carnaval en las canciones de retirada de las murgas porteñas, por María Rosa Valle.

Ilustraciones: Cristina Arraga, Carlos Coviello, Pablo Bolaños y Gabriel Alberti.

Nº 41, noviembre de 2011

Editorial: Historia y Carnaval, por Coco Romero.

El carnaval, por Juan Baustista Alberdi.

El carnaval en el Borda, por Alberto Sava.

La poesía de Carriego.

El carnaval da sorpresas a través del querido Pedro Orgambide, por Coco Romero.

La comparsa de Norberto Folino.
Destellos de carnaval, por Horacio López.
La esquina de Chiquín, por Juan Pablo Eijo.
Ilustraciones: Ana Elena Maité Destrez y Gabriel Alberti.

El Corsito, Año 17

Nº 42, febrero de 2012

Editorial: Diverso carnaval y los talleres de murga del Rojas. Por Coco Romero.

Los carnavales de 1871 y la epidemia de fiebre amarilla. Por Susana Boragno.

¿A mí me van a hablar de carnavales? Por Félix Luna.

Ada, poeta de murgas.

Los carnavales de la vieja Santa Fe, por Clementino Paredes.

La Gaditana, por Leandro Francica y Andrés Gulfo.

Caretas de celuloide, por Raúl Manrupe.

Ilustraciones: Martín Di Nápoli.

Nº 43, octubre de 2012

Editorial: La primavera anda dando vueltas. Cruces y caminos del carnaval, por Coco Romero.

Carlos Paltrinieri, el cantor de las murgas en primera persona.

Pájaro y la murga del Rock and Roll (homenaje a Pajarito Zaguri).

Orson, un cuento de Stella Maris Folguera de Sottile.

Chascomús entre dos siglos (1873 - 1917) (fragmentos de Alicia Nydia Lahourcade).

La comunidad negra de Chascomús y su reliquia.

Mascarita, de Yolanda Beguier.

Ilustraciones: César Domínguez y Gabriel Alberti.

El Corsito, Año 18

Nº 44, febrero de 2013

Editorial: Poderoso carnaval, por Coco Romero.

Payadores rioplatenses en el carnaval de Humahuaca, por Ricardo Luis Acebal

El Corso de San Vicente, por Julio César Luna y Daniel Alberto Luna.

Carnaval de Cádiz: una historia de coplas, por José Marchena Domínguez

Desentierro del carnaval, por Manuel J. Castilla.

“Los silenciosos”, canciones de una murga de 1918.

Ilustraciones: Juan Pablo Martínez Rabal.

El Corsito, Año 19

Nº 45, febrero de 2014

Editorial: Resurgir de la murga en democracia, por Coco Romero.

Foto: Carmelo Publiese, Tarantela Ravelchione y Luis Vásquez en la década del 50
Lauchín un mocoso de Liniers.

Almas y serpentinas mustias, por Roberto Arlt.

Como murga a contramano, por Alicia Tealdi.

La murga en Rosario y el rey Aragón, por Lic. Hilda J. Capitano.

El Rey del carnaval de Rosario.

El Corsito, Año 20

Nº 46, abril de 2015

Editorial: Adiós al Corsito de papel. Veinte años no es nada, sólo hay que llegar a tenerlos.

El carnaval en la Puna jujeña por María Azucena Colatarci.

Las murgas y un relato de carnaval de San Isidro, fragmentos de Jorge Tirigalli.

Historia de la comparsa salteña, por Miguel Ángel Cáseres.

Ilustraciones: Lucio Griffoi.

Índice

El Corsito, por Dra. Alicia Martín	5
El Corsito N°2	
Murguística (fragmento), de Tulio Carella	11
El Corsito N°6	
Boquitas pintadas en Valeria, por Enrique Symns	12
Apuntes para una historia de las comparsas, por Teodoro Klein	14
El Corsito N° 7	
Pensar en Carnaval, por Héctor Ariel Olmos	17
Las medallas y el Carnaval, por Iris Gori	20
El Corsito N°8	
Carnaval, por Leda Valladares	23
El Corsito N°9	
Reportaje a la propia Fiera, por Edmundo Montagne	25
Usos carnavaleros de los ursos, por Alicia Martín	28
El Corsito N°11	
El Corso de Avenida de Mayo. Un clásico de Carnaval, por Horacio Spinetto	29
El Corsito N°12	
Amaicha, el carnaval de la Pacha, por Ricardo Santillán Güemes	32
El Corsito N°13	
Hijo dilecto de Lincoln, maestro del carnaval, por Coco Romero	36
El Corsito N°18	
Carta e imágenes del carnaval de Villa del Parque, por Juan Travnik	39
El Corsito N°19	
Batato Barea, Clown – travesti – literario	41

El Corsito N° 20	
Disfraz, por Alberto Muñoz	42
El Corsito N°21	
Canción de Carnaval, por Ricardo Rojas	44
Un verdadero maestro	47
El Corsito N°22	
La “Metáfora Carnavalerá” entre los Chiriguano-Chané, por Rubén Pérez Bugallo	50
El Corsito N°23	
Carnaval de la Quebrada de Humahuaca, por Antonio Célico	54
El Corsito N°29	
El carnaval y la guerra, Por Olga Fernández Latour de Botas	56
El Corsito N°30	
El carnaval de Salta. Un enfoque desde el teatro callejero, por Sara Meriles	60
El Corsito N°31	
Aguafuertes de antaño	64
El Corsito N°33	
Lincoln Capital del carnaval artesanal	67
El Corsito N°35	
Tiempo de Bufones, por Jacques Lecoq	70
El Corsito N°38	
Nato. El juglar silenciado, por Emiliano Segovia	72
El Corsito N°42	
La Gaditana, por Leandro Francica y Andrés Gulfo	76
El Corsito N°44	
Desentierro del carnaval, por Manuel J. Castilla	79

El Corsito N°45

La murga en Rosario y el Rey Aragón, por Hilda Capitano

81

El Corsito N°46

Adiós al Corsito de papel, por Coco Romero

83

El Corsito Colección

87

Impreso en Imprenta Dorrego SRL
Av. Dorrego 1102 C1414T
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina