



ORIGENES DEL CARNAVAL DE CORRIENTES



Carnaval en Corrientes (1904). Una murga ante el palco de la familia Hochoer, en el corso de la calle Independencia. (Colección M. D. F.)

Transcribimos fragmentos del libro *El Carnaval correntino, pasado y presente de una obra de arte en movimiento*. Su autor, Marcelo Daniel Fernández, junto a un equipo de colaboradores brindan una mirada sobre el festejo en la capital de la provincia de Corrientes.

Aunque parezca una contradicción, conviene aclarar, al iniciar esta historia, que una cosa ha sido el "Carnaval en

Corrientes" y otra específicamente denominado "Carnaval correntino". El primero constituyó un acontecimiento que se repitió en toda la provincia desde los albores del siglo XIX de acuerdo a características comunes en la generalidad de comunidades del país, con *aggiornamientos* propios en el devenir progresista de los años, hasta 1960. El segundo es un fenómeno sociocultural que se produce en la capital provincial a partir de 1961, el cual inaugurará un estilo -el de

las grandes agrupaciones o comparsas), con características propias que las diferenciarán de su inocultable origen brasileño - que no sólo se mantendrá en el tiempo y hasta el presente (exceptuando unos años de inactividad en virtud de la crisis económica soportada por el país), sino que extenderá su influencia en el ámbito nacional, fundamentalmente en comunidades vecinas del litoral argentino.

(continúa en la pág. 17)

Editorial



Estimados lectores, otra vez se encienden las luces del Corsito. Esta vez para la primavera 2008 para ofrecer una reseña sobre el carnaval correntino.

Durante el año pasado y el presente tuve la posibilidad de visitar la ciudad capital de Corrientes, en un caso a dar una charla sobre la murga portefa y en otro para actuar con el coro La Matraca en el histórico teatro Vera. Durante este encuentro mantuvimos cordiales conversaciones con el Director de la Subsecretaría de Cultura de la provincia Carlos Lezcano y de allí redondeamos la idea de dedicar un número de la publicación al festejo correntino.

Hemos brindado en estos años información sobre el festejo del carnaval en esta zona del país: la nota de Rodolfo Walsh: "Carnaval

(continúa en la pág. 17)

ESPECTACULO VERSUS CONSTRUCCION CULTURAL

Nicolás Toledo

Primera escena: una cadena, rematada en cada extremo por un hombre, se exhibe en las calles. Uno de los hombres la lleva enrollada en el cuello, como una tralla; el otro, en la mano. A pesar de lo lastimoso de la escena, los dos ríen estruendosamente, y la gente a su paso también.

(continúa en la pág. 19)

(viene de la pág. 1)

caté", de abril de 1966, publicado en la revista *Panorama*, un joyita (*El Corsito* N° 9, 1996) y el artículo: "De las fiestas guaraníes al carnaval correntino", de Oscar Pralong (*El Corsito* N° 17, 1999).

Este número que ha sido preparado en su gran parte por el periodista Nicolás Toledo, entusiasta carnavalesco, quien ha enviado sus colaboraciones con la atenta mirada de Gabriela Bizarro. El libro "El carnaval correntino" de Marcelo Daniel Fernández, de reciente aparición, es la base para la descripción del proceso histórico. Su obra es de gran importancia para tomar datos y ofrecer una idea general sobre el festejo que lleva sobre sus espaldas ser considerado "Capital Nacional del Carnaval".

La provincia de Corrientes se ubica en el centro de la región mesopotámica, en el corazón mismo de la cuenca del Plata, donde confluyen los ríos Paraguay y Paraná y tiene una población de 1.002.416 habitantes y su capital, ciudad que nos ocupa, fue fundada en 1588 y tiene 314.546 habitantes.

El carnaval fue ganando terreno en la vida cultural de la provincia y cada año, al llegar la celebración las localidades proponen su estilo y particularidad a través de la puesta en escena de sus carnavales. La ciudad de Paso de los Libres su fantasía, Monte Caseros vive el carnaval del arte, fusionando ritmos de batucada y candombe.

El festejo se realiza con bríos también en Santo Tomé, Paso de la Patria, La Cruz, Curuzú Cuatiá y Mercedes. Avanza hasta Esquina, Goya, Alvear, Bella Vista y Empedrado.

Espero lo disfruten y sirva para tender nuevos puentes entre los festejos del carnaval a nivel nacional.

Un sincero agradecimiento a la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Corrientes.

¡Hasta el carnaval 2009!

Coco Romero



ORIGENES DEL CARNAVAL EN CORRIENTES



(viene de la pág. 1)

En líneas generales, el Carnaval correntino constituye la consecuencia de diferentes circunstancias externas e internas que determinaron su desarrollo. Entre las primeras habría que computar, fundamentalmente, la influencia del poderoso carnaval brasileño, la cual se introdujo a través de las ciudades del vecino país ubicadas a lo largo de la extensa frontera que la separa de la provincia de Corrientes, Río Uruguay mediante (concretamente Paso de los Libres en 1955 y

56, con sus comparsas Carumbé y Zum Zum respectivamente). Valdría agregar que al intercambio humano que ello generó con nuestro inmenso y superpoblado vecino habría que mencionar entre las consideraciones externas la influencia provocada, durante muchos años, por la desigual participación de los medios masivos de comunicación entre ambas orillas del citado río, con absoluto predominio de las emisoras brasileñas (habida cuenta del desproporcionado

tamaño de sus ciudades fronterizas respecto de las correntinas). A las circunstancias anteriores debe agregarse la condición arrolladora y cautivante del ritmo popular brasileño, el cual ha conmovido a todas las expresiones musicales universales, no habiendo tenido una contrapartida en las manifestaciones populares que reflejan la ideosincrasia de nuestro país en general y de Corrientes en particular. Es de reconocer al respecto que la persistente carencia

de una política argentina de frontera facilitó, tradicionalmente, un proceso de la transculturación en un único sentido en detrimento de las costumbres nacionales. Ente las circunstancias internas se podrían mencionar la afición natural del pueblo correntino por la danza, en cualquiera de sus manifestaciones, la presencia en la capital provincial de la primera escuela de danzas clásicas local,

Por esta razón la prensa especializada calificó a las grandes agrupaciones carnavalescas de "verdaderas obras de arte en movimiento".

que fundara y dirigiera la profesora italiana Nity Cigersa (ex integrante del ballet de la Scala de Milán, cuya vigencia se mantuvo desde los años 40 hasta los 60) con gran participación social, la cual no solo sensibilizó a la población hacia las expresiones balletómanas, sino que tuvo la virtud de formar técnicamente a varias generaciones de bailarines, los cuales naturalmente se fueron incorporando a las grandes comparsas como pasistas y coreógrafos, y la gran influencia que desde el siglo XIX tuvo el Teatro Juan de Vera

en la comunidad correntina con el aporte sostenido de los espectáculos que su escenario ofrecía, especialmente los relacionados con óperas, operetas y zarzuelas. Muy requeridos por el público entonces. Pero seguramente el hecho determinante del nivel artístico que alcanzó el Carnaval correntino constituyó la paulatina participación de los mejores creadores locales —bailarines, actores, artistas plásticos, escenógrafos, vestuaristas, artesanos, y hasta gente de letras en la elaboración y tratamiento de los temas a desarrollar en los corsos y posteriormente a los fastuosos shows, (representación ésta que lo convirtió en una celebración inédita en el país). Por esta razón la prensa especializada calificó a las grandes agrupaciones carnavalescas de "verdaderas obras de arte en movimiento".



Los Corsos

→ MARCELO DANIEL FERNÁNDEZ ←

Los corsos constituyeron una característica insustituible de las celebraciones de carnaval, aún cuando ellos hubieran asumido diferentes formas de acuerdo a las épocas. En Corrientes adquirieron cierto ordenamiento en 1879. (...)

Los corsos, a partir sobre todo de 1901, "eran adornados con gallardetes, banderolas y farolitos de papel y mecheros de luz, como también arcos con profusión de luces de gas acetileno en todo el trayecto de la calle de su recorrido". La municipalidad construía los palcos que luego se subastaban a lo largo del trayecto establecido, reservándose uno especialmente adornado para las autoridades y otro para la banda de música (de la Policía o del Regimiento), que constituía una distracción indispensable. (...) En 1933 se inician los corsos vecinales, habiendo sido el más famoso el que se efectuaba alrededor de la plaza La Cruz (o José R. Vidal), que con los años se constituirá en una de las celebraciones más populares y divertidas de la ciudad... Organizaban sus bailes y en ellos elegían sus reinas y princesas, que posteriormente presentaban en carrozas propias para competir en el corso oficial. (...)

En 1958 el corso retornaría a las calles del centro de la ciudad, con lo cual iniciaría, a partir de 1961, una perspectiva diferente que lo consagraría nacional e internacionalmente. Quizá el factor determinante de su evolución habría que buscarlo en los años cincuenta, cuando la influencia de los carnavales brasileños cruza las fronteras y se instala fundamentalmente en la ciudad correntina de Paso de los Libres. (...)

Las primeras comparsas, aunque efímeras y reducidas, aparecieron en el carnaval correntino en las décadas finales del siglo XIX, las cuales se hacían presentes solamente en los bailes y en los "recibos" familiares... Las denominaciones que las individualizaban estaban relacionadas con sus vestimentas, por ejemplo las clásicas y reiteradas "Colombinas" y "Pierrots", "Las japonesas", "Los Dandys". (...)

El ritmo arrollador del vecino país, si bien se hizo esperar un poco en la capital correntina, permitió, en compensación que su comunidad produjera -y a partir de ella todo el país- uno de los hechos artísticos masivos más trascendentes y peculiares de nuestra América. En cuanto a los corsos infantiles, empiezan a aparecer en 1920, y en 1953 ya se celebra el denominado "carnaval de los niños" en el Club San Martín, consistente en coreografías creadas y dirigidas por la profesora Nity Cigersa. Los niños conformaban tradicionalmente grupos que desfilaban en los corsos en coches descubiertos, los cuales eran destinatarios de importantes premios. Con el tiempo se constituirán importantes comparsas infantiles subsidiarias de las grandes agrupaciones del carnaval correntino.



Marcelo Daniel Fernández es Profesor en Artes Visuales, periodista, crítico de arte, escritor e investigador, docente y funcionario cultural. Ocupó los cargos de Subsecretario de Cultura de la Provincia de Corrientes y Director de Cultura y Turismo de la Municipalidad de la Ciudad de Corrientes. Formó parte de la Comisión Central del Carnaval.



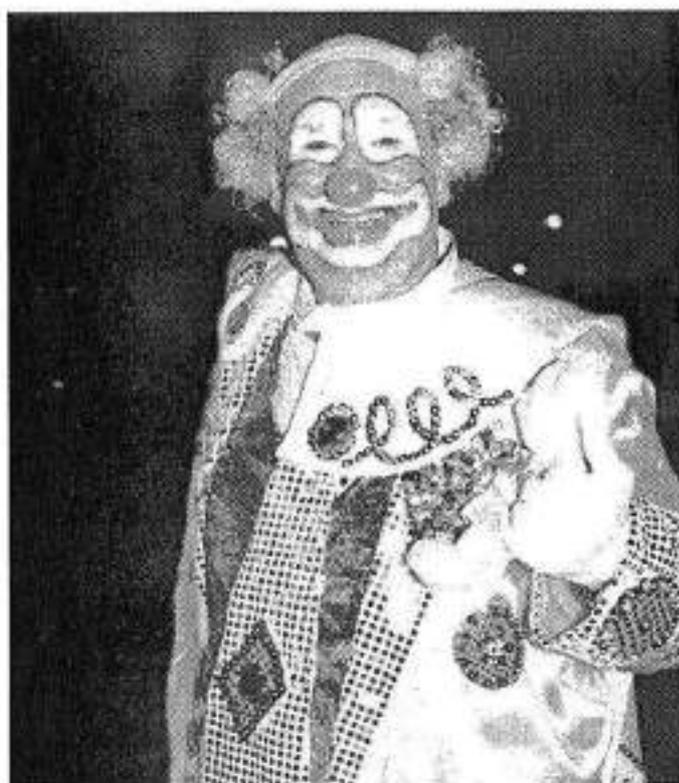
Comparsa, carrozas



MARCELO DANIEL FERNÁNDEZ



Como se consignó anteriormente, las primeras comparsas, aunque efímeras y reducidas, aparecieron en el carnaval correntino en las décadas finales del siglo XIX, las cuales se hacían presente solamente en los bailes y los "recibos" familiares (de acuerdo a una publicación de 1972, "recién en 1870 el correntino dio a luz su primera comparsa, la cual llamo "El Delirio"..."). En los años iniciales de 1900 empezaron a participar de los corsos, primero en vehículos a tracción a sangre y posteriormente en automóviles, todos perfectamente adornados. Las denominaciones que las individualizaban estaban relacionadas con sus vestimentas, por ejemplo las clásicas y reiteradas "Colombinas" y "Pierrots", "Las japonesas", "Las cocineras", "Las damas lilas", "Los apaches", Los duendes", "Ajedrez", Las damas de Venecia", "Los jinetes del Apocalipsis", "Los pescadores", "Les



Hugo Cabral, Comparsa Humorística "Los Dandys". Primera Categoría (Colección particular)

Poupees", "Les Mossettes", "Los Dandys", "Las alegres muñecas (Merry

Recién en 1870 el correntino dio a luz su primera comparsa, la cual llamó "El Delirio"

Dolls)", "Aldeanas ucranianas", "Los mosqueteros" y muchas más, abarcando una lista que se extendió entre 1902 y 1953.

Como datos curiosos merecen destacarse la comparsa "Los traidores", de insidioso corte político partidario, aparecida en el periódico *La Provincia* el 3 de febrero de 1909 pero inexistente en el corso, y la presencia en el mismo de "teams completos y trajes deportivos de aficionados de los clubes Libertad, Huracán, Kimberley, Sportivo y Gran Galera", en 1921. Tampoco pasó desapercibida la comparsa "Canillitas

de El Liberal", en el corso de 1919, una de las más numerosas en integrantes,

Los autos descapotados habían hecho irrupción en los corsos y en 1920 ya obtuvo un premio el "mejor conjunto de niñas en coche"

todos vendedores del popular periódico.

Con relación a las carrozas, conviene recordar el reglamento ya menciona-

do de 1900 que especificaba que "no podrán circular (en los corsos) otros vehículos que los carruajes y carros convenientemente adornados". Será en 1919 cuando *El Liberal* anuncie que "durante las tres noches de corso vimos desfilar infinidad de automóviles, coches y carros adornados con gusto exquisito en los que iban damas, señoritas y niñas luciendo hermosos trajes de fantasía...". Los autos descapotados habían hecho irrupción en los corsos y en 1920 ya obtuvo un premio el "mejor conjunto de niñas en coche, representando una bombonera". Y en 1927 se presentan, por primera vez en los desfiles, carrozas adornadas con leyendas comerciales: Guayra, Lusera, Casa Solitro y Sociedad General Cinematográfica (con anuncios de películas que se proyectaban en La Plata).

A partir de 1950, con la participación de los barrios en el carnaval correntino se produce otro cambio fun-

barriales, premios y reinas

damental en sus manifestaciones estéticas: el imperio de sus carrozas artesanales y artísticas, construcciones realizadas por verdaderos profesionales y creadores sobre las cuales desfilaban las reinas y princesas de los respectivos vecindarios. Después de 1961, al inaugurarse el carnaval de las grandes comparsas, estas carrozas figurarán como complementos de sus extraordinarias coreografías. Los carroceros, como los carnavales de Niza, empezarán a ser reconocidos por sus construcciones, tales los consagrados carpinteros artesanales Vicente Miguens, Julio Pomares, Mario Buscaglia y Alemany; los artistas plásticos Luis Solares, Rubén Vispo, Miguel Fiorio, Celia Hraсте de Cesáreo, Jorge Toñáñez, Julio Álvarez y Rolando Díaz Cabral, quien fuera el que mayor cantidad de carrozas realizó y premios conquistó en esta especialidad desde 1964, sin dejar de reconocer los aportes artísticos de los creadores Agustín Orts Mayo,

José Antonio Ramírez, Armando Hugo Calvo, Roque Palma y José Kura, entre otros.

Y en relación con este aspecto, vale aclarar que en 1960 los artistas agrupados en NUPILI (Núcleo de pintores libres), con el asesoramiento de la escritora Marily Morales Segovia, entonces a cargo de la Dirección de

Después de 1961, al inaugurarse el carnaval de las grandes comparsas, estas carrozas figurarán como complementos de sus extraordinarias coreografías

Cultura de la comuna capitalina, ofrecieron sus servicios para confeccionar bocetos para las carrozas barriales. En 1959 la mencionada funcionaria dirigió gratuitamente la construcción de nueve de ellas en el corralón municipal (con la colaboración de presos con escolta policial).

Vale agregar, con respecto a los cursos de las grandes



agrupaciones a partir de 1961, la importancia que tuvo desde entonces la participación fundamental de los comisarios de los mismos, encargados no sólo desorden del desfile sino del cumplimiento de los horarios establecidos para cada comparsa en el reglamento y, consecuentemente, el puntaje obtenido por tal comportamiento. Entre tantos comisarios que se desempeñaron eficientemente desde entonces, merece recordarse a uno de los primeros y más destacados de la historia del Carnaval Correntino: Fortunato Roffé.

No sería completa esta referencia del pasado carnaval correntino si no se hiciera mención a los premios que adjudicaban las comisiones organizadoras, todos ellos consistentes en

alhajas, objetos ornamentales y hasta valores económicos. Se ha tomado como ejemplo el carnaval de 1920.

Se ha considerado imprescindible mencionar a las representaciones de los barrios que empezaron a presentarse en el curso del carnaval a partir de 1947, año que, como se mencionó,

... las representaciones de los barrios que empezaron a presentarse en el curso del carnaval a partir de 1947, año que, como se mencionó, se les reconoció tal derecho.

se les reconoció tal derecho por el aporte artístico y popular que significaban. Al respecto es necesario aclarar que la nómina obtenida en los medios habituales y colecciones particulares lamentablemente no es completa, por razones ajenas al mejor propósito de esta investigación y el tiempo transcurrido desde que se produjeron tales acontecimientos.

Las reinas del

curso desde principio del siglo XX hasta 1960 serán citadas en primer término, conjuntamente con las de belleza (cuando se hubiera hallado ese dato). Con posterioridad se mencionarán todos los barrios, y sus reinas, que participaron en los cursos oficiales a partir de 1947 (que es cuando ingresan por primera vez), haciendo la misma salvedad respecto al material encontrado.



↳ (vase de la pág. 1)

ESPECTACULO VERSUS CONSTRUCCION CULTURAL



Nicolás Toledo



Seguramente están borrachos de vino y de libertad.

Segunda escena: otro borracho se pasea por la avenida principal de una ciudad tres veces centenaria y feudal, dando grito, tambaleándose y alterando el orden público. Al igual que en la escena anterior, la gente ríe, y un palco repleto de autoridades aplaude. Los policías, los perros guardianes del régimen establecido, lo saludan con inclinaciones de cabeza, respetuosamente. En esa noche de verano, él es una estrella.

Las dos imágenes transcurren en lugares y en tiempos distintos, y aún así, un espíritu medular las enhebra, y cambiando los anaendos, los lenguajes y los apellidos, es una misma. El hombre encadenado es el amo del esclavo que lo arrastra por las vías romanas, a pesar de los harapos que apenas cubren una desnudez que tampoco se preocupa demasiado por ocultar. El esclavo -el carcelero por lo que duren las saturnales- usa una digna toga patricia, que baila sobre el cuerpo flaco y maltratado y está sucia de comida; el borracho es, quizás, un empleado público (en los estados provinciales argentinos esta es una condición apenas a un par de grados superior a la de esclavo), y sus superiores lo observan con aprobación, mientras los agentes que en otras circunstan-



La privatización de los corsos correntinos se produjo durante la nefasta década de los noventa, signada por la disgregación de la cultura en parcelas pasteurizadas

cias lo arrestarían y lo golpearían (si no algo peor, son años de Dictadura y la mano viene brava), durante el carnaval se enorgullecen de estrecharle la mano. Las saturnales romanas eran unas celebraciones báquicas en la que temporalmente se subvertía el orden social y moral y en las que el pueblo se zambullía en un desenfreno y una cadena de excesos transformados en un escape catártico de la rutina y de las formas impuestas. No fueron las primeras fiestas de este tipo, porque los eventos orgiásticos fueron una parte constitutiva primordial de la construcción religiosa desde el establecimiento de las primeras sociedades, pero sí resultan un hito a tener en cuenta como antecedente directo de los festejos de carnaval tal como los concebimos modernamente.

Esa premisa de quiebre de la cotidianidad y de lo estatuado animó también,

en un tiempo, a los carnavales correntinos.

Rolando Vera personificaba a "el cañ", un arquetipo del mencho correntino envalentonado, que al cabo de un baile o de la reunión en el almacén del pueblo donde abusó del vino o de la caña, se atreve a lanzar el *sapucay*, ese grito visceral que en su boca se vuelve desafío y preludio de pendencia. Vera dio carne por muchos años a su criatura, trasladando a los corsos correntinos un retrato fidedigno de una posición del acervo correntino. La lectura subversiva del personaje se duplica al saber que el *cañ*, ese borracho pendero, es absemio en su vida como Rolando Vera, quien aprovechaba los días de corsos para redefinirse, para reconstruirse y edificarse en otro y armar la fábula del sobrio perpetuo que muda de piel en favor del ebrio y se planta frente al estrado del

gobernador para lanzar su grito con impunidad. En ese momento la burla es lícita porque la disciplina se relaja y las fronteras entre mandantes y mandados se desdibujan, pese a que cuando el corso finaliza, una provocación de ese tipo se paga con la cárcel o con la cesantía.

O sea, el carnaval como una construcción cultural parida desde los sectores populares, en la que ellos ponen las reglas y cuyos límites están marcados por sus criterios, y que termina siendo tolerada y asimilada por el poder, que se vuelve cómplice y partícipe.

En esa empresa consagrada a la publicidad en todas sus formas que es en la actualidad el carnaval correntino, al que, sin embargo, se empeñan en definir como una "fiesta de la alegría popular", el *cañ* tiene vedado el ingreso. Lo mismo que las agrupaciones de travestidos. Las máscaras sueltas.

Las comparsas humorísticas. Y las comparsas barriales. Y todo aquello que no esté contenido en el rígido corral de belleza *for export* y lujo estridente que se desea vender con una sonrisa de plástico, fieles los organizadores-concesionarios al axioma colonialista de que se debe blanquear la cultura propia y hacerla inocua para convertirla en vendible.

¿Fiesta popular privatizada? Dice Anibal Ford que (...) *ese es el gran esfuerzo (...) que siempre se plantea en Argentina cuando queremos volcarnos a lo popular nacional, y sentimos que permanentemente tenemos que dar batalla contra una mentalidad colonizada, descentrada. En vez de trabajar directamente sobre nuestra cultura sin preguntarnos nada, aquí debemos fundamentar y defender esa actitud, lo cual nos obliga a hacer enormes esfuerzos epistemológicos... Es como si en nuestro país uno tuviera que fundamentar por qué quiere a su mamá, cuando uno la quiere porque es su mamá y listo, aunque haya mamá mejores...*

La privatización de los corsos correntinos se produjo durante la nefasta década de los noventa, signada por la disgregación de la cultura en parcelas pasteurizadas para ser exhibidas en el escape de lo paratístico y el entretenimiento inofensivo (esto último dicho con bastante ironía). Así, los miembros fundacionales de los carnavales como espacio integrador y tam-

bién de colisión de concepciones estéticas, sociales y políticas, fueron relegados al arcón de la "segunda B", y se menoscabó su importancia como actores culturales. Sólo las comparsas grandes ("Arí Berd", "Copacabana", "Sapucay" y otras cuantas) fueron consideradas potables para el paladar idealizado al que se pretendía vender los carnavales. Porque de eso se habló siempre, de vender tal o cual manifestación, como si fuese una mercancía que no involucra los sentimientos o la esencia lúdica de los que en ella participan. La originalidad y la legitimidad de las propuestas fueron relegadas y oculto el carácter ácrata y licencioso que es fundamental para los festejos en los que se acude a la anulación momentánea de la identidad. Todo para montar un espectáculo que no requiere ni genera mayor compromiso a nivel social que la participación como mero espectador.

El espectáculo se diferencia de la construcción cultural en que el primero se agota en sí mismo, cobra importancia y trascendencia en el espacio aceado de tiempo en el que transcurre, mientras que la segunda forma parte de un proceso de sedimentación, que va acumulando capas y que suma partes de saberes empíricos, estéticas propias y otras reelaboradas, conocimientos y artes regionales y percepciones no eruditas de la historia y de la cultura universales. Dicho de otro modo, el espectáculo puede ser consecuencia de una construcción cultural en la medida en que acople y transmita esos elementos o se convierta en revulsivo social o ideológico, pero si está despojando de ellos, es nada más



como toda manifestación legítima, esa raíz popular pervive en los corsos barriales, donde entre lentejuelas desteñidas, griegos con alpargatas, mariachis con mocasines y entusiasmo y pasión genuinas se sigue cocinando el culto al carnaval

que una pantalla vacua. Antes de verse reducido a mero espectáculo, los carnavales en Corrientes fueron bendecidos por la inspiración popular, que se plasmaba en una riqueza que, más que el esplendor o el apabullamiento visual, perseguía la abundancia de propuestas. A quien esto escribe tocó en suerte transitar la avenida 3 de Abril, escenario de los corsos, desde antes de nacer. "Los Ciclistas de Toledo" fue una comparsa puramente familiar, fundada por mi abuelo homónimo, en la que llegaron a participar tres generaciones al mismo tiempo. Mi madre, con dieciocho años y embarazada (de mí), no dejó de bailar en febrero, y sólo paró para tenerme en marzo. Humilde y totalmente autogestionada, salvo en las pocas ocasiones en las que la Comisión Central del Carnaval (ente citado en épocas del Proceso) se dignaba a otorgarle un pobre subsidio, "Los Ciclistas..." estaba integrada por, claro, ciclistas, saltimbanquis, lanzallamas y por todo aquel que poseía alguna habilidad, y también por personajes tan variados como un carrero malandra que dejaba el puñal a la custo-

dia de mi madre en los ensayos, un trío de boxeadores porteños que venían huyéndole a la policía o un faquir asesinado a garrotazos por la policía a la salida del corso. De más está decir que ninguno de ellos respondía al canon de belleza física que impera en el corso-espectáculo, que privilegia el cabello rubio, la piel blanca y los cuerpos trabajados por sobre la fisonomía guaranítica. Con setenta y dos años y siete meses antes de morir, mi abuelo, el comparsero más viejo que aún participaba de los corsos, bailó en la Costanera en 2007 en el cierre de los corsos barriales, para cerrar las más de cuatro décadas de trayectoria de los Ciclistas y su propia vida.

Más allá de la experiencia subjetiva empleada como ilustración didáctica, es bueno recordar que en algún tiempo, la esencia liberadora y contestataria de la tradición carnavalesca tuvo espacio en los corsos principales, que, citando a Dolina, *...según una difundida leyenda (...) fue alguna vez una fiesta popular, con personas disfrazadas, música, baile, broncas y murgas. En verdad, cuesta creer semejante*

cosa. Como quiera que sea, la legendaria gesta ha muerto ya...

Hoy, que el corso busca ser un remodo de la magnificencia un tanto soza de los carnavales de Gualaguaychú o de la parte más superficial de los brasileños, cuesta creer que desde los barrios salían "Los Osos", "Los Dandys" (la afieja comparsa fundada en la década de los veinte), "Los Tonos", el "Barrio Chiquita", "Bañado Norte", "Los Pomberos Cate", "Frou Frou", "Los Patos", "Litoral" y los disfrazados espontáneos, para parir una mística propia, ligada a sus pulsiones intrínsecas y a su búsqueda de una expresión genuina que los represente en el mismo espacio que las comparsas "grandes", espacio del que ellos fueron arquitectos.

Sin embargo, como toda manifestación legítima, esa raíz popular pervive en los corsos barriales, donde entre lentejuelas desteñidas, griegos con alpargatas, mariachis con mocasines y entusiasmo y pasión genuinas se sigue cocinando el culto al carnaval en tanto celebración verdaderamente liberadora.

Rodolfo Walsh, filósofo

crónista sobre quien es redundante explayarse, describió en un artículo escrito en 1966 (apogeo de la "Corrientes Capital Nacional del Carnaval") para la revista *Planorama* que *...una parte del pueblo correntino desfilaba sin embargo en las comparsas menores, donde muchachas morenas que acababan de dejar el servicio o la fábrica arrastraban sobre el pavimento los zapatos del domingo; en las carrozas de barrio, con sus reinitas calladas, sentadas, humildes; en las murgas que a veces parodiaban ferozmente el esplendor de los ricos; en las mascaritas sueñas que solemnizaban el disparate y en los vergonzantes "travestis". Esta parte del pueblo es a la que se oponía una señora de Copacabana (un núcleo de gente rica, despreocupada, caté (...) trescientos, pero trescientos bien), al afirmar ante Walsh en la misma nota (...) las comparsas las hicieron las chicas, porque cuando llegaba el carnaval los muchachos se iban a los barrios a bailar con las negritas...* Lamentablemente para la señora, y para una cierta clase dirigente que, según Galeano, *siempre creyó que la cultura consiste en copiar la identidad, la tradición, el sincretismo y las construcciones míticas que afloran en el carnaval son custodiadas por los "negritos" (influencia generadora desde sus raíces africanas que se irradió desde el Cambá Cuá, el Pozo de Negras) y la gente no tan bien que preserva los rescoldos de ese fuego perenne de la cultura popular ante los vientos privatizadores que ponen cercos a la participación de lenguajes que les parecen poco pasibles del privilegio de ser mercantilizados.*

“El carnaval nunca dejó de

Entrevista a **Beatriz Kunin** Subsecretaria de Turismo de la Municipalidad de Corrientes

ntrevistar a Beatriz Kunin sobre los corsos barriales simplifica muchísimo la labor del cronista. Es que el reportaje surge solo, prácticamente sin intervención de un interlocutor; la actual Subsecretaría de Turismo Municipal, que se encargó de reflotar los corsos barriales, conceptualiza y habla con pasión sobre la actividad de las comparsas que participan en ellos, sobre las capacitaciones a integrantes y dirigentes, sobre la importancia de preservar los corsos barriales, sobre la necesidad de afianzar la identidad cultural, desde el carnaval, en los núcleos sociales primordiales. Para entender el verdadero significado de este resurgimiento se deben recordar algunas cosas. Cuando se produjo el ocaso, en 1982, de los “corsos grandes”, esos multitudinarios en la avenida 3 de Abril, en los que se mezclaban las comparsas de primera categoría con las barriales y máscaras sueltas, el curso se abroqueló en los barrios.

Primero en “Las 1000 Viviendas” y luego otros núcleos colgaron guirnalda en sus calles, sacaron las sillas a las veredas y armaron sus propios carnavales. Una movida importante comenzó a gestarse, e incluso toda una hornada de nuevas comparsas tuvo su momento de apogeo: “Rayito de Sol”, “Itá Berá”, “Kuarajhy”, “Furia Loca”, “Guaraní” y varias más se convirtieron en figuras de un carnaval en el que las agrupaciones Premium (léase “Ará Berá”, “Copacabana”, “Sapucay”, “Del Litoral”... las grandes, término que se notará recurrente) estaban ausentes. Con el retorno, en 1995, a la avenida, se segmentaron los corsos en provinciales y municipales, desuniendo una manifestación a la que todos le pusieron el hombro. Las comparsas barriales se vieron relegadas a oficiar de tapabaches de unos corsos de segunda, a los que no se prestaba poco o ningún apoyo. Al respecto, Beatriz dice: Las subdivisiones de comparsas barriales vinieron a surgir a raíz del carnaval grande, no del carnaval chico. Hoy, dentro de un mismo barrio existen dos y hasta tres comparsas. Esto se produjo por un tema de competencia, originado en el carnaval grande. Originariamente, los barrios se fusionaban para tener una sola comparsa, o una escuela de samba, o

lo que fuera. Gran parte de estas cosas me las contaron los mismos dirigentes de las comparsas de barrio, porque cuando yo llegué al cargo no conocía cómo funcionaba exactamente el carnaval barrial. Quienes me informaron de la tradición del carnaval barrial me contaron cómo se venían sucediendo los hechos. El carnaval es básicamente una fiesta donde se dejan de lado las diferencias sociales, culturales y económicas. Eso se ve perfectamente en las comparsas grandes, donde en muchísimos casos la figura principal de ciertos cuadros es alguien, llamémosle, “importante socialmente”, pero quien está a su alrededor es gente que pertenece a otra clase. ¿Y qué pasa? En los ensayos la gente se junta, se fusiona. El carnaval grande funcionaba así, pero se ha ido diferenciando a lo



Fotografía en la que aparecen los primeros integrantes de “Copacabana” en un baile realizado en el Jockey Club local, en febrero de 1961. Foto Richard, (Colección. Irene Mesana Colodrero).

Cuando se produjo el ocaso, en 1982, de los “corsos grandes”, esos multitudinarios en la avenida 3 de Abril, en los que se mezclaban las comparsas de primera categoría con las barriales y máscaras sueltas, el curso se abroqueló en los barrios.

Primero en “Las 1000 Viviendas” y luego otros núcleos colgaron guirnalda en sus calles, sacaron las sillas a las veredas y armaron sus propios carnavales. Una movida importante comenzó a gestarse, e incluso toda una hornada de nuevas comparsas tuvo su momento de apogeo: “Rayito de Sol”, “Itá Berá”, “Kuarajhy”, “Furia Loca”, “Guaraní” y varias más se convirtieron en figuras de un carnaval en el que las agrupaciones Premium (léase “Ará Berá”, “Copacabana”, “Sapucay”, “Del Litoral”... las grandes, término que se notará recurrente) estaban ausentes. Con el retorno, en 1995, a la avenida, se segmentaron los corsos en provinciales y municipales, desuniendo una manifestación a la que todos le pusieron el hombro. Las comparsas barriales se vieron relegadas a oficiar de tapabaches de unos corsos de segunda, a

En los ensayos la gente se junta, se fusiona. El carnaval grande funcionaba así, pero se ha ido diferenciando a lo largo del tiempo.

En los ensayos la gente se junta, se fusiona. El carnaval grande funcionaba así, pero se ha ido diferenciando a lo largo del tiempo.

comparsas grandes, donde en muchísimos casos la figura principal de ciertos cuadros es alguien, llamémosle,

“importante socialmente”, pero quien está a su alrededor es gente que pertenece a otra clase. ¿Y qué pasa? En los ensayos la gente se junta, se fusiona. El carnaval grande funcionaba así, pero se ha ido diferenciando a lo

ser un sello de identidad cultural

largo del tiempo. Las figuras principales cada vez están más distantes de los grupos, y en el carnaval barrial eso se mantiene, guarda un cierto equilibrio. El esfuerzo que hacen los barrios para mantener vivo su carnaval, comparativamente, es muchísimo más grande, porque esa gente trabaja todo el año, con lo poquito que tienen, para desarrollar y mantener esa comparsa. Ahora, por ejemplo, nosotros vemos eso en los talleres de carnaval. Los talleres de 2007 mejoraron enormemente la calidad. Hay gente a la que simplemente le falta asesoramiento, nosotros no pretendemos que los carnavales barriales tengan el lujo del carnaval grande, porque lo que queremos es mantener la esencia del carnaval popular, que cumpla la función de integrar al barrio, de permitir tener esa idea de identidad que en una determinada época la llevaban adelante también los clubes barriales, que hoy son una figura perdida. Entonces, como

elemento de fusión casi exclusivamente nos quedan los

No pretendemos que los carnavales barriales tengan el lujo del carnaval grande, porque lo que queremos es mantener la esencia del carnaval popular, que cumpla la función de integrar al barrio.

barrios, el centro de atención sanitaria y el carnaval barrial. Los clubes de barrio están perdidos.

— **¿Qué son los talleres de carnaval?**

Son talleres que se dictan gratuitamente, para todos los barrios, con profesores solventados por el municipio, y que dan clases de música, de vestuario, de diseño, coreografía, carrozas, espaldares y tocados, o sea, todos los elementos que integran al carnaval en sí mismo tienen talleres, talleres para que la gente pueda mejorar lo que hace y al mismo tiempo tener un oficio, porque aquellos que aprenden a bordar lo utilizan tanto para el car-

naval como para su sustento tradicional; en el armado de estructuras para carrozas, aprenden de algún modo a hacer herrería, a soldar. ¿Cuál es la idea que nos llevó a eso? Mostrarle a la gente que no hace falta tener plumas caras ni piedras para que tengamos un buen carnaval, que lo importante es que tengan una buena coreografía, una buena banda de música. De hecho, en los últimos tres años varias de las comparsitas se compraron instrumentos. La comparsa del barrio La Olla, cuando nosotros llegamos, tocaba con baldes de pintura y palitos. Esa es una comparsa que hoy tiene redoblantes, zurdos, y que ha ido mejorando. Al tener clases de música aquellos que antes simplemente golpeaban ahora saben de notas musicales.

¿Grandes contra o con chicas?

— **Los comparseros "chiquitos", ¿se sienten como excluidos del curso grande?**

De algún modo sí, porque hasta oficialmente son un relleno

El carnaval grande es un carnaval comercial, entonces el horario de presentación de la comparsa barrial es siempre la primera hora.

en el curso grande. Desde que yo estoy en la gestión hemos logrado que todas las noches entre alguna comparsa de los barrios en el carnaval grande, pero el carnaval grande es un carnaval comercial, entonces el horario de presentación de la comparsa barrial es siempre la primera hora, cuando todavía no hay gente. ¿Excluidos? Se sienten disminuidos respecto de las comparsas grandes, y aquí sí tengo que decirte que con el tema de los talleres yo he hablado con las comparsas grandes, hemos hablado con las comparsas grandes, para que de algún modo cada una de ellas apadrine a una comparsa de

barrio, para enseñarles a trabajar, para ayudarlas. Ellos tienen mucho material que año a año van descartando; el lujo con el que se mueven las comparsas grandes no les permite utilizar ese material, entonces les propusimos que lo heredaran las comparsas de barrio para mejorar lo suyo. Salvo una comparsa, de la que tuvimos muchísimo apoyo con la banda de música el año pasado, del resto nadie se sintió identificado con el carnaval barrial, ni dirigentes ni comparseros. Y en muchos casos esos comparseros pertenecen a un determinado barrio, pero el integrar la comparsa de barrio socialmente no los jerarquiza, los jerarquiza pertenecer a la comparsa grande.

— **Entonces se da un doble juego: el mismo integrante de la comparsa termina excluyendo y discriminando a su lugar de origen...**

A su vecino, a su barrio. Así es. Y de



(continúa en la pág. X)

ES (foto de la pág. 10)

“El carnaval nunca dejó de ser un sello de identidad cultural”

Entrevista a **Beatriz Kunin**, Subsecretaria de Turismo de la Municipalidad de Corrientes

cualquier modo el carnaval barrial funciona como un semillero del carnaval grande. Estos últimos años —no conozco lo que sucedía antes— la gente de las comparsas grandes, los dirigentes, vienen a ver en algunos casos, y a las figuras más lindas del carnaval barrial las invitan a participar del carnaval grande, dándoles trajes, poniendo plata para que se puedan integrar. Y eso ha sucedido con las reinas del carnaval barrial, también. Las reinas del carnaval barrial han pasado después a pertenecer a las comparsas grandes. Pero, básicamente, lo que no tenemos que permitir es que el carnaval barrial se pierda, porque es la base que ha mantenido vivo esto.

—Vos trataste con la dirigencia de las comparsas grandes. ¿Creés que rechazan la interacción, desfilan en una misma noche con las comparsas barriales? ¿Son dos estratos totalmente distintos?

Son dos estratos totalmente distintos. Cuando he necesita-



Copacabana desfilando en Buenos Aires. (Colección “El Conito”).

do de la colaboración de las comparsas grandes, por ejemplo para hacer el carnaval de invierno, lo he recibido en muchos casos, pero ellos siempre plantean que necesitan de un apoyo económico para poder salir, porque los músicos cobran. El comparsero no percibe dinero, salvo ciertas figuras, que reciben una ayuda económica para hacer sus trajes. Entonces, el planteo es que si no se les paga a los músicos la comparsa no participa.

—Y esto no se da en los corsos barriales, que son totalmente autogestionados...

Todo es autogestionado con el subsidio que el municipio

otorga, que está relacionado con la cantidad de integrantes; cuanto más grande la comparsa, mayor el subsidio. De cualquier manera, hablamos de montos ínfimos, pero es un modo de mantener vivo esto. En lo que si se invierte, a lo largo del año, es en los talleres. Ahí, la inversión es más importante, porque lo que se pretende es mejorar la calidad de las comparsas.

—En los barrios, ¿se percibe esto como un elemento integrador?

La gente trabaja en comisiones para realizar los carnavales barriales y se siente muchísima fusión en el barrio, sin discrimi-

minación del nivel económico o social del vecino; allí trabajan a la par, todos mejoran sus veredas, todos se preocupan de la iluminación, la gente colabora poniendo sus casas para ser sedes de distintas necesidades del carnaval, presta los baños... Ahí sí que existe una identidad de barrio.

—¿Y las comparsas chicas ven como una consagración llegar a desfilan en los corsos grandes?

Todas. El premio mayor que pueden tener es ir al desfile grande. En 2007, la noche de cierre en el corsódromo, con acceso libre y gratuito, en el que desfilaron las comparsas barriales y las gran-

des, teníamos algo así como veinticinco mil entradas, se llenó y afuera quedó gente como para otra noche más. Porque el sueño de la gente del barrio también es ir al carnaval grande, pero económicamente no pueden, no sólo participar sino ver.

—Ustedes en los carnavales barriales rescataron a comparsas que ayudaron a crear el corso grande y que terminaron siendo descartadas del mismo, como “Los Osos”, “Los Pomberos Caté”...

Lo que sucede es que piensan que comercialmente no sirven. “Los Ciclistas de Toledo”, “Los Payasos de Pitogúte”, “Los Osos”, no sirven como elementos de venta para el carnaval grande, quedaron excluidos de los carnavales. Cuando el corso se hacía en la 3 de Abril, antes de las localidades vendidas, estaba toda la gente de los barrios que confluía con sus silletas, y el desfile era interminable. La gente de los barrios también podía ver, y ahora que se hace en un predio cerrado no tiene acceso. Si noso-

tros vemos cual es el nivel de ingreso promedio en Corrientes capital, una familia tipo son más de cinco personas, que no tienen acceso al carnaval grande.

Ese tema de la identidad

Es imposible disociar al carnaval correntino de una idea clave, la de identidad. Sin iniciar interpretaciones semántico - antropológicas del término, hay algo cierto: una construcción de identidad muy fuerte es la que desembocó en los corsos como fenómeno de masas.

Nosotros tenemos que basarnos en una identidad propia, una identidad cultural, que contiene tradición, costumbres, comidas, música. Y eso no compete solamente a Corrientes. Tenemos mucha más identidad compartida con una determinada región que con un país, comunes denominadores con otras regiones aledañas que pertenecen geográficamente a países-vecinos.

—¿En los corsos barriales se rescata la verdadera esencia, esa tradición popu-

lar tan fuerte que dio origen al carnaval y que en los grandes se soslaya?

Sí, por supuesto. Lo que no queremos es que se pierda. Se va contaminando lentamente, y la gente, individualmente, quiere pasar al carnaval grande, quiere cambiar de categoría.

... tenemos que basarnos en una identidad propia, una identidad cultural, que contiene tradición, costumbres, comidas, música.

En eso trabajamos para mantener la identidad. El carnaval grande es un carnaval que se sostiene únicamente porque es negocio; si las comparsas no recibirían un pago para participar, no estarían dispuestas a desfilar gratuitamente como sí sucede con las comparsas barriales.

—¿Hay carnavalesros viejos pasándoles la posta a otros jóvenes? ¿Hay cruces generacionales?

La esencia del carnaval era sin distinción de edades, sin distin-



Estampita de San Baltasar.

ción de clases sociales, y eso se mantiene sólo en los barrios. En las comparsas grandes participa exclusivamente gente muy joven. En las barriales, gente de diferentes edades, van abuelos con sus nietos. En "Los Osos" o las comparsas de payasos se ve claramente esto, sale desde el bebé en el cochecito hasta el abuelo con el bastón, como en la tradición carnavalesca del Brasil, y eso no sucede en el carnaval grande, porque es más actoral. Ahora es como una especie de Videomatch o no sé cómo se llama ahora lo de Tinelli: si no sos una figura físicamente llamativa, no sos primera figura, te discriminan.

—Además de estas comparsas añejas, con historia, a partir de los corsos barriales, ¿surgió

alguna comparsa nueva?

Sí, nacieron comparsas, y vienen a participar del carnaval barrial comparsas de otras localidades del interior: Riachuelo, San Luis del Palmar, San Cosme, también como un modo de demostrarse ante la capital.

—En suma, considerarás que este carnaval barrial es un semillero cultural...

Justamente, el carnaval barrial es una actividad que no está

La esencia del carnaval era sin distinción de edades, sin distinción de clases sociales, y eso se mantiene sólo en los barrios.

exclusivamente en el área de Turismo, es un elemento integrador cultural que puede ser tanto de Cultura como de Turismo. De hecho, turísticamente es mucho más importante el carnaval grande, pero como reconocimiento de la identidad tiene más

peso el carnaval barrial. Si queremos mostrar hacia afuera el carnaval de los correntinos comercialmente es el grande y culturalmente el barrial. El caso más claro al respecto es el carnaval de Gualaguaychú, que tiene un carnaval muy exitoso en lo económico. Ellos buscaron un elemento que sea económicamente rentable y encontraron el carnaval, y desarrollaron de cero una actividad para un despegue económico. Hoy, cuando se habla a nivel país del carnaval, Corrientes dejó de ser la capital nacional en la práctica, aunque el nombre lo conserve: Gualaguaychú convoca mayor cantidad de público, pero culturalmente, nosotros tenemos una mayor presencia, más tradición carnavalesca.

Nicolás Toledo



El Carnaval Correntino triunfa en Niza

Por Rodolfo Ángel Tur

En febrero de 1990 los representantes del carnaval correntino obtuvieron dos importantes premios en uno de los carnavales más prestigiosos de mundo, Niza (Francia).

En diciembre de 1989 y en febrero de 1990 sendas delegaciones representativas del Carnaval Correntino —años en que se realizaron cursos oficiales en Corrientes en razón de las crisis financieras que azotaban al país y la provincia— fueron invitadas a participar del mundialmente conocido "Carnaval de Carnavales" que tradicionalmente se realiza en la ciudad de Niza, ubicada en la Riviera francesa. Ambas experiencias, resultados de tratativas encaradas por las autoridades turísticas de la citada comunidad y de una organización privada (luego constituida en "Comisión Ejecutiva Promotora Internacional del Carnaval Correntino" CEPICC), no pudieron haber cumplido de manera más exitosa. Vale aclarar, al respecto, que tales emprendimientos fueron solventados en su casi totalidad por la comuna invitante.

En las dos ocasiones, una como consecuencia de la otra, las referidas delegaciones tuvieron que competir con representaciones e diferentes países de Europa, Asia, África y América, tanto en la Acrópolis (un magnífico y grandioso Palacio de los Congresos desde el cual se transmitía el espectáculo para 280 millones de televidentes por Eurovisión) como en las avenidas principales de Niza.

En 1989 la representación correntina lo hizo con sus similares de Brasil ("Bella Flor", de Río de Janeiro), España (Tenerife), Italia (Viareggio), Costa de Marfil (Buaké), Grecia (Patras), Japón (Kobe) y Francia (Niza). Al año siguiente, la delegación, perfeccionada, tuvo que competir con representaciones de Estados Unidos (Memphis), España (Tenerife), México (Carnaval Mariachi), Uruguay (Montevideo), Bélgica (Bree), Brasil (Bahía), Inglaterra (Nothing Hill, carnaval de la colonia jamaicana de Londres), Italia (Putignano), Costa de Marfil (Buaké) y Francia (Niza). En esta ocasión el presidente del jurado era nada menos que el escritor Jorge Amado y el espectáculo lo abrió y cerraba el músico Gilberto Gil (Ministro de Cultura de Brasil).

El 16 de febrero de 1990 se conoció el veredicto de dicho jurado, para sorpresa de los correntinos y del mundo: Primer Premio en Música y Coreografía obtuvo Bélgica y el Segundo Argentina, en tanto el Primer Premio en Vestuario correspondió a Inglaterra y el Segundo, a Argentina. Inmediatamente anunciaron que el título de Reina de Reinas del "Carnaval de Carnavales" de Niza lo había conquistado... ¡Mariana María Beltrán, de Corrientes, Argentina!

El extraordinario éxito obtenido, en ambos casos, constituyó la consecuencia de la seriedad con la que se armaron las mencionadas delegaciones, tanto en sus aspectos artísticos como humanos y organizativos. Para ello los responsables, con el entonces Director de Turismo Julio Traynor a la cabeza, seleccionaron un conjunto de excelentes protagonistas del carnaval correntino, los cuales fueron seleccionados de las más destacadas agrupaciones de la capital y ciudades del interior de la provincia (Goya, Esquina, Monte Caseros, Santo Tomé y Paso de los Libres). Debe destacarse especialmente que en el repertorio que interpretó la delegación en ambas ocasiones sobresalió la música argentina, fundamentalmente la correntina. (...)

LOS CICLISTAS DE TOLEDO.

Nicolás Toledo



El viejo Toledo, carnaval 2007.

Las décadas, antes de la globalización noventosa que nos llenó de videocaseteras baratas y de hipershoppings, se demoraban en la Argentina más de los diez años que la costumbre y el movimiento de traslación prescriben. Los treinta fueron una prolongación de los veinte "jailaif" y de manteca al techo del resto del mundo, los cuarenta pasaron sin Segunda Guerra siguiendo la modorra de la gran recesión mundial hasta más o menos el cuarenta y seis, y en los cincuenta todavía se usaban ternos en verano con los pantalones subidos hasta las axilas. De Elvis, rock y filosofía Rebelde sin Causa, por entonces, acá ni hablar.

Recién, pasteurizados y lavaditos, los cincuenta del jopo comenzaron a asomar por estas tierras en los sesenta del Club del Clan, los pulóveres chistosos de Johnny Tedesco y Los de Fuego acompañando a un flaquito con perfil inca tapizado en cuero, que sacudía la cadena en el programa de Pipo Mancera (todo eso en la percepción popular, porque las vanguardias artísticas y literarias que sí se cocinaban eran, para el grueso de la

gente, cosas de loquitos o intelectuales).

Así era por entonces, y esos cincuenta demorados vieron emerger, en Corrientes, un fenómeno que comenzó a crecer hasta que salió de la vista de sus propios creadores: el Carnaval Correntino, así, con mayúsculas, ese carnaval íntegro que incluía los juegos con agua, como debe ser, los corsos, el festejo del Miércoles de Ceniza y el entierro del carnaval. Todas las ceremonias protocolares que el descontrol carnestolendo dicta rigurosamente.

No bien estrenado el primer lustro sesentero el asunto ya estaba irradiado por todos los barrios, "Copacabana" y "Ará Berá" eran antagonistas clásicos y febrero constituía un mes muerto para la administración pública provincial, porque la capital hibernaba durante los corsos. En ese escenario, en un taller de la calle Pellegrini un bicicletero patilludo con bigote anchoña inscripto como Nicolás Toledo en el Registro Civil tuvo la ocurrencia, con un grupo de amigos, de formar una comparsa. Fue en 1962. ¿Los integrantes? Tipos

subidos a bicicletas más o menos estrafalarias y criaturas del barrio con tumbos de lata o en bicicleta. Entre ellos Ana, la hija del patilludo, una flaquita desdentada de seis años con una trefza negra, que al correr del tiempo bailó descalza, porque tenía los pies horriblemente hinchados, con una panza de casi nueve meses por la avenida 3 de Abril (o Pedro Ferré, depende del mapa que se consulte). Esa flaquita era mi madre.

Para llegar al 1975 en el que Ana desfilaba con los pies reventados, es necesario repasar por arriba la historia de la comparsa (la minuciosidad cronológica nunca fue un patrimonio familiar) para comprender un poco el alma de ese grupo un tanto caótico que fueron "Los Ciclistas". Surgidos un año después de la fundación de las grandes "Copacabana" y "Ará Berá", condensaban la filosofía de una murga, la escuela de samba de una comparsa brasileña y un manejo estético que rozaba lo circense.

No es casual esta última asociación. La bicicletería Toledo era un rejuete de variados especímenes que la tomaban como parada por un tiempo, y entre

APUNTES SOBRE UN CARNAVAL QUE FUE.

campeonatos de dama y rondas de mate o guitarreadas a la luz de un farol a alcohol (en rigor de verdad, el taller era una casilla de madera hecha con costaneros donados por un amigo) surgió la idea de formar la comparsa. Un buscavidas del que únicamente supe el apellido -Esquivel, a secas, sin nombre, y cuando se pronunciaba "Esquivel" se daba por sentado que era ese Esquivel, que no existía otro- que para entonces se había recorrido el país vendiendo todo lo que podía cargar en un bolso, en una de sus aventuras giró con un circo, del que trajo el secreto para armar una bicicleta que subía y bajaba, como pisando pozos perpetuamente. Esa fue "La Salarina", la primera de las bicicletas raras. Después vendrían el biciclo, que Nicolás mandó fabricar con un soldador amigo, y el tándem, una preciosa bicicleta francesa comprada al artista plástico, historiador, carrocerero e inventor Rubén Vispo, uno de los pocos hombres renacentistas por la amplitud de intereses y actividades del que tuve referencias en el plano local. El circo también aportó "el muñeco", una bicicleta con otra bicicleta arriba con un muñeco que pedaleaba al mismo tiempo que el ciclista, y una extravagante máquina al revés, con la caja pedalera arriba, que obligaba al conductor a una incómoda posición decúbito ventral. La banda de música era un grupo de tambores de lata y algún que otro instrumento en serio colado por vaya a saber quien. Las funciones administrativas estaban bien dividi-

das. Mi abuelo era el relacionista público y el encargado de asistir a las reuniones con la Comisión Central del Carnaval (tarea bastante espinosa en días de milicos: el viejo solía contar que un tal Cingolani atendía con la pistola sobre el escritorio, y que con él casi terminó a los golpes). Mamá era la relacionista pública, la bailarina, la coreógrafa, la diseñadora, la gerente de compras y la encargada de asistir a las reuniones... etcétera. Mi abuela era el apoyo logístico, su trabajo consistía en dar de comer a los muchachos, cargar con los bidones de agua en los corsos y, cuando ya quien esto escribe desfilaba en una "bicicleta liliiputienese", según una crónica del diario *Época* de 1979, ejercer como mi guardaespaldas personal. Al staff se sumaba gente sin función específica, que era sin embargo imprescindible y que jamás podía ser separada de la biografía de "Los Ciclistas", como Ramón, un manco medio espeso del barrio Pujol que una vez le abrió la cara de la nariz hasta la frente con una mano bien dada a un tipo que osó joder a mi vieja y un carrero, el Indio, al que se le obligaba a dejar el ficón en la puerta de los ensayos. Ahora, dedicado a rearmar una historia desde mi voz y con las voces que escuché en mi infancia, o de terceros, me doy cuenta de que todos en la comparsa tenían un aura mítica, que eran personajes cargados de misterios y cosas que se sabían sólo a medias, docados hasta con sesgos trágicos. Como el Gringo. Nadie supo de dónde vino. Se llamaba Ángel,



pero todos lo conocían por el apodo. Era rubio, flaco y cuando aterrizó por acá se ganaba la vida como afilador. Recorría la calle con una bicicleta a la que le montó una piedra y su siringa, pero se intuía que tuvo mil oficios. No tardó en arribar a ese puerto de raras que era "Los Ciclistas", y su número en el corso consistía en escapar fuego, acostarse en el pavimento y dejarse saltar con una bicicleta y colocarse piedras en el pecho que alguien partía con un mazo. Comía vidrios y tenía una novia que trabajaba en la Tipostil. Una noche, después de desfilarse, nadie volvió a verlo: la policía lo mató a garrotazos cuando trataba de colarse en una tribuna. La versión oficial fue que murió de un ataque de epilepsia, aun cuando le brotaba la sangre de la nariz y estaba terriblemente moreteado. No tenía familia que reclamase el cuerpo, y fue velado sobre una mesa en la pensión que alquilaba. En casa quedaron todas sus fotos, las de su novia y las cartas que le escribía a ella. La épica es, definitivamente, una construcción popular en sus orígenes. Los Ciclistas siempre fueron ariscos, y se movían en los corsos con una dinámica propia, no muy atentos al reglamento ni a los horarios. Cuando las demás comparsas se disputaban a tarascones un punto del jurado, mi

abuelo y los suyos obedecían sólo a las reglas de su propio ritmo. Cierta vez, la formación se paralizó completamente frente al palco oficial la noche siguiente a un fallo que castigaba a la comparsa por retobados. Después de unos incómodos minutos que debieron parecer días, la escuela de samba estalló ante una orden de Nicolás, y con ella el público que aplaudió de pie al grito de "Toledo sí, otro no". La Comisión tuvo que entregar dos plaquetas honoríficas a Toledo y su gente. La fama de revoltosos y de negros era un orgullo que el viejo Toledo se reservaba en las ocasiones en las que las anécdotas salían de su boca desdentada. Los Ciclistas eran únicos -de hecho, hasta hoy lo son-, porque fueron originales, porque nunca perdieron la marca de los populares en el orillo, porque nunca existió otra comparsa con el nombre de su fundador, porque eran Toledo y porque Toledo era Los Ciclistas. Cada uno tenía un espacio propio y era reconocido en el grupo, como Vieja, el único hombre vivo capaz de aguantar el trayecto del corso pilotando el biciclo, todo un arte, en unos corsos en los que todavía se distinguían individualidades por ser personajes reconocibles y entrañables y no por el lujo o el derroche de plata en los trajes, o la propia Ana, que a los casi cincuenta todavía se animó a arrancar aplausos bailando sin detenerse una cuadra. Papi Chaz Correa, Tururú, Capicúa, Laucha Cabral, Rolando Vera, eran caras que uno saludaba en la calle y seguía reco-

nociendo en el corso. Cuando la maquinaria facturadora se ensañó también con los corsos, estragando su raíz popular, a los Ciclistas, como a tantas otras agrupaciones pioneras, se los escondió bajo la alfombra, sometiéndolos al manoseo de acotar sus días de participación, separándolos de las comparsas de primera, como si temieran contaminar el esplendor fofo o salpicar a las vedettes y estrellitas que cobran cachets astronómicos con una brisa genuina, que haga temblar de disgusto las sonrisas colagadas y los amortiguadores de siliconas. Nicolás Toledo, el patilludo de pelo largo, se fue al cielo en La Salarina, llevándose con él a "Los Ciclistas", a lo que significaron y lo que fue reconocido por el único jurado en verdad importante: el paradójicamente bastardo público. Con setenta y dos años y al frente de sus ciclistas, actuó por última vez en la Costanera en 2007, donde le otorgaron un reconocimiento a su trayectoria. Fue en los corsos barriales, los corsos pobres pero infinitamente más valiosos que los otros, que la Municipalidad organizó para no perder la memoria de eso que alguna vez fue un auténtico corso correntino, con viejas sentadas en los cordones con sus nietos y sin sponsors. Como era, como debería seguir siendo.

Nicolás Toledo. Escritor.
Editor de la revista
La Espalda.



CARNAVALE DEL FUEGO Y DEL AGUA



En el sexto Congreso del carnaval de la Ciudad de Cádiz (España) el miércoles 9 de diciembre de 1992 dos divertantes hablaron sobre el carnaval de Corrientes: Jorge Alberto Asayac y Oscar Portela. Este último presentó la ponencia Carnaval del fuego y del agua. Transcribimos un fragmento de dicha presentación donde brinda una aproximación, un esbozo aprendido a través de la vivencia.

(...) El carnaval de Corrientes tiene un significado absolutamente distinto, por ser Corrientes un lugar que geográficamente tiene características muy peculiares, de cruces de mezclas en distintas etapas, en su proceso histórico-cultural, muy distintas y diversas, todas estas van a estar representadas en las formas y adaptadas al carnaval de Corrientes.

(...) Corrientes y sobre todo la ciudad capital, que es donde comienza a realizarse el carnaval, a partir de la década de los años 60, no quiere decir que se cree ahora, pero sí tal como lo conocemos hoy, toma el aspecto y las características que tiene actualmente y que se van a reflejar incluso en algunos pueblos del interior. En esa zona de Corrientes, que es una inmensa llanura poblada por una raza llena de magia, de hechicerías, llena de poderosos animismos religiosos, que parecería así un mar verde, un lugar de inmensas llanuras, que están ocupadas en las del 50% del todo territorio de la provincia, por las aguas de estero, aguas de lagunas y de grandes ríos, en ese lugar en donde está enclavada precisamente la ciudad fundada hace 404 años por Juan Torres de Vera Aragón, en donde el río Paraná, al que nosotros llamamos "Padre de los ríos", hace bahía. En ese lugar se dan cita muchas culturas y muchas experiencias que van a reflejarse en los perfiles y en la manera de sentir de nuestro pueblo que se manifiesta en lo que denominamos Carnaval de Corrientes.

El carnaval de Corrientes no es de tipo religioso ni litúrgico ni donde se rinde culto a la tierra, de alguna manera determinada a los grandes ausentes, verdades de la tierra, que han desaparecido.

Todas estas características de ciertos carnavales americanos es lo que denominamos "Carnaval de la piedra", de la pata Argentina. Tampoco es simplemente el carnaval del ritmo de Brasil, de la percusión y del desplazamiento de grandes masas, y de grandes contingentes de lo que constituyen las comparsas tal como la entendemos habitualmente, masa de gente que tiene un motivo, que desde el punto de vista del vestuario la característica, no es nada de eso, y el carnaval de Corrientes de alguna manera recoge todo esto y los brinda a través de una manera de concepción de lo que nosotros denominamos comparsa.

La comparsa en Corrientes tiene otro significado absolutamente distinto, Corrientes es casi una herencia, diríamos que viene desde 1914, de la Gran Guerra, en donde algunos emigran y quedan en Corrientes a enseñar teatro y ballet, se recoge esta experiencia y las agrupaciones que llamamos comparsas presentan grupos de integrantes de las comparsas, en los que van a constituir una especie de ballet, con características de los music halls para espectadores que van de 100.000 a 150.000 personas en las grandes avenidas de la ciudad. Es decir, las comparsas presentan un tema y presentan el desarrollo del tema así con las características de un género literario, un tema, el desarrollo del tema y así con las tres tiempos aristotélicos. La comparsa presenta en un año determinado una propuesta estética, que es también una propuesta de cada comparsa.

No hay o no ha habido más de tres grandes comparsas o tres grandes agrupaciones, siendo las demás agrupaciones menores, que pertenecen a barrios, carrazas o gru-

pos humorísticos. Las tres grandes comparsas compiten, y quería decirles que frente a eso que he llamado un tipo de carnaval litúrgico o un tipo de carnaval casi diríamos tribal —como Brasil— o un carnaval que podría tener características de ironía, o de crítica social, es decir, lo característico de la mascarada.

(...) Corrientes se convierte durante tres meses del año en una fábrica de emociones, registros de intensidades de emoción que divide a la población entre partidarios de una u otra comparsa, generalmente de dos que durante cuatro años se han llevado los triunfos y han sido las más caracterizadas. Ese espíritu de emulación, ese espíritu de competencia y de lucha, constituye lo peculiar en Corrientes durante tres meses, es decir, lo que denominamos precarnaval, los preparativos del carnaval, la justa y el torneo propiamente dicho.

El torneo es bastante complicado. Se compete en una cantidad de rubros, con un jurado muy complicado, puntajes muy complicados y semiéndose a reglar específicos. Esto hace que de alguna manera, los que participan del carnaval, el pueblo, vivan el carnaval muy apasionados, tan apasionados que el pueblo de Corrientes, a partir de ese momento comienza a vivir censura en el año, una censura que termina con las diferencias políticas, diferencias ideológicas y con todo tipo de diferencias para dividir la provincia entera, dividir la ciudad, en dos grandes o tres grandes partidos políticos, que son las agrupaciones que compiten en el carnaval de Corrientes, y luego durante el carnaval propiamente dicho este pueblo participa en todas sus manifestaciones, en las agrupaciones

constituyendo las comisiones directivas, las grandes casas donde se realizan la constitución de la producción en sí, de lo que va a ser lanzado a la calle.

El pueblo tiene dos funciones, la de espectador, por un lado, de los grandes coros y shows (un espectador muy especial), porque participa de una manera muy parecida a los hinchas o partidarios de uno u otro club de fútbol, por ejemplo: participan como partidarios de una u otra comparsa durante un tiempo del día, el tiempo dedicado a los grandes shows que comienzan a las tres de la mañana y de los grandes coros que comienzan a las diez de la noche. Un carnaval que termina con el alba, de una manera muy apasionada y luego de estas dos justas competencias realizadas públicamente y de los grandes shows, los jurados que dan la puntuación nunca son de Corrientes sino de diferentes lugares para que el juicio de valor no esté contaminado, aunque es muy difícil y a veces los jurados deben salir de la provincia en carros blindados. (...)

Corrientes es uno de los pocos lugares en Argentina que sostiene el bilingüismo como sustrato cultural, y a partir de eso, después de ser colonizada y tener al gaucho como característica, muy cercano al gaucho brasileño del Gran Sertón Veredas de João Guimarães Rosa. Por lo tanto estamos hermanados geográficamente con brasileños y paraguayos. Corrientes recogiendo todo eso recibe también la herencia negra que viene desde el Uruguay durante las guerras civiles que mantuvieron en vilo a la Argentina durante casi cien años hasta la Constitución nacional. Las tropas de Gervasio de Arigas invadieron durante

sucesivas etapas a Corrientes y muchas tropas llevaban negros. Estos negros fueron quedándose en sucesivas oleadas en sus campos y ciudades, incluso hasta llegar a constituir en nuestra capital, lo que se llama el barrio Camba Cúa, que en guaraní significa "cueva de negros". Con todo lo que implica este aporte desde el punto de vista cultural, de una etnia a lo que ya estaba, es decir a los sedimentos que sucesivamente van constituyendo una cultura. Negros, guaraníes, españoles y luego todas las corrientes migratorias que sumando su aporte a lo que van a constituir los rasgos de la cultura, los rasgos de un pueblo, la manera de sentir de un pueblo y el hacer de un pueblo. Eso es lo que podrá manifestarse en la forma de vivir, sentir y crear el carnaval que tienen los correntinos que probablemente no será parecido a ningún carnaval del mundo. Hemos tomado cosas de Brasil, heredando de alguna manera el espíritu rítmico, el estado febril que caracteriza a sus carnavales. También podemos decir que hemos adaptado el sentido estético de las puestas de teatro y ballet italianos, y así a esto le sumamos lo que constituye lo peculiar nuestro que es el chamamé, la polca, o el valsado que surgen también de la tradición hispánica, pues los jesuitas tuvieron de hacer en las misiones escuelas de música y baile. Todo este resultado es lo que llamamos carnaval correntino o carnaval de Corrientes. (...)





MUSICA AUTÓCTONA EN EL CARNAVAL CORRENTINO



por Marcelo Daniel Fernández

Como para compensar la poderosa influencia carnavalesca brasileña en las celebraciones correntinas, ingresada con sus ritmos y movimientos en los años 50 a través de la frontera con el vecino país (inicialmente por Paso de los Libres sobre el Río Uruguay), conviene recordar que ya en la década siguiente las agrupaciones del carnaval correntino, nacidas en 1961, acompañaban sus desfiles con música de autores autóctonos. Dichas composiciones, mezcladas con las percusiones originales se convertían pronto en la característica emblemática de las carnestolendas de la Capital Nacional del Carnaval. Es imprescindible hacer justicia con el que fuera responsable de tales aportes pioneros, el compositor correntino —consagrado en el ambiente artístico nacional— Osvaldo Sosa Cordero, quien en los años 1966, 1968, 1973 y 1974 produjera sendos discos larga duración dedicados al carnaval correntino, cuyas letras y música eran, en su mayoría, de su autoría. De acuerdo a un informe que elaborara el Profesor Enrique

Antonio Piñeyro, erudito investigador del folclore correntino, estos cuatro discos de vinilo fueron utilizados para difundir los temas musicales de compositores como el nombrado y otros, los que se propalaban por radio, televisión y en los sistemas de sonido instalados en el corso oficial de cada año.

"Este tipo de musicalización anual tenía en su estructura diversos ritmos y en algunas ocasiones se utilizaban melodías y ritmos de moda. Sin embargo seguían en tal repertorio las denominadas "marchas oficiales" de cada comparsa, creadas por Osvaldo Sosa Cordero, Pereyra-Falcón, De Biassi y otros compositores.

"Con el tiempo se fueron originando temáticas comparseras de carácter integral, que requerían además del vestuario original, una coreografía específica sobre melodías que eran compuestas especialmente para cada instancia del argumento general. En algunas oportunidades en las comparsas "Ará Berá" y "Copacabana" crearon la musicalización.

Músicos correntinos como Pecho Roch y Antonio Tarragó Ros, la poeta Marily Morales Segovia, compositores

como Edgar Romero Maciel y Olga Piñeyro de Piñeyro, Ricardo Rasmussen, Hugo Ramón Merlo, entre otros, que eran inéditas y muchas de ellas no fueron, lamentablemente, grabadas en discos magnetofónicos.

"Con la aparición de los corsos y de los show de comparsas se empezaron a utilizar en forma mixta grabaciones de composiciones populares y música clásica, y luego las actuaciones de las orquestas de cada agrupación.

Ello determinó que solamente supervivieran las "marchas emblemáticas" de cada una de ellas y algunos temas rítmicos musicales que quedaron en la popularidad obtenida de décadas anteriores. Para estos acontecimientos muchas veces se invitaron a compositores de Capital Federal, como Ángel Malher, quien recrea toda una obra integral para una de las comparsas de primera categoría (Copacabana).

El auge de las "carrozas de sonido" fue dejando de lado, en los últimos años, a las numerosas "Escuelas de Samba" (o mejor "Bandas de Música"), como se las denominaba y que, al integrarse con 150 a 200 músicos y percusionis-

tas, que realizaban sus propios show dentro de la estructura general de la comparsa, originaban un verdadero espectáculo creativo que los identificaba y establecía una sana competencia rítmico-musical.

Las carrozas de sonido impuestas en cada una de las comparsas y diversas agrupaciones de capital e interior de la provincia presentaban conjuntos musicales propios. Ejemplo de ello es el grupo "Tamandú Maluco", integrado por músicos correntinos y de otras localidades, que generaron también un repertorio para cada presentación. En algunas oportunidades también se invitaba a diversos conjuntos musicales, a tales "Los Alonsitos" y "Amandayé", de carácter folklórico correntino, que aportaron algunos temas especialmente creados y actuaban como atracción en las carrozas de sonido. También lo hicieron numerosos cantantes y conjuntos instrumentales.

"En esta rápida y breve reseña —concluye Enrique Antonio Piñeyro— lógicamente he dejado de citar a muchos nombres de compositores, poetas, músicos y grupos orquestales que actuaron en diversas ocasiones. El espacio

limitado de este anexo no permite incluir a más de dos centenares de integrantes que, con su participación, hicieron vibrar tribunas con su ritmo y pegadizas canciones que dejaron su impronta de alegría y entusiasmo en la historia musical del carnaval de Corrientes".

Nómina de discos larga duración grabados especialmente para musicalizar los corsos del carnaval Correntino

- *Corrientes Capital del Carnaval, 1966-1967*, CBS Columbia. Letra y música de los 14 temas de Osvaldo Sosa Cordero. Dirección orquestal: Oscar Cardozo Ocampo.
- *Carnaval Correntino*, 1968, Odeón. Letra y música de los 14 temas de Osvaldo Sosa Cordero. Dirección orquestal: Carlos García. Voces Ramona Galarza y Coco Díaz.
- *Corrientes: Capital del Carnaval Argentino*, 1973, RCA Victor. Varios autores
- *Carnaval en Corrientes*, 1974, Odeón. Integrantes "Comparsa Copacabana" y "Ará Berá". Dirección orquestal: Hugo Ramón Merlo y Ricardo Rasmussen. Grabado en el teatro Juan de Vera de Corrientes.



El autor y compositor del carnaval



Osvaldo Sosa Cordero.

Autor, compositor, pianista, director, escritor, dibujante y periodista. Formó parte del directorio de SADAIC en varios períodos y grabó discos en Odeón con su conjunto guaraní. Nació en Yaguareté Corí en 1906 y falleció en la Ciudad de Buenos Aires en 1986. Brindó a su provincia inolvidables composiciones con motivos guaraníes y un nutrido repertorio para el carnaval. En 1966 inició una serie de conferencias tituladas "El Varisét en Buenos Aires" que terminó en un interesante libro sobre el género porteño. Vivió desde pequeño en la Capital Federal. Creció con el tango, al punto tal que muchas de sus obras trasantan temas porteños: "De pura cepa", milonga con música de José Ceglie; los candombes "Churrol", "Mozambique", "Yumbambé", "Café"; los tangos "Pialando Leguas", "Yo llevo un Tango en el alma", "Santa Paula", "Ahí va el dulce" entre otros. Podemos mencionar entre sus célebres marchas compuestas en exclusiva para las incipientes primeras comparsas "Ará Berá", "Copacabana" y "Frou Frou", para el humor de "Los Dandys", el candombe y polka del "Chaque, chadadque", "Señor Gobernador", "Se fue la luna", "Rubia de Copacabana", repertorio que vive en la memoria de los carnavaleros correntinos.

Marchas del Carnaval

O. S. Cordero

Capital del Carnaval
Capital del carnaval en mi hermoso litoral, / belleza y canto aquí, color y ritmo allí, / ¡eso es mi Taragüí!
Corrientes, la bien llamada / "novia del Paraná", / aquel que alguna vez gozó tu carnaval / ¡no se podrá olvidar!

Ya pasan las comparsas
Por la histórica Avenida correntina colorida, rutilante serpentina, / como un río colosal en festuosa mascarada / se desborda el carnaval... / ¡Carnaval!
Ya pasan las comparsas / estruendo y alegría, / feliz sonríe la ciudad mía.
Ya pasan las comparsas / y a su paso triunfal / viven las glorias del carnaval.

Los barrios correntinos
Los barrios lleguen aquí, / los barrios a competir. A cantar, a sentir, a bailar, a vivir y a mostrar / que sabemos reír.
Aldana, Pueblito Buenos Aires, / Hipódromo, Benone, Pujol y Yapeyri Artigas, Ferré, Berón de Astrada, / Bañado Norte, Bañado Sur, Santa Teresita, La Rozada, / Alberdi, del Deporte, la Cruz y Libertad, Villa Chiquita, San Martín y Santa Rosa, / Dorado, Juan de Vera y el viejo Cambá Cud.

Principales agrupaciones participantes del Carnaval Correntino

De acuerdo a la máxima calificación que alcanzaron durante los períodos: 1961-1984, 1994-1999 y 2000-2007.

Las comparsas que inauguraron la nueva etapa del carnaval en 1961 fueron "Ará Berá" y "Copacabana" dando el comienzo a la competencia de las grandes agrupaciones. Contaban entre 30 y 35 parejas de baile más un grupo de 20 músicos percusionistas.

Otras comparsas fueron creándose en distintas épocas y son formaciones desprendimiento de algunas de las existentes.

"Frou Frou" (1965); "Del Litoral" (1972); "Sapucay" (1980); "Arandú Belleza" (2006). Las Agrupaciones Musicales "Kamandukahia" (1997); "Samba Show" (1980); "Samba Total" (1987); "Imperio Bahiano" (2005); "Sambanda" (2005).

La comparsa humorística "Los Dandys" es la agrupación vigente más antigua del carnaval correntino ya que fue creada en 1935 disuelto cinco años después, vuelve al festejo en 1965.

Otras agrupaciones con menor cantidad de premios son las comparsas "Marakanghla" (1962); "Saudades" (1962); "Prehistóricos" (1962); "Las Cautivas de Sioux" (1962); "Brotolandia" (1963); "Ara Suná" (1964); "Del Litoral" (1972); "Guarani" (1984); "Sapucay de Copacabana" (1995); "Sapucay del Taragüí". Las comparsas humorísticas "Los Arlequines" (1979); "Los Pomberos Cate" (1981); "Los Payasos de Pomelo" (1996).

Este año la comparsa "Sapakay" se impuso por un punto sobre "Ará Berá". En Agrupaciones una vez más triunfó "Samba Total", mientras que en Escuelas de Samba, la "Universidad del Sonido" se alzó con el máximo galardón.

"La comparsa del gallo" superó a Ará Berá con 1250 puntos contra 1289, siguiéndoles como tercera "Arandú Belleza". En Agrupaciones musicales, detrás de "Samba Total", siguieron "Imperio Bahiano", "Sambanda" y "Emperatriz". "La Universidad del Sonido" se coronó campeona en Escuelas de Samba.

Por Resolución de la Secretaría de Turismo de la Nación, del 12 de febrero de 1995, la ciudad de Corrientes fue declarada Capital Nacional del Carnaval



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL
RECTOR
RICARDO ROJAS

Secretaría de Extensión
Universitaria y Bimester
Estudiantil
Lic. Oscar García

Centro Cultural Rector
Ricardo Rojas
Lic. Cecilia C. Vinquet

Oficina de Publicaciones
Andrés Cochetti
Oficina de Diseño
Virginia Parodi
Marcela D'Amancio
Darío D'Elia
Giulio Di Lello
Daniel Sosa
Marilisa Arzonov
Roberto Duarte

Compaginación y corrección
María Paula y Raquel Núñez

Director
de El Corsito
Coco Romero

COLABORADORES
Marcelo D. Fernández
Nicolás Toledo
Rodolfo Ángel Tur

Corrientes 2008
Ciudad Autónoma
de Buenos Aires
Argentina

e-mail: rojas@rec.uba.ar
www.rojas.uba.ar

Director:
César Rojas
Profesor de
el Centro Cultural Rojas
Calle Santa 2025
Ciudad de Buenos Aires
Argentina



PRIMERO A PAGAR
CENSA N° 11.011

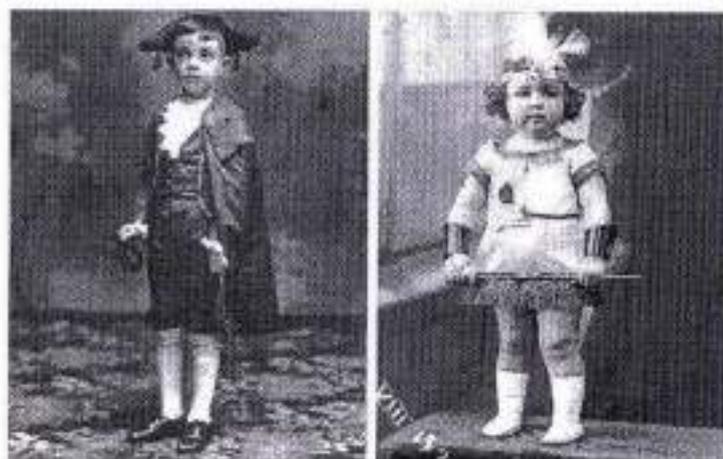
NUMERO
ANIVERSARIO

AÑO XIV | Nº 57 | FEBRERO DE 2009

PUBLICACIÓN DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA QUE TIENE MATERIAL DE DIVULGACIÓN Y CONSULTA SOBRE EL CARNAVAL

UBA R Rojas

SABER SERIO Y RISA CARNAVALESCA



Fresco Niño disfrazado carnaval 1912

Niña disfrazada carnaval 1921. Archivo "El Corsito".

Sacia fines del 2005 presentamos el libro *El Carnaval de Buenos Aires (1770-1950) El bastión sitiado, de Romeo Césari*. En dicha oportunidad el inquieto *Wladimir* ofreció una charla descajonada en el Rojas, cuyo contenido resultó tan interesante como su obra. Le pedí que me enviara la síntesis de la misma, y así es que hoy reproducimos algunos tramos de aquel encuentro que llevó por título "Saber serio y risa Carnavalesca".

Religiones contrapuestas

Un rango de la semiótica académica/carnavalesca es, diría, trivial. No se necesitan conocimientos especiales para imaginada. El académico, con su ciencia y en sus investigaciones es serio, medio trizado, un

tanto enérgico y algo presado (¡ojo, yo soy serio de verdad...) El carnavalesco, al contrario, está dado a la risa y al grotesco, goza haciendo el ridículo y, claro, es alegre, aligerado, payaso, divertido. Para calma, le encanta hacerle morisquetas al más pintado. Y al académico, en cambio, hacerle críticas incisivas y demolerlo al pensamiento que cree sumoso, frívolo, ligero, desatencioso. Si hacemos en estas contraposiciones es fácil constatar que el académico y el carnavalesco tienen dioses muy distintos. Y sus formas de servirlos y venerarlos son completamente diferentes. El dios de los académicos es un dios que piensa. No festeja, no danza, no se ríe, no juega. Piensa, manda y ordena.

El dios de los académicos dice cómo son las cosas y cómo han de ser. Nombra, clasifica, jerarquiza, organiza. Crea un mundo. Guarda compostura y manda que se guarde. Nada ocupa a su poder y tiene manía del detalle. Es puntilloso, guardó. Por eso manda a sus creyentes que sean serios, circunspectos, escópicos, suspicaces, amantes de la soledad, silenciosos, meditados. Y les da un mandam: que estudien y busquen el poder, que ordenen y traten de mandar en su nombre. En cambio, El dios de los carnavalescos es un dios que festeja, que ríe, danza, y juega. Cuando impera, desordena.

(continúa en la pág. 11)

Editorial



El Rojas comienza su aniversario 25 y "El Corsito" celebra sus 14 años con un Desfile de Carnaval a Contramano.

Estimados lectores, ¡buen carnaval 2009!

Esta edición de febrero es el aniversario 14 de "El Corsito" y está enmarcado en la fiesta mayor del Rojas que comienza sus 25 años de vida. Por partida doble este carnaval estamos de festejo.

Vamos por parte: este número tiene como tema central "El humor y la risa". Desde que viví el mundo carnavalesco, paródico desfilando en el corso de Av. del Tejar y Montros allá hacia fines de los 60, presencié el humor y la risa como parte fundante del carnaval.

Para los niños de entonces era una humorada tras otra el adulto disfrazado de bebé con un gran chupete colgando, un muchacho de barrio disfrazado de vecino luciendo sus velludas piernas y su pañuelo a

(continúa en la pág. 11)

EL HUMOR ES COSA SERIA

Luis Iní

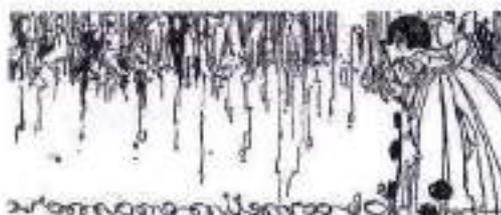


De cómo un disfraz de Carlitos o de Groucho es un homenaje a la risa

Disfraces infaltables. Tanto en Carnaval como en cualquier fiesta en que se convoque a la alegría, están presentes, con un mensaje que va más allá del divertimento.

(continúa en la pág. 11)

↳ (texto de la pág. 1)



lunares en la cabeza, la jula con el loco encerrado. La risa despertaba por un baile inverosímil de un murguero, y por supuesto la mención a través de la poética del cancionero interpretado a lo largo de los años por nuestros músicos callejeros.

Quizás esa carnavalesca para los adultos de entonces no era la risa si no la lágrima, para nosotros era la risa la humorada sanadora.

Brindamos en esta edición algunas miradas sobre el tema tan antiguo y algunas perlas de nuestros grandes humoristas.

Los seguidores de "El Corsito" saben que la línea editorial ha sido cruzar el tema del carnaval desde distintos aspectos. Creo que el discurso humorístico es un tono a desarrollar y profundizar pues el humor todo lo puede y deja en la memoria la mirada mordaz que supo imprimir Momo a lo largo de la historia.

Contamos con la colaboración de Luis Iru, amigo periodista gran conocedor del tema.

En cuanto al festejo mayor, lo celebramos saliendo a la calle con una propuesta participativa y atrevida, con la esperanza de arrancar un gesto de carnaval.

El árcata Circo, murga y carnaval saldrá a la calle con su propuesta de brindar talleres gratuitos de estándares, disfraces, maquillaje, máscaras y antifaces.

Los protagonistas formarán parte del evento titulado "Un carnaval a contramano", un desfile artístico donde desaparece el público y todos son los actores.

La premisa es que la fiesta sea celebrada por la gente. Los talleres estarán al servicio de todos los interesados, para armar y participar con elementos carnavalescos.

El desfile será por Av. Corrientes de Callao a Junín, participarán además murgas que salieron del Rojas, agrupaciones de la ciudad y expresiones tradicionales del carnaval porteño.

En la cuadra del Rojas habrá números de varieté, circo criollo, un cuadro carnavalesco de bufones, malabares, coro de carnaval La Matraca, la Banda No perecedera, géneros todos carnavalescos.

El Corsito en escena y un desfile a contramano, espero lo disfruten.

Despertemos el cuerpo festivo bajo el cielo del carnaval. Cualquier duda, llamen...

C.R.

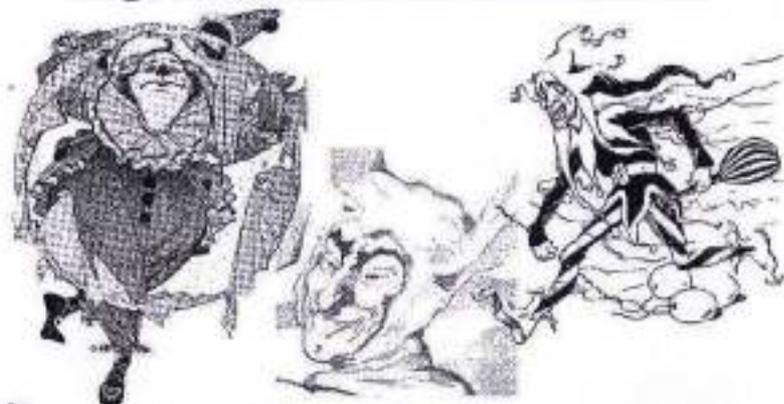


"Momo volvió, nosotros te queremos"

↳ (texto de la pág. 1)

SABER SERIO Y RISA CARNAVALESCA

Aquella charla del filósofo



Todo lo da vuelta, todo lo confunde. Desordena el mundo ordenado del diario vivir.

No guarda ninguna compostura y ridiculiza a quienes lo hacen. Y no se anda fijando en detalles ni miradas. Es magnánimo, derecho; con una cierta tendencia a la grandiosidad algo grosera. Le gusta el modo grosso, el Mardi Gras...

No piensa demasiado, ni le gusta mucho hacerlo. No es un dios intelectual. Y goza cuando puede reírse de los intelectuales y de sus elucubraciones sobre el carnaval. Condena a quienes no dan importancia a su fiesta o la condenan. Por eso cuando a sus creyentes que hagan locuras y sean defachados, ruidosos, ridículos, alegres, ensobriados, desenfrenados...

Al dios de los carnavalescos le gusta que durante el festejo... ¡un diablo ande sudor! Nada menos... ¡Podemos imaginar "religiones" más contrapuestas...?

Ya ven, estas creencias contrapuestas están en la base de la tensión entre el saber serio y la risa defachada del carnavalesco. Las cosas se complican porque esa tensión tiene consecuencias políticas.

Voy a pasar ahora a un segundo aspecto de la complicación entre saber serio y carcajada brutas: carnaval/ciencia moderna. Pero antes, para hacer un breve descanso, les cuento alguna anécdota de mi vida académica con relación al carnaval. Un académico, hecho y derecho, que leyó una primera edición de mi tesis de doctorado percibió con claridad y disgusto algunas morisquetas que yo intenté introducir en el estilo de mi investigación. Y me pidió que las corrigiera, porque "no era un estilo que se estilaba en las investigaciones históricas". Recuerda dos pasajes. Uno decía: "El recambio repiqueteante del tam-tam de los tambores y la provocativa y enalada danza africana de los negros inquietos, para volver y repudiar, el corazón de los porretos hacia la época de Rojas, y unos años más. Para 1870 ya todo habrá cambiado". Le pareció demasiado imaginativo, demasiado poético, demasiado impreciso ("por unos años más"), más propio de una novela que de una tesis de doctorado. Así es. Yo sólo quería ponerle un poco de música a las páginas algo secas de

una tesis sobre el carnaval. En otro pasaje, a raíz de un sermón del fraile José de Azevedo, que en 1773 condena desde el pulpito de San Francisco, a las mujeres por haber asistido a un baile de carnaval en la Ranchería organizado por el gobernador de Vértiz, yo me sinceraba: "Confieso que me he reído mucho con ese esbozo de retórica farragosa y crispada". Nuevamente, para ese profesor, yo era muy poético, muy "subjetivo" (confesaba haber largado una risotada), muy poco adecuado para un trabajo científicamente serio. No me dejó, como ven, mucho lugar para mis morisquetas estilísticas, nacidas de un espíritu afín al carnaval y que proclamaba sin tapujos un acontecimiento que realmente había sucedido. Pero, en honor a la verdad, mi director de tesis, con reservas, me aceptó estos disparajes, y algún miércoles del jurado, una mujer esta vez, me agradeció el estilo: le permitió llevar mi tesis -dijo públicamente- a su mesa de luz y la leyó como una novela. Como lo oyer. Paso al tema prometido.

Carnaval y Ciencia moderna

Dije recién que la época moderna, o si se prefiere, la Modernidad ha sido una época de profundo espíritu anticarnavalesco.

Y las ciencias sociales que lo pueden hacer objeto de su estudio, por ejemplo, la sociología o la antropología, son ciencias modernas, y como buena parte de la filosofía en vigencia, son hijas de la Modernidad.

Esta situación involucra varias complicaciones.

Desaco tres:

- un cierto carácter "trahistórico" del carnaval.
- La resistencia carnavalesca a la modernidad.
- Una pregunta: ¿Es posible una ciencia seria de un fenómeno jocoso? (...)

El carnaval trahistórico

Nuestro carnaval es viejo. Perviven en él todavía elementos medieval-renacentistas. Y si nace en la historia, quizá descubra raíces romanas y hasta griegas. De modo que ha sobrevivido a las más diversas épocas históricas, las más diversas formas de organización política (ciudades-estado, repúblicas e imperios, reinos y señoríos feudales, estados-nación, monarquías de distinto tipo, democracias, dictaduras, etc.), las más diversas organizaciones económicas y sociales, y ha sido fenómeno identitario de etnias y culturas muy dispares.

Veamos, en Argentina... Hubo carnaval durante la colonia y el Virreinato. Con Borbones y sin ellos. Hubo carnaval después de la Independencia, durante el gobierno de Rivadavia y de Rosas, durante las luchas entre caudillos, entre Unitarios y Federales. Hubo carnaval con la presidencia de Sarmiento y la de Sáenz Peña, con la presidencia de Irigoyen y la de Perón. Durante los años de la Dictadura, vivió en el conato de los murgueros y en pueblos del interior. Con la democracia revivió con

fuerza insuñada...

Dicen que el carnaval es efímero, que promueve un escapismo ilusorio y que ayuda a la consolidación del "sistema"... Efímero fue el gobierno de Ceballos, el de Rivadavia, el de Rosas, el de Sarmiento, el de Videla. Estos ya no rigen (en un cierto sentido al menos)... Y de a poco van siendo o irán siendo crasas del pasado...

El carnaval sigue vivo, vivo-to coleando, murgueando por las calles y los barrios de la ciudad, baturquendo en sus curvas.

(...) Es curioso. Dicen que es

efímero y sin embargo tiene cientos o miles de años.

Lo prohíben una y otra vez y vuelve a renacer... Igual, distinto, con formas viejas, "eternas" y formas nuevas, de "última generación"... Sobrevuela las épocas, los sistemas, los gobiernos, los personajes de turno, las luchas, los conflictos, las guerras, los vivos y los muertos...

En ese sentido, inserto en la historia humana como ninguna otra fiesta, el carnaval es la fiesta más "trahistórica", más resistente a las imposiciones circunstanciales del tiempo y, curiosamente, la que con más facilidad nada en la corriente del tiempo y de la historia, dejándose llevar... Perdurable por los siglos, no muere y, si muere, resucita. Siempre fresco, siempre joven, siempre nuevo y renovado, siempre igual, siempre distinto, siempre

lleno de energías, siempre dicharachoso y jovial, siempre grotesco y excesivo, siempre desinhibido y sin recatos, siempre libre, siempre igualitario, siempre liberador, siempre fraterno y solidario... La historia del carnaval, con típica rebeldía carnavalesca, no obedece a las épocas que marcan los historiadores. Es históricamente "mal llevado". Es meta-historiográfico. No le gusta quedar preso de las circunstancias en que se festeja ni en la descripción política, económica, social, cultural que se haga del momento histórico en que se celebra.

Por eso digo que es meta-histórico: está por encima (meta), sobrevuela los tiempos históricos. Sobrevuela la manera en que los pensadores y académicos de muy diversas disciplinas creen captar y describir los momentos decisivos de su transcurso. No sigue la lección de los historiadores...

Eso hace que entre en tensión con el discurso acido a su tiempo, acido a la Modernidad.

Ya ven, el carnaval entra en tensión por partida doble por su carácter trahistórico -es le de mezos-, y por la resistencia específica que ha mostrado al espíritu de la Modernidad.

Racionalidad moderna / resistencia carnavalesca

Por lo tanto, hemos de plantearnos si es posible una ciencia moderna que pueda hacer un tratamiento ajustado y cettero del carnaval. De nuevo la tensión. Pero ahora es el carnaval el que ríe de un saber cuya racionalidad ha mostrado facetas anticarnavalescas.

En la *Nave de los Locos de Carnaval* que hizo famosa Sebastián Brant hacia fines del siglo XV (en los inicios,

y el padecimiento de ninguno. También Momo muere en la hoguera, porque comere excesos y porque no todo el año puede ser carnaval y él ha de reírse el año que viene. Así es el carnaval. Faza y risa, cuando condena y salvaguarda. Burla porque conoce las delicias de la vida y las celebra.

Ahora, cuando hablamos de modernidad, hablamos de una época dominada por cierto tipo de racionalidad.

Por cierta manera de entender qué es racional y que razonable.

Y por lo tanto, qué es admisible y deseable y qué no en lo que se tiene por "criterios racionales".

En términos generales -y simplificando porque las cosas desgraciadamente son mucho más complejas, diversificadas, fragmentadas y hasta unidas por serriedos, etc.- la racionalidad de una época es legitimadora.

• Legitimadora de los sistemas políticos y económicos que imperan en ella.

• Legitimadora de las Ordenanzas y constituciones con las que se constituyen los sistemas y regulan la vida de hombres y mujeres.

• Legitimadora del orden que se establece y de las órdenes que se dan.

• Legitimadora del modo en que se constituyen las identificaciones de los sujetos, etc. (dejo esto aquí, cualquiera puede continuar la lista).

En la época moderna la



↳ Continúa en la pág. 193

SABER SERIO Y RISA CARNAVALESCA

→ Aquella charla del filósofo ←

nacionalidad se expresaba de múltiples maneras. Voy a darles apenas una sugerencia de algunas. Y destacando sólo aquellas a las que se opuso el carnaval. O, visto del otro lado, aquellas por las que se lo combatió, censuró y prohibió en los años que abarcan los estudios que he publicado en mi libro.

Algunos rasgos modernos tendidos por racionales

1. el control de sí y el dominio de la naturaleza (incluida la naturaleza humana) con ayuda de la ciencia y la industria, la tecnología y el maquinismo;
2. la legitimidad del mando universal como lógica del poder;
3. el establecimiento de límites políticos, étnicos, morales, epistemológicos, etc.;
4. la clasificación de las etnias y las clases, la separación, jerarquía y subordinación de las diferencias entre ellas;
5. la libertad "positiva" ante la ley;
6. el predominio de la medida, del cálculo económico y político;
7. la industria, el comercio, las finanzas, el lucro y el ahorro;
8. el resguardo de un espacio propio, privado y privado;
9. la concepción del tiempo lineal, de progreso productivo hacia "la civilización";
10. la imposición de gustos y modales según el modelo europeo-ilustrado;
11. la seriedad;
12. la pretensión de universalidad y su carácter avasallante;
13. la pretensión de poseer la palabra definitiva que determina qué es realidad y qué es apariencia.

Algunos rasgos del carnaval opuestas

1. el descontrol de sí por la borrachera, la danza, el frenesí de comportamientos alocados y supuestamente transgresores donde dominan las fuerzas vitales de la naturaleza;
2. la quita de legitimidad al poder político durante el tiempo de la celebración;
3. el borrado de límites y fronteras morales, étnicas, nacionales, etc.;
4. la mezcla igualitaria de las etnias, las clases, las edades y los géneros; la desaparición de las jerarquías entre ellas;
5. la libertad espontánea fuera de ataduras normativas ordenadas;
6. la desmesura, la disipación, la locura, lo disolutivo;
7. la suspensión de la economía y el derecho sin medida;
8. el predominio del espacio común público;
9. la concepción de un tiempo sin progreso, único y el mismo en el "cada vez" de su celebración;
10. la valoración de las formas expresivas y modales festivos locales;
11. la risa, la burla y el grotesco;
12. acciones y comportamientos según la usanza identificatoria tradicional de cada etnia;
13. el borrado de la distinción entre apariencia y realidad, en especial por efectos de sus máscaras y disfraces.

Una mención aparte merece la resistencia que opusieron los festejantes al carácter avasallador de la racionalidad moderna su furia expansivista, "extremadora". La racionalidad moderna es "entrometida" en su universalidad. Quiere dominar teórica y prácticamente todo, tener todo bajo su control y sujeción. Quiere imponer sus modos y maneras en todos los espa-

cios, todas las actividades, en todas las instituciones y dispositivos, en todas las prácticas y en todas las conductas. Que nada ni nadie escape de su poder... Es panóptica, como la promoción el filósofo Michel Foucault.

El carnaval a su manera también es universalista: invita a todos que se sumen a la fiesta. Que nadie quede afuera. Pero quiere que se festeje con sus códigos. No quiere que se metan en su fiesta con códigos ajenos, foráneos, de otros mundos y de otras vidas.

El científico moderno es "observador", toma distancia, pone delante las cosas y le impone sus códigos de construcción teórica. Convierte las cosas en objetos. Trata de no comunicarse con ellos. No se abandona al festivo. Se domina, mantiene su individuación, su conciencia, su carácter de sujeto autónomo cognoscente.

Y el carnaval es un perder el dominio de sí juntamente. Es un llamado a abandonar a la coherencia del festejo. Nadar en él. Y nadar, sabemos, no es hacer ciencia de la natación.

En el carnaval prevalece la "inconciencia", el desborde, la disipación fuera de sí, el exceso, el imperio del instante, el despilfarrar, la burla que celebra embriagada el más acá y la finitud. El sujeto se diluye en un estado exultante y confuso, confundido con los demás. Ya no es ni esto ni aquello, ni tiene que serlo (los disfraces y antifaces lo atestiguan), como no tiene sentido ser dueño de uno mismo o del universo. Todo lo opuesto a la actitud del moderno, sea científico o político.

Por eso, el carnaval suspende de la locacidad del logos, de la razón científica. Para los días de su celebración le da un asueto. La saca de sus

conductas habituales, consuetudinarias y la invita a un ritual "orgiástico" comunitario. La palabra "orgia" tiene mala fama (como "erótico", "manía", "skiro" o "poseo"). En griego, sin embargo, significaba simplemente *actuar como ritual*. Estuvo sobre todo vinculada a lo dionisiaco. Una actuación ritual que suspende la vigencia del orden, las normas y las costumbres habituales. Y crea otra vida, otro mundo. Con esa suspensión el río pretende poner la sabiduría ancestral a resguardo del olvido. Pretende así hacer posible la vivencia de dimensiones de la vida humana ajustada socialmente al cosmos. Dimensiones ausentes en la vida diaria o perseguidas como contrarias al orden moral, político, social, eco-



El sujeto se diluye en un estado exultante y confuso, confundido con los demás. Ya no es ni esto ni aquello, ni tiene que serlo (los disfraces y antifaces lo atestiguan).

nómico, incluso religioso, mediante (orden necesario, se dice, para una vida en común con equidad, bienestar y prosperidad), pero también orden que está entresajado de

desorden y de muerte).

Por eso, la orgia aparece quebrando las reglas y las costumbres. Pero no las quiebra en realidad ni las traspaese. Simplemente las deja sin vigencia momentáneamente y pone en su lugar otras por el tiempo que dure la celebración.

El clima orgiástico favorece la comunión con los otros y con el mundo natural. Las delimitaciones ordinarias y las fronteras habituales se desvanecen. El cuerpo colectivo manda sobre el propio cuerpo y éste se libera de sí, frenético, danzante, enloquecido.

Los géneros y las clases y las castas y las etnias en él se mezclan. Se proclama un "todos juntos, todos libres, todos iguales".

Se suspenden todas las interpretaciones ordinarias, todos los juicios que ordenan el mundo, o lo intentan para el vivir cotidiano: los jurídicos, los morales, los teológicos, los políticos, los económicos, los lógicos, los psicológicos, los analíticos, los académicos... Esta es mi vida...

Todos ellos pertenecen al transcurso de la vida habitual. Ninguno de ellos tiene mayor vigencia en el carnaval: han pues de callar.

Ya ves, cómo no va a haber una tensión entre el académico, o emblema del sujeto moderno que, dominador y serio, conduce, construye y ordena, y la risa del carnavalero, que todo lo mezcla y confunde.

¿Ciencia seria de un fenómeno jocoso?

(...) Ha parado entre los estudiosos -y eso lo señala Huenia Cabo en "La carnavalesco en la teoría literaria de M. Bakhtin": que los discursos de la filología o la antropología han preferido las actitudes serias a la hora de analizar los fenómenos cómicos que estudian, rele-

gando a un segundo plano la dimensión risueña y festiva de ellos.

Esa seriedad contrasta entonces con su objeto y lo usual... Pareciera al menos, digo yo. Bajón, en su libro sobre la poética de Dosziewski, considera que a diferencia de los géneros monológicos y los estadios académicos lo son los géneros polifónicos como son los *jocoserios* (la sátira, la parodia, etc.), analíticos una nueva relación con la realidad. Sorazan a la crítica constante los conceptos. Introduce una pluralidad de tonos o de estilos. "Jocoserio", según el Diccionario de la Real Academia, es algo que "participa de la cualidad de serio y de jocoso". Así subtitulaba Quiñones de Benavente, en 1625 a su libro *Jocoserio. Bueñas versos o reprehensión moral y farsa de los desvíos públicos*.

Jocoserio es un género, por consiguiente, que además denuncia cosas serias pero con humor muestra con gracia el lado ridículo o el lado hipócrita, o el lado tenebroso de la vida y de los conceptos heredados que la construyen. Un género que quiere, por medio de la risa, la parodia y la máscara, producir en serio una transformación y mejoría. Ser burlesco son "burlescos versos": muestran la verdad, sin hipocresías, descaradamente. El carácter jocoserio implica que se hablan en serio con muchas bromas y que se bromea cuando se parece serio si adoptar categorías de moda, maneras argumentativas, tonos y poses de los intelectuales o pensadores.

Aún no siendo obligatorio usar el doble sentido, el equívoco chistoso. Pero los festejantes, en su mayoría, saben de qué se habla, y gozan ébilmente con la denuncia: porque algo serio de la vida cotidiana, algo oculto o negado, se hace público y porque se lo hace en forma jocosa.

El género jocoserio es un modo atípico de la "ver-

dad", una forma de manifestar lo que de verso acontece. Y en tal sentido... tiene pretensiones cognitivas semejantes a los estudios e investigaciones académicas. Ahora bien, ¿es posible enunciar la *polifonía jocoseria* en un discurso que pretende ser admido, con todas las de la ley, en los medios académicos? (...) No hay duda un discurso distinto a los que de ordinario se da en boga es una forma de asumir esta dimensión irrenunciable del carnaval que coeta con los "decretos" y "haceres" ordinarios para volverlos un decir y un hacer, un contar y un actuar **extraordinario**. El carnaval ha producido ese norte durante milenios. Para animarse a un discurso diferente se ha de contar con la audacia de los carnavaleros. Pero tal audacia puede poner en ridículo a los académicos y eso ha sido siempre peligroso. Todavía lo es. (...)

¹ Bajón, César es licenciado en Filosofía y Doctor en Antropología. Actualmente es Investigador y Profesor Titular de Filosofía en la Universidad Nacional de la Patagonia, en Comodoro Rivadavia.

² Utilizo aquí la palabra de "ex-serio" para algo fuera de los límites o límites, arrojar a alguien fuera del territorio demarcado por los serios. En una zona extrema se declara irracional, es decir fuera de la racionalidad, como aquello que la seriedad de quien ostenta el poder y la autoridad para ello juzga automáticamente opuesto a su forma de configurar el mundo. Obviamente, tal dedicación fundamenta, en muchos casos históricamente contrastada, procesos de emancipación.

³ Bajón recupera el carnaval medieval-emancipatorio, siervo y su transitorio a serio, moderno, muy documentado. Pero en realidad el carnaval lo usó de Babelia. Y el estilo de dar es cómico, jocoso, poco afín a las maneras de la ciencia moderna. ¿Qué nos acerca con más fidelidad al carnaval, Babelia o Bajón?

La risa del carnaval

→ por Romeo César ←



Bajón ha expuesto con su reconocida lucidez y perspicacia el carácter totalizador de la risa en el Medievo y el Renacimiento (rasgo que cambió a partir del siglo XVII); implica un sentido universal del mundo y de la vida. Esta risa ritual se ríe de los mismos que se ríen. Nada ni nadie es inmune a sus burlas y caricaturas. Ella quita seriedad al mundo, lo "radifica" o aniquila.

Por eso fue chocante para el severo y estricte hombre moderno. Lo importante, lo esencial para este, no puede ser cómico: cree que sólo el tono serio es el que le cuadra. Seriedad que, como dije, fue el tono de gobernantes y militares, hombres de iglesia y de negocios, de empresas y mafiosos, de educadores y de críticos de arte, de académicos, de científicos, de intelectuales... Se les hizo difícil, aún se les hace difícil, entender la risada, la farsa burlesca y sin prejuicios de los carnavaleros que no se cuida de los discursos que se juzgan apropiados a una "política correcta".

Risa extraña, ambivalente, porque no perdona a nadie y sin embargo está destinada a la absolución de todos y a ser fuente de vida. Una risa a veces desafiada hasta ver ridículo su propio grotesco y se ríe entonces de sus propios desafueros: se burla de sí misma. En esta mofa exuberante, magnánima, desenfrenada, se manifiesta una de las peculiarida-

des del carnaval: no está siquiera atado a su propia burla, ni a sus bromas ni a sus chanzas.

Por eso se burla sí. Absuelto de todo, se absuelve a sí mismo. Bajo esta perspectiva, es el perdón universal, aun de aquellos que ridiculiza y condena. Una vez que ha mencionado, se sanciona a sí con la muerte: el Rey Momo ha de ser sacrificado y enterrado-liberando de esta forma a sus condenados y devolviéndoles la vida. Por este reírse de todo y de todos, por este

...esa crítica universal es al mismo tiempo benevolente: perdona a los mismos que condena o pone en ridículo. Y sus enjuiciamientos tiene una vigencia ocasional y pasajera.

estar libre de sí mismo y de reírse de su propia payasada, cualquier cosa que se diga de su risa según códigos ajenos al festejo, según pautas y maneras de hablar propias del tiempo ordinario, puede ser eventualmente objeto de ludibrio y volverse ridículo. Esta ambigüedad absoluta de la risa y de la máscara carnavalesca la vuelve insalvable para la teoría.

Por eso el carnaval es un fenómeno resbaladizo que se escabulle continuamente de ser apresado por la mirada del teórico. Está dominado por las creaciones dramáticas, que a

veces son acontecimientos únicos e instantáneos, por la multiplicación confusa e inclasificable de las máscaras y de los papeles, por las conductas astutas y sutiles, por los gestos y los guiños de ojos imperceptibles a los extraños, por los sobreentendidos que implican una historia carnavalesca inmemorial.

La risa del carnaval, al quitar temporalmente seriedad al mundo entero no sólo es universal sino también crítica. Enjuicia, si lo cree oportuno, las iniquidades, injusticias y estupideces del diario vivir. Sabe que es capaz de conocer y experimentar lo que el bien-pensante desconoce, niega, oculta o rechaza. Puede ridiculizar a quienes se oponen y combaten al carnaval con discursos y moralinas que no corresponden al sentido autónomo que posee la fiesta para sus participantes. Y es a menudo en mofarse de quienes creen entenderlo todo acerca de sus acciones festivas con sesudas interpretaciones intelectuales. Pero como he dicho: esa crítica universal es al mismo tiempo benevolente: perdona a los mismos que condena o pone en ridículo. Y sus enjuiciamientos tiene una vigencia ocasional, cierta y pasajera: sólo durante la época del festejo y dentro de sus códigos y reglas rituales. En realidad, la risa del carnaval es heredada de la risa sacrilega del payaso ceremonial. (...)

Fragmento: El Carnaval de Buenos Aires (1770-1850) El burlón situado. Editorial de las Ciencias.



ES *Noviembre de la pág. 11*

EL HUMOR ES COSA SERIA

por Luis Iní

Si se dejan de lado los que tienen que ver con el éxito que el cine cada año impone, a los personajes que trae la actualidad, hay disfraces que son permanentes. El Pirata, La Bruja, El Indio Piel Roja, El Cavernícola, dan buen ejemplo de la idea.

Hay también un par que, sin ser masivo su uso, es verdad, nunca dejan de aparecer. Uno hace honor al que no pocos consideran el cómico más grande que ha dado la pantalla grande. El otro también debe su fama a las salas de proyección, pero destaca no por ser menos cómico sino por cierto encanto outsider.

Carlitos Chaplin y Groucho Marx, claro, tienen la particularidad de ser dos figuras que rápidamente se identifican. En el primero, de un rápido visage, destacan el sombrero bombín, el bastón de caña, los zapatos marcando las nueve y cuatro, un saco gastado uno o dos números más pequeños, y un pantalón, no menos gastado, pero uno o dos números más grandes. Por último, la marca registrada de la casa, una cuadrado negro por



Disfrases de El Pibe y Chaplin. Gestos: Ángel Sotgiorno, reimp. "Unimos por el Corazón", Maradeo. Foto: Buenos Aires.

bigote. Como se ve, es sencillo armar el personaje.

Tampoco es complicado en el caso de Groucho: levita, anteojos de armazón grueso, habano, y un andar de rodillas flexionadas y con grandes zancadas. Y, fundamental, bigotes negros (pintados, por supuesto).

Cada uno de los dos requiere cierta actitud, porque, admitámoslo, no basta con calzarse las ropas; como diría un actor, hay que internalizar el personaje.

Inocente y pícaro, Chaplin; siempre con segundas intenciones y lascivo con toda mujer que aparezca en la mira, Groucho. Carlitos, Groucho, son

como nombres amuletos para que la sonrisa aparezca, sino en el rostro de quien los oye mencionar, seguro en la mente, en eso que los expertos llaman memoria emotiva. Es que si hay algo que pervive en nuestros recuerdos son los momentos de risa, y, sobre todo, de quienes la provocan.



Digan Whisky!

Nacemos, y el primer gesto autónomo que nos socializa es la sonrisa, llave que abre la puerta hacia la comunicación, contraseña intuitiva de un sistema universal.

La risa es gesto que requiere de la acción de una considerable cantidad de músculos, exactamente quince faciales. Por si fuera poco, hace entrar en actividad al diafragma y a otros músculos del pecho y abdomen. Ya que estamos en cuestiones fisiológicas, vale agregar que la frecuencia cardíaca se dobla, aumenta la presión sanguínea, la respiración se hace más rápida

y profunda, se liberan hormonas y se activa el metabolismo. Pavada de gimnasia ¿no? Y encima con placer, y con una salvedad, es contagiosa. Ahí es nada.

Mucho se ha escrito sobre que el hombre es el único animal que ríe. Algunos estiran la idea a otros bichos que caminan, y que no van a parar al asador.

Y se ve que esto de la risa atrapa incluso a fulanos de toda laya, algunos gente de mucho conocimiento, por lo que parece. Así se recoge en un estudio publicado hace unos años por el estadounidense —atención al título— Centro de Neurociencias de la Mente y el Comportamiento, del Departamento de Psicología de la Universidad de Northwestern. Allí se afirma que la risa no es exclusiva de la raza humana, y que esa expresión de felicidad existe en otros compañeros de desventuras terráqueas.

Ratas, perros y chimpancés ríen. Así de simple.

En el caso de los pri-

mates, nuestros hermanos genéticos tienen comportamientos "evidentes" en ese sentido cuando juegan entre sí y se hacen cosquillas, momento que acostumbran festejar con una respiración entrecortada, algo que algunos quieren ver como una carcajada.

Las ratas, carne de laboratorio, siempre según esta investigación, cuando juegan emiten una serie de chillidos, que son leídos como una invitación positiva entre ellas. Algo así, como: "conmigo la vas a pasar de Festilindo".

También se dice que, incluso, las ratas no son inmunes a las cosquillas. En el caso de los perros, cualquiera que haya tenido o tenga uno conoce del tema. Alegrías y tristezas son sentimientos fácilmente identificables en los queridos chuchos.

Hay otro animal que también está asociada a la risa, aunque por muchas cuestiones -desde su aspecto y olor, hasta su actividad carroñera- no se lo asocia a elementos divertidos, precisamente. Se trata de la hiena manchada, y lo que se entiende como risa es más bien una forma de comunicación entre la manada.



Una risa de muerte

De regreso con la risa humana, hay una que merece ser mencionada, pero por lo inesperada.

Se trata de la risa sardónica, que -según el mismísimo Diccionario de la Real Academia Española- es "afectada", y "no nace de alegría interior".

Pero ¿cuál es su origen? Proviene de la isla de Cerdeña, en el mar

Mediterráneo, donde crece una planta llamada, justamente, sardonia, parecida al perejil salvaje, que contiene un veneno causante de una muerte extraña: la víctima sufre convulsiones, y se le contraen los músculos de la cara de tal modo que, al expirar, parece echarse a reír. De ahí viene el concepto, también asociado a una risa trágica o irónica.

Llegados a este punto, si quitamos las risas de los animales o la sardónica, queda más o menos la que todos conocemos, la de toda la vida.

Como ha quedado demostrado, el hombre no es el único animal que ríe. Pero sí se puede afirmar, tal cual sostiene el filósofo francés Henry Bergson en su notable ensayo llamado, precisamente,



(continúa en la pág. VII)

En la puerta de un banco

Por Pepe Biondi

Pepe y Anita están a punto de ingresar para depositar dinero

-Nos casaremos y tendremos de todo -dice Pepe- porque yo soy muy ahorrativo, soy como papá, papá era tan ahorrativo que se llamaba Gastón y se hacía llamar "Ton" para ahorrar el gas.

Pepe señala una libresa que tiene su novia mientras le habla:

-Anita anota, anota Anita: Y tendremos una linda casa con biblioteca, con discoteca y con hipoteca.

Allí mismo se encuentran con uno que a Pepe lo trata de amigo de la infancia.

-Parece mentira -exclama el tipo-, te hiciste un hombre...

-¡Más bien! ¡No me iba a hacer una mujer!

-Sí, me acuerdo muy bien de vos, vos vivías por Palermo...

-No, vivo en la Boca.

-Y te llamaban Arurito...

-No, me llamaban a gritos.

-Y tenías un perro...

-¡No!, era un gato.

-¡El mismo! Tu nombre era...

-...Pepe.

-¡Pepe! Yo sabía que tenías un nombre raro...



Pepe Biondi (1903-1975), actor. Con su programa *Vivido a Biondi* fue un suceso televisivo durante una década. Prácticamente puede decirse que inventó un modo de hacer humor en la pantalla chica. Creó frases inolvidables, como "¡Paripífefe!", "¡Qué muerte para la desgracia!", "Como dijo la naranja, son los gajos del oficio".

EL (víase de la pág. VIII)

EL HUMOR ES COSA SERIA

La Risa, es el único ser viviente que imagina y da forma a una situación que provoque la risa en los demás. Es decir, es el único que, y esto es lo más importante, hace humor.

"El humor es una cosa seria", ha dicho más de un cómico. En su versión extendida esa misma definición se explica así: "Hacer reír requiere de un mecanismo perfecto en el que nada puede fallar". Así pensaba, por ejemplo, el gran Pepe Biondi, quien, además de todo, cuando hacía sus programas de televisión, estos iban en vivo, o sea, no había lugar al "corto, arreglo y pega" de hoy en día. A propósito, y como una digresión, ¿por qué no rescatar algunos de sus muñecos como



motivo para disfraces carnavalescos? ¿O acaso no siguen siendo reconocibles el beodo Pepe Curdeles, abogado, juriconsulto y manya papeles, o el musculoso Pepe Galleta, el único guapo en camiseta?

Una de llorar y una de susto

No es fácil hacer humor, eso está claro. Para entenderlo, por la contraria, hacer llorar carece de complicaciones. Hay grandes probabilidades de que referir con el tono de voz apropiado hechos tristes, pérdidas irreparables, terribles padecimientos, hará que la lágrima asome.

Algo semejante ocurre con asustar. Para eso, nada mejor que la opinión de un especialista como Narciso Ibáñez Menta. El creador de hitos del suspense y el terror en la tele argentina, como El hombre que volvió de la muerte, aseguró que "asustar, asusta cualquiera. Si uno va caminando por una calle y otro se esconde detrás de una pared y le dice ¡Buuh!, uno se asusta".

Es verdad, tanto el género melodramático como el de terror requieren calidad para convencer. Pero las emociones que ambos despiertan son de algún modo esperables.

Sin embargo, ¿qué es lo que sucede que conseguir la risa sea tan difícil, o al menos necesite de la construcción de algún mecanismo racional? O sea ¿de qué nos reímos?

Mucho se ha escrito sobre eso, y muchos son los que han buscado el efecto. Esa respuesta puede darse desde la cultura, la sociología, el arte, la literatura y un vasto número de lugares.

Respuesta, claro, que pueden dar con su propio trabajo desde los ya mencionados Chaplin, Marx y Biondi, a, entre otros, Alberto Olmedo, pasando por Buster Keaton, Los Tres Chiflados, Gila, Jacques

Tati, José Marrone, y una larga lista de plumas célebres en las que no pueden faltar Jorge Luis Borges, Oscar Wilde, Ambrose Bierce, Mark Twain, y siguen las firmas.

El humor siempre ha sido considerado como un resabio de la cultura, como una anotación al pie de los grandes temas que hacen a la Historia de la Humanidad, así, con mayúsculas. Por ejemplo, a nadie se le ocurriría un Premio Nobel del Humor, de hecho, cuesta dar una respuesta rápida de algún literato que haya obtenido ese galardón y destaque por sumar humor en su obra.

De algo se puede estar seguro, más allá de que sea una válvula de escape al trajín cotidiano o a la angustia metafísica, no hay duda que la vida sería mucho más dura sin humor.

Por eso, al próximo corso, baile o fiesta de disfraces al que usted, lector, concurra, y se cruce con algún Carlitos o algún Groucho —siempre y cuando usted mismo no encarne uno de los dos personajes—, dedíquele una sonrisa; será un pequeño homenaje a tanto cómicos y humoristas que, es cierto, puede ser que no hayan hecho cosas tan importantes como intentar cambiar el

mundo y cosas así, pero nos han hecho, nos hacen y nos harán reír, y eso, seguro, es haber hecho de este planeta redondo un lugar mejor.

Luis Iní es periodista. Tiene un blog dedicado al humor: www.luisinicomico.blogspot.com



El humor deslumbrante de Wimpi



Arthur García Núñez –Wimpi– (1906 / 1956), humorista, periodista y guionista. Su apodo proviene del nombre de un personaje de la historieta Popeye, con quien le atribuían cierta semejanza física. Nació en Salto, Uruguay. Vivió en Buenos Aires la mayor parte de su infancia y juventud y estudió en el Mariano Moreno e ingresó en la Facultad de Medicina, a la cual abandonó en busca de aventuras. De regreso a Uruguay fue redactor de *El Imparcial* y *El Plata* y en la revista humorística *Peloduro*. Desde 1940 se radicó definitivamente en Buenos Aires, donde trabajará, con éxito, en medios gráficos a través del programa radiofónico *Ventana a la calle* (1951), impone su particular estilo de humor con incisivos textos. Escribió libretos para actores. *El gusano loco* y *Los cuentos del viejo Varela*, fueron los únicos libros publicados en vida, otras producciones fueron destruidas por su extremada autocrítica. La muerte lo sorprende en la primavera de 1956 en Buenos Aires. Sus obras "La taza de tilo", "Ventana a la calle", "Cartas de animales", "Viaje alrededor de un sofá", "Vea amigo", "La risa", "Los cuentos de Don Claudio Machin", "El fogón del viejo Varela" y "La calle del gato que pesca", fueron publicadas póstumamente por la editorial Freeland, que publicó toda su obra. Del libro "La risa", tema que nos ocupa en este número, cuya primera edición es de 1973, tiene cinco capítulos. Transcribimos fragmentos del primero: "Historia de la risa".

HISTORIA DE LA RISA



El título de este primer capítulo es "Historia de la risa". Ya hemos visto de qué reía el salvaje. Reía de otras cosas además en las fiestas de la iniciación, es decir cuando el niño llega a la pubertad, hay escenas de bufonería que divierten grandemente a quienes asisten a ellas. Siempre alguien le pega a otro, le roba a otro, humilia a otro. Y los salvajes rien de eso. Siempre han hecho reír las deformidades y las caricaturas. Cuando se investiga la vida priva-

da de los pueblos que no dejaron una literatura aclaratoria, como el Egipto heptónimico y los sumerios y los babilonios, se encuentran en los bajorelieves figuras de importantes dignatarios rodeados de enanos y de locos que utilizaban para su solaz.

La comedia griega vieja tuvo tanto su origen en la tragedia, como en el baile de los mimos. Los mimos divertían a su público con imitaciones burlescas de personas o animales; hay que tener en cuenta la refle-

xión de Bergson en el sentido de que el hombre no sólo es el único que ríe, sino que, además, el único que hace reír. Cuando el tipo se para delante del corral el elefante y nota que el elefante le resulta cómico, no es que le resulta cómico por su elefantidad específica, sino porque, a veces sin darse cuenta, el tipo lo asocia con el aspecto de un amigo tomando mate. Y lo mismo pasa con el mono y con el



Continúa en la pág. 30



→ El humor deslumbrante de Wimpi ←

camello. Las cosas inanimadas no hacen reír, salvo una palangana puesta en medio de la mesa que se tendió a los invitados o un ombú plantado en medio del living.

Pero tampoco ríe la gente de la palangana o el ombú, sino de la taridez que sugiera en quién colocó en la mesa o lo plantó en el living. De manera que el mimo griego que imitaba animales no hacía reír porque a través de la imitación el animal imitado se pareciera a él, sino porque él se parecía al animal. Esas danzas primitivas eran escenas cómicas justamente por ser miméticas, por ser imitaciones ridiculizantes del prójimo, como la *clopétia* o la *clopétia solon*. Estas dos danzas, antecedentes de la comedia griega, eran realizadas por un solo personaje que representaba, por medio de una mímica aparatosa, a un ladrón y a su víctima. Y la gente reía cuando el mimo, en función de ladrón, se le iba al otro con la plata. De otro carácter era, por ejemplo, la *carpétia*. En la *carpétia* se desarrollaba una escena entre un labrador y un bandolero que lo sorprendía y luchaba con él hasta que conseguía robarle la yunta. Cuando el asaltante se iba con los bueyes, la gente reía.



El Dios de la risa —hijo de la Noche y hermano de la muerte— o sea Momo, era también para los griegos el Dios de la burla y el escarnio. Y los griegos les daban a sus dioses las mismas características que a sus semejantes. De manera que aceptaban, tácitamente, con el nombre del Dios de la risa, que había cierta malignidad en quién reía. "Momo" es una palabra que viene de otra griega, *momdomai*, que quiere decir vitu-

perar, burlarse. *Mómema* es el objeto de la burla, *mómesis* es censura, es reproche, es crítica. No quiere uno, adelantarse a los acontecimientos, pero ya hemos de ver cómo, en efecto, es la risa un juicio de valor negativo. El tiempo no da para que quepa en cada uno de estos espacios todo lo que con respecto al título del capítulo podría decirse. De manera que sólo apuntará uno un detalle sobre la comedia

nueva en Grecia: que Aristófanes, siendo más directo, más punzante, más hiriente, tuvo un éxito que no lo tuvieron ni Menandro ni Filón, dos comediógrafos muchos más finos y discretos que el autor de "Los caballeros". De la misma manera que tuvo mayor éxito Plauto que Terencio en la comedia latina. La gente siempre rió de la degradación de valores y la intensidad de la gracia que esa degradación le causó, la gana

con que ha reído, fueron siempre proporcionales al tamaño de la degradación. La comedia china, por ejemplo, descendiente directa del teatro mongol, consistió en la burla que se hacía, para el pueblo, de la burguesía. Los japoneses, incluso en sus dramas más tremendos, incluyen un entremés —que se llama "palabras locas"— donde se representa una escena hurlesca para aliviar la tensión de los espectadores. Lo mismo pasó en el teatro hindú. El drama más famoso de los hindúes fue escrito por el rey Sadraka y se titula "La carreta de arcilla". Es una historia triste de raptos, robos, salteadores, aventuras erizantes, y sin embargo, también tiene su escena cómica. En efecto: están jugando tres hombres a los dados, uno de ellos le hace trampa a los otros dos y escapa; se oculta en un templo, los defraudados le siguen hasta el templo, entonces el tramposo adopta la pose de una de las imágenes y queda quieto pese a los pellizcotes de los otros que hacía reír estrepitosamente a los espectadores. Los perseguidores, convencidos de que el otro era nomás una estatua se quedan a esperar al mal jugador en el templo, seguros de que a la larga irá a refugiarse

allí. Y para matar el tiempo se ponen a jugar a los dados justo delante del que trabaja de estatua. Al final resulta que el traposo tenía tan arraigada la costumbre del juego que no pudiendo resistir baja del pedestal y les pide a los otros que lo dejen intervenir en la partida. Los otros le dan una paliza que hacia delicias del público. Siempre hay algo de violencia en la estructura íntima de la presencia o situación cómica. Ya hemos de ver cómo acuña lo cómico en el hombre. Antes de abocarse, uno, al tema "El hombre ciudadano de dos mundos", ha de pasarse una breve revista a la historia de la bufonería y a lo que se utilizó, cuando se acabaron los bufones, propiamente dichos, para seguir satisfaciendo esta dramática necesidad de reír que siempre tuvo el hombre en su pese a la risa, llamado valle de lágrimas, establecido, asimismo, el tipo de cosas que han hecho que el hombre tieta; y estableciendo, aún, la urgencia que demostró el hombre por procurarse eso que le hiciera divertirse suscitando en él la risa. Si se tiene en cuenta que divertirse, es apartar a alguien de algo, principalmente de sí mismo, podrá ir viéndose desde que ya

la risa cumplió, y cumple, una función de descarga. La risa es la válvula de escape de una sobra de energía. Ya se informará más adelante en el sentido de cómo y por qué se acumula esa energía que es liberada por la risa. Interesa, antes, comprobar que, a través de su afición a los bufones tuvo origen en Asia, entre los persas, especialmente en Susa —que era la Elam de la Biblia— y en Ecbátana, ciudad de la que se decía que había sido fundada por Semíramis aquella muchachita a la que, abandonada en el bosque, crison las

— — — — —

Los griegos tenían unos bufones a los que llamaban *gelopioi*, "los que hacen reír".

— — — — —

palomas, y que luego fue reina de un pueblo y, sin ánimo de ofender, amante de todos sus ciudadanos. Semíramis se hizo famosa por la diversidad de géneros que usaba para vestirse. Luego, se desvestía con uno solo: con el género masculino. En bajorrelieves que informan bufones deformes que

hacían las delicias de los grandes senadores. Del Oriente pasó a Grecia la afición a la bufonería y de Grecia a Roma. Había volatinos y cubisteros, estos cubisteros caminaban cabeza abajo apoyándose en las manos sobre la mesa de los barones ahitos de empanadas de ciervo, asado de jabalí, manjares confritos y vino de Mosela. En Roma se instaló un mercado especial de deformidades al que concurrían mercaderes de todas partes del mundo con monstruos para poner a remate público: enanos, gigantes, imbeciles, locos... que se disputaban las gentes ricas para que les sirvieran luego de entretenimiento; y el tipo sólo consideraba que "había pasado un buen rato" cuando lo pasara riendo...

Los griegos tenían unos bufones a los que llamaban "gelopioi"—gelación en griego, quiere decir risa "gelopioi", los que hacen reír. Los griegos, como otros pueblos más antiguos y, asimismo, como los pueblos que los siguieron, reían de cuanto criatura observaban y la caricatura es una desvalorización estética. Los espartanos, por ejemplo, que eran tan serios y entre lo que había sociedades de "agelastos". (Agelastos

quiere decir en griego el que no rie)—tenían bufones. En lengua lacedemonia al bufón se le llamaba *dikelestes*. Y estos bufones representaban farsas de una simplicidad verdaderamente espartana, pero en las que vemos, ya, de cómo en la estructura de lo cómico figura, siempre, como ingrediente determinante

deformado por el acento extranjero; se descubrió que en el cocoliche—que es una desvalorización tanto de la lengua propia del extranjero, como de la que ese extranjero quiere hablar—era un medio capaz de suscitar la risa. Ustedes recuerdan que los griegos al extranjero le llamaban bárbaro. Bárbaros, en



diremos así, como contenido fundamental, la degradación de un valor. En esas farsas de los bufones lacedemonios, el personaje principal era siempre un médico sabio que le hablaba al enfermo en un griego

griego, quiere decir balbuciente, por referencia al balbuceo de quien trata de hablar en un idioma que apenas conoce.

Claro que los chistes de los griegos, poca gracia



(continúa en la pág. 120)

↳ (continúa de la pág. XI)

El humor deslumbrante de Wimpi



nos harían ahora, eran bastante ingenuos, mas bien florecos retóricos que chistes propiamente dichos. Por ejemplo, Dionisio –según cuenta Burckhardt en el tomo V de su “Historia de la cultura griega”– cuando tenía que referirse a una muchacha soltera no decía “parrénos”, que en griego significa virgen, decía “menandros” que significa, “la que espera el hombre”. A esa chica intacta pero que demuestra su ansiedad por no perder el tren, los portefios, por ejemplo, le llama “chapa chapa” y aquí se dice “viste vos como carreta la mina”. Y es que el lenguaje desvalorizado infunde esencia cómica al hecho que indica o relata.

Volviendo a la historia de la bufonería, tuvieron bufones los reyes bárbaros. ¡Tuvo un bufón Atila, el hijo de Manzuca, martillo del mundo y azote de Dios! Dicen que Atila era tan petiso que para hacerse sacar la pelusa se tenía que descalzar. Pero tanto él como la pulga ilustran aquel refrán que dice que no hay enemigo chico.

Cuenta Prisco en su diario de viaje– Prisco fue uno de los escribas integrantes de la embajada presidida por Maximino que envió Teodosio El Grande al rey de los hunos– cuen-

ta que el bufón de Atila se llamaba Zarcón El Moro, y que sus imitaciones burlescas y sus mojigangas hacía soltar carcajadas maratónicas al enano de fuego.

En la primera Edad Media al chiste se le llamó “Gab”. Gab, en el viejo francés, correspondía al “gelp” de los germanos. Gab, quiere decir burla, escarnio, guasa. “gaber” era el arte de “gab”. El mericé, que se dice ahora. Algo

...tuvieron bufones los reyes bárbaros. ¡Tuvo un bufón Atila, el hijo de Manzuca, martillo del mundo y azote de Dios!

así como lo que se dice para disculparse él, y disculpar al mal chiste, aquel que luego de haberlo zampado en una reunión advierte que nadie ríe: “Claro que hay que saberlo contar. Sabiéndolo contar, es otra cosa”. A ese arte del estar avezado en el tono rendidor en comicidad con que hay que referir un hecho, se le llamaba, en la primera Edad Media “gaber”. Y hasta el propio Carlomagno se hacía contar chistes antes de ir acostarse. (...) Menéndez Pidal, en su estudio sobre

Cervantes y Lope de Vega, se detiene en lo cómico caballeresco de los cuentos populares. Se detiene principalmente, en Sacchetti. Sacchetti fue un autor italiano de la segunda mitad del siglo XIV que concibiendo la figura de un tal Agnolo di Ser Gherardo se anticipó en más de dos siglos a Don Quijote. Sacchetti- y le citamos como muestra, porque no es posible a su personaje. Agnolo era un señor que a los setenta años le dio por salir a buscar aventuras. Y cuando monta en un caballito flaco y tan ridículo como él, pudiendo apenas con un yelmo y la lanza, unos muchachos del pueblo le ponen al caballo un cardo debajo de la cola... y el jamelguillo sale corcoveando y voltea al jinete que debe ser atendido en una posada donde se le rezonga por su falta de prudencia y de tino.

Esto debió conocerlo, sin duda, Cervantes, porque ustedes recuerdan que en la segunda parte de Don Quijote por él hallárase éste sobre su Rocinante en medio de la playa de Barcelona, también camino de unas justas, hubo unos muchachos que le colocaron ortigas al caballo que, como el del esballeo de Sacchetti, se puso a

corcovear lanzando a Don Quijote por el aire. En el fondo, pues, la gente siempre ha reído de lo mismo. Y con más o menos gana, según el grado de la desvalorización de los ajenos, que arrancó su risa.

El hombre, como el agua, supo buscar un camino entre los obstáculos que se oponían a su paso. Ya hemos de ver cómo vino consolándose del límite que

En el fondo, pues, la gente siempre ha reído de lo mismo. Y con más o menos ganas...

tiene en torno, mediante resignación o cómo logro superarlo con la risa. Había dicho Nietzsche – en “Así hablaba Zaratustra”– que el hombre es una maroma tendida sobre un abismo entre el animal y el superhombre y dice ahora Heidegger, en “Ser y el Tiempo” que el hombre es un campo abierto en el que lucha la Nada.

El hombre, podríamos decir, entonces, atendiendo a esas sugerencias, es un ser despavorido. Pero afortunadamente, nunca hubo esperanza más fuerte

que la esperanza del desesperado. El hombre consiguió salvarse de todo cuanto le acechó, por eso es que no tuvo tiempo, todavía, de salvarse de sí mismo. Pero la resignación y la risa, la sumisión al límite o el desborde del límite– que, analizando el asunto a fondo, son dos formas de la libertad– hacen ver que siempre, aún en las crisis más graves y duras, el hombre consideró mejor encender una pequeña linterna que maldecir a la oscuridad...



El pensamiento vivo de César Bruto

Los textos de Carlos V. Warnes, correspondientes a las originalísimas series que firmaba con el seudónimo "César Bruto", y más apropiados para provocar la sonrisa que la risa franca, pueden ser catalogados como materiales de transición entre el humor y la anotación costumbrista (que abunda, a pesar de su fuerte acento paródico), al mismo tiempo que asimilables tanto a las fórmulas de Rico Tipo como a las más sofisticadas de Tía Vicenta.

En las diversas piezas que integran la serie César Bruto ("Versos & Noticias", "Brutos consejos para gobernantes", "El pensamiento vivo de César Bruto", "Los grandes inventos de este mundo", "El secretario epistolar", etc.) Warnes rompe fundamentalmente con ciertas convenciones de escritura (audacia que no deja de sorprender en un medio fuertemente presionado por la idea normalista de la corrección ortográfica y gramatical) y asume por la vía paródica el

punto de vista de una suerte de analfabeto al que deslumbran paradójicamente los prestigios de la cultura y la letra impresa.

"Es demasiado importante el analfabetismo - anota Warnes en el prólogo a *El pensamiento vivo de César Bruto* - y extraordinaria su difusión en todos los países, hasta aquellos más atrasados, para que yo aspire a decir algo nuevo o sea necesario mi elogio para que la gente conozca sus beneficios. Deseo solamente destacar el gesto de los editores al presentar esta obra de César Bruto, que si no es la primera que escribe un analfabeto, reclama por sus méritos un lugar destacado en la biblioteca de todos aquellos que no saben leer ni escribir". (...)

Y agrega (...) "únicamente se salvan del caso aquellos otros que, como el autor de este libro, logran mantenerse analfabetos durante toda su vida, libres de la pesada lectura de los periódicos, de los libros y de la peligrosa influencia de los dic-



Foto: Carlos Warnes, César Bruto, Editorial CREA.

cionarios enciclopédicos, los cuales deben considerarse como el más terrible castigo de cuantos ha sufrido la humanidad".

Fragmentos del prólogo de: "Harmocismo y costumbrismo" (1950-1970), anología. Selección y notas Jorge B. Rivera. C. E. A. L. 1981.



Recuerdos del carnaval de antaño

(Fragmento)

Con la cosa de que este año se vino otra vez el carnaval, como vino el año pasado y el traspasado y el tras-traspasado y todos los anterior desde que se fundó el mundo, lo cual se más bien historia de la antigua según los uno y historia preistórica según los otro, o sea que a la final no hay nadie que pueda decir con seguridad de que forma se hizo el mundo y recién tubo de venir colón para que digiera que el mundo lo hicieron redondo, lo cual se puede probar a satisfacción con solamente agarrar y comprar un coso de esos que le dicen maspamundi o globosterráqueo, que

vienen a ser unas especie de pelota como de las de jugar al fulbo, pero hechas "de lata" y marcada de punta a punta con rayas derecha, las cual van y se juntan en las punta que dige y forman los dos polos del mundo, o sea el lugar de la rellijeración por el frío que hace día y noche, endemientras que en otros sitio va y se cumula la calor o sea la calefacción del mundo y con eso el que lo inventó tuvo una buena idea, porque así los que viven arriba del mundo van adonde quieren, como ser a refrescarse los verano a



Continúa en la pág. 205

El pensamiento vivo de César Bruto

maR del platÁ o a calentarse los invierno al brasil, es desir los que tienen plata, porque los que no tienen agarran y se joroban en gran forma, hasta el día que venga arriba del mundo una huelga general bien hecha y haga igualdá entre pobres y los ricos, o sea que los rico se vengan pobre y los pobre vice-versa.

(...) Los carnaval delta-ora no es desirlo, pero son una basura en todo los orden, meno en algún que otro difrás de cosaco que se ponen algunas muchachas que quedan bien con las polleritas cortas, meno las que son gorda como chancha y sequieren hacer las niñas y muestran cada pedaso de piernas que dan gana de salir corriendo. Ante a los tiempo de mi viejo y mi vieja, los carnaval eran indo porque uno agarraba y se tiraba tanta e esa agua arriba del cuerpo en los patios de las casa, jugando a un lado los hombre y al otro muger y tirándose buenos baldazos de agua y bombasos de goma de los que haora están prohibidos, porque la gente agarra y abusa y alguno capiesa por tirar agua y acaba agarrándose a balazos o tirándose piedras lo cual es más bien de salvajes que no se dan cuenta que le pueden

tirar una piedra a fulanO y pegarle a sutanO arriba de la cabeza, o sea que pagan los justo por los pecador, y que quien mal anda mal acaba, o sea de que el que hace las cosa bien no tiene nada adentro que le recuerda la conciencia.

Yo, mi viejo, mi hermano cartucho, mi vieja y mi tío aquileZ se quedamo con los corso y siempre los recorremo de punta a punta, tanto para díbertirse mirando a los que se díbierten, como para ver si entre empujón, alguno va y pierde alguna cosa y uno la encuentre y después va y la devuelve si es fantasía o si es carneza con documentos los cual a uno no le sirven para nada, pero su dueño le puede dar una buena gratificación.

Endemientras que las autoridaD no le dean un palco para cada cual de las gente que van al corso, los atropeliones y caminatas seguirán viviendo y ocasionando perjuicios a los pueblo.

Explicaciones de una Señora que se escapa con otro

Negro: te pido por favor de que no tomés a mal que yo agarre mis prendas de vestir y me vaya del corrito, ni

que pensés de mí con lijeresa, aplicándome tal o cual metáfora dibna de mejor suerte... ¡Te juro que me voy para tu bien, negro, y que algún día vas a comprender todo el tremendo sacrificio que hago para que triunfés con tu concomitancia de poeta y de compositor de música, todo lo cual hoy andás bastante flojo y sin poder encontrar un tema para un gran tango que te haga venir popular y hombre de plata!

No te vayás a pensar de que te dejo porque a tu lado reina una pobresa insuperable, y que si una sigue viviendo así a la larga se acostumbraría a comer el reboque de la paré... ¡queesperanso! Me voy, negro, para ver si al encontrarte solo, triste y abandonado, sin nada más que la guitarra y el petrito compañero que por mi ausencia no comería, te sentás a escribir un presioso tango, en el cual me tratés de todo, diciéndome que soy una ingrata malbada, una percantra trasionera o lo que a vos te guste, que no me voy a ofender por eso.

Todavía, si querés más datos para tu composición, te comunico que al escaparme del bulín me voy con un caballero

que conosi el otro día en el sentrO, el cual se me acercó cuando yo estaba mirando una vidriera, y me dijo: "Usted merecería un tapado de bisontE y un coliar de brillantes, simpática...", a lo cual yo le contesté: "¿Le parece...?" y como una palabra saca la oca y las 2 laban la cara, a la final quedamos que yo me iría a vivir con él, que me tratará como una reina, y hasta prometió de comprarme una licuadora para que yo pueda hacer jugo en mis horas de ocio... ¿Te das cuenta qué cambio?

¡A d i ó s negro, no me chés la culpa de nada y pensí que todo lo hago para que triunfés con una canción en contra mía... ¡Ha, y apurate que te van a desalojar antes del 30!

Se despide de vos, tu tierna compañera que escapás de hacer cualquier cosa parayudarte, Camila (haora gladiS).



César Bruto (1905 - 1984), Carlos Wames de nombre verdadero, fue un notable escritor de humor. Además de ser guionista de Tato Bares, también colaboró con el genial dibujante Coki. Publicó varios libros, de uno de ellos, El Secretario Epitafioso (1955) es este texto.



El humorista Chamico

Conrado Nalé Roxo 1898-1971.

Fue poeta, escritor, periodista, guionista, humorista y autor teatral.

De formación autodidacta, su primer libro de versos, *El grillo*, fue premiado en 1923. Sus trabajos como guionista están asociados a una etapa de esplendor de la dramaturgia, el teatro y el cine argentino. Cosechó éxito en década del cuarenta, cuando sus obras se tradujeron a varios idiomas. Incursionó en la vida teatral. Dirigió los semanarios de humor *Don Goyo* y el satírico para médicos *Esculapión*. Es autor de la novela *Extraño accidente* (1960). Cultivó la literatura infantil, *La escuela de las hadas*. Dirigió el suplemento literario del diario *Crítica*. Con los seudónimos de Chamico y Alguien, publicó en diarios y revistas regularmente cuentos humorísticos por espacio de veinte años, que reunió en colecciones: *Cuentos de Chamico* (1941), *El muerto profesional* (1943), *Cuentos de cabecera* (1946), *La medicina vista de reojo*, *Mi pueblo* (1953), entre otros. Transcribimos del libro *El ingenioso hidalgo* la presentación donde relata el origen del apodo Chamico y el cuento *El carnaval de Eufemia*.

Chamico por Conrado

(...) Puestas así las cosas casi es claro, pasemos a las explicaciones. Con frecuencias los lectores de Chamico me preguntan el origen del seudónimo y por qué lo adopte. Voy a satisfacer esa curiosidad. A fines de 1925, siendo director de la revista "Don Goyo", lei en la crónica de un viajero inglés sobre el Buenos Aires colonial, que ciertos esclavos africanos fumaban el "chamico", que les producía sueños y visiones del tipo de las del opio, el hachís y otras hierbas baudelaireanas. Despierta mi malsana curiosidad, encargué a un amigo que me trajera del campo hojas de chamico para intentar la experiencia. Esperándolas estaba con cierta impaciencia, cuando don Francisco Ortega Ankerman, el inolvidable Pescatore di Perle, que dirigía "El Hogar" y que dicho sea de paso fue uno de mis mejores maestros de

periodismo, me pidió un seudónimo para poner al pie de unos artículos humorísticos que me había encargado para su revista. Obsesionado como estaba por la presunta planta del hachís, le dije que pusiera "Abelardo Chamico". Con tal nombre aparecí en de cinco a seis colaboraciones más. Después, por un prejuicio viril que será fácil de comprender para quienes conozcan las desdichas del enamorado de Eloísa e ilustre profesor de la Sorbona, suprimí el Abelardo y quedé en "Chamico" a secas.

Debo aclarar, para que ningún incauto caiga en la trampa, que los paraísos artificiales cuyas puertas abeta el humo de chamico no eran más que un cuento de viajero inglés. Fumado no me produjo más que dolor de cabeza y picor en la garganta. Como se ve, el nombre de Chamico lo adopté por azar. Pero el azar, cuando se lo estudia con paciencia y voluntad sibílicas, suele tener bastante sentido y

hasta sentido crítico-literario, como tratase de demostrar.

Los griegos, cuya fresca imaginación estaba siempre pronta a levantar ingeniosos sistemas sobre toda las cosas, crearon la *suomania*, arte mágica y poética que deducía el destino de las personas y sus cualidades del nombre que llevaban. Plinio el joven la tomaba muy en serio. Aplicando este sistema, veamos qué es el chamico y cómo se comparasen o corresponden sus características con las del escritor que nos ocupa.

Lo primero que nos dicen los tratados de botánica es que el chamico es un arbusto natural de América. Ese juicio no puede ser más exacto. Mi Chamico es solo un arbusto de modestas proporciones en el enorme bosque de la literatura; nunca pretendió la robustez de encina de un Walt Whitman, ni la poética elevación del pino rubenariano. En su calidad de arbusto espinoso se utiliza

para cercos, es decir, rodea las cosas de que trata circunscribiéndolas al ámbito moderado del corriente vivir, cerrando el paso hacia las tierras incógnitas y peligrosas donde azechan las dudas filosóficas y las terribles angustias metafísicas.

Lo de americano no hay necesidad de explicarlo; Chamico escribe en el castellano de América, aunque los que tarajan las jergas vernáculas o el lunfardo básico lo encuentran muy españolizante. (...)

El carnaval de Eufemia

Eufemia se ha pasado todo el año esperando el carnaval. Pensaba la pobre desquitarse en una noche de colores de trescientos sesenta y cuatro días grises, pues para ella el carnaval se reduce a un solo día: su día de salida. Para decir verdad tampoco ese día era muy seguro, ya que la señora estaba indecisa entre quedarse o pasar las fiestas en la esencia, y ella, Eufemia, es muy necesaria allí para los chicos; pero, felizmente, decidió quedarse y pasó el peligro.

La elección del disfraz le costó un mes de dolores de cabeza. Nunca había pensado tanto en su vida, a no ser cuando aquél buen mozo que había tan bien desapareció misteriosamente llevándose los ahorros que ella le había entregado para comprar los muebles. Verdad es que el purrón, que era muy



C. Berrero



UNIVERSIDAD DE
BUENOS AIRES

CENTRO CULTURAL
RECTOR
RICARDO ROJAS

Secretaría de Extensión
Universitaria y Biblioteca
Estadística
Lic. Oscar García

Centro Cultural Breve
Ricardo Rojas
Lic. Cecilia C. Viquez

Oficina de Publicaciones
Andrea Cochetti
Oficina de Difusión
Virginia Fandi
Marcela D'Amico
Diego D'Elia
Gilda Di Lello
Daniel Sosa
María Antonia
Roberto Quire

Compañerismo y convivencia
María Pardo y Rafael Naito

Director
de El Corral
COCO RAMERO

COLABORADORES
Romero César
Luis Alberto Iri
Bibliografía

Selección de sus cuentos
Romero César, 2006.
La casa, el viento (Ortiz García
Naito), Buenos Aires, Editorial
Fresca, 1973.
*Historias y acontecimientos
1950-1973* (estilo), Editorial
reflexión y nacidos por Jorge B.
Rivas, Buenos Aires - Centro
Editor de América Latina, 1981.
*El movimiento sin de Cien
Días*, Car. Im. Wences
Colombo, La Cumbre, 1985.
Revista Cultural N° 68, 1980;
N° 89 y N° 116, 1981. Centro
Editor de América Latina.
El ingeniero hídrico, Cuadernos
Néstor "Chamico", Serie del
siglo y medio, Eudeba, 1965.

Ilustraciones

Cristina Arcega
César Domínguez
Dibujos de niños de la
escuela "Los Calfanes de la
Luzera", de Villages, Prov.
Buenos Aires.

Corrientes 2038
Ciudad Autónoma
de Buenos Aires
Argentina

e-mail: corral@corral.com.ar
www.corral.com.ar



Porte Néstor Chamico.
Chamico, A.G.M.

El humorista Chamico

pueblo necesita una libertad bien ancha.

La cocinera, que era mujer de experiencia, insistió en que lo mejor para Eufemia era un traje de "obelisca" u odalisca.

Con los treinta pesos que pensaba gastar en el vestido apretados en la mano, Eufemia regala en silencio la discusión, y por fin dijo: -Me disfrazaré de hada.

Y así lo hizo, con una estrella plateada en la frente y mucho tul de ilusión, tanto que se vistió en el alba y al mirarse al espejo, antes de salir, se encontró muy hermosa, y hasta más delgada. En esa vida, iba pensando, todo está en encontrar el vestido que a una le sienta.

Tanto le sentaba al vestido, que cuando entró al baile un grupo numeroso la aplaudió. Lo que hizo que casi derramara lágrimas de emoción fue que entre los de la ovación estaba Rosaura, un presumido que se hacía el interesante, seguramente porque era rubio, y por culpa del que había sufrido muchos reos de la señora por recibirle la carne sin fijarse en que traía de menos. Claro que ella se fijaba, y hasta iniciaba una protesta. Pero Rosaura le sonreía a le daba el clave que siempre llevaba detrás de la oreja, y era tan rubio!... Lo malo era que solo en esas ocasiones se dukificaba, si no era pretencioso y despreciativo. Pero ahora,

fascinado por su belleza, no había podido menos que aplaudirla y hasta le pareció que fue él quien inició el aplauso.

Ya dentro del salón, tuvo su segundo triunfo: le formaron un coro y comenzaron a preguntarle de qué iba vestida y a discutir su disfraz, que por lo visto causaba rancho.

-¿No es cierto, señora, que va de tonel empavesado? -No joven, voy de hada -respondió ella con su mejor sonrisa.

-¿No se decía yo que iba de hada? -le dijo a otro el que había preguntado, y agregó: Y vos decías que iba de la mujer más gorda del mundo...

El coro salió una carajada estruendosa. Seguramente se reían de la ignorancia de aquel joven que no entendía de disfraces. Y, como se sería tan feliz, se rió ella también. Sonaron coquetas y miradas: le tiraron serpentinas, algunas con demasiada fuerza, es cierto, y sin desarrollar. Pero no todo el mundo sabe tirar una serpentina con gracia y elegancia.

Rosaura, que estaba visiblemente celoso, se le acercó. ¿Qué cara de arrepentimiento traía! Eufemia pensó en ser un poco cruel, en hacerle pagar ahora todos los pasados desdenes, todos los kilos de carne incompletos; pero su buen corazón no le daba para esas cosas. Y lo recibió amablemente, y cuando él la invitó a bailar,

dejó escapar un sí digno de un lugar serio.

Rosaura pidió que los dejaran bailar solos y hubo aplausos ensordecedores. Pero a las dos vueltas, el pobre se sintió indispuesto, y le rogó que continuara ella sola, para salvar el honor del barrio, según dijo, y desapareció.

Y Eufemia se encontró bailando como un oso, solitaria en medio de la ancha pista, entre la gracia de la concurrencia. Era feliz, enormemente feliz. Aquello lo hacía por pedido de su Rosaura. Lo malo era que la música no terminaba nunca, nunca... Cuando la señora le dijo que se podía haber muerto en el desayuno que le dio mientras bailaba y que le desconstará los días de sueldo que estuviera enferma, Eufemia sonrió y se rió muy bien de decirle que lo había hecho por amor.

La gente no comprende ciertas cosas...

Fragmento de *El ingeniero hídrico*. Serie del siglo y medio. Eudeba, 1965.



Chamico



Editorial



Estímados lectores, ¡Buen 2010! Aquí una vez más en la calle cumpliendo años en carnaval. Nuestro Corsito encenderá lamparitas para celebrar los primeros 15 años, la bonita niña para los cabaleros y jugadores empedernidos. El tema central de este número es una mirada y aporte sobre los afro-argentinos del tronco colonial y la labor de difusión que viene trabajando la Asociación Misibamba. Tuvimos el gusto contar con su participación en el carnaval 2009 del Rojas, fueron uno de los elencos que abrieron el festejo del aniversario de nuestro centro. Contamos para ello con la colaboración de Pablo Cirio. Además, en este número participan amigos de la travesía y colaboradores naturales de nuestra publicación como la estimada Alicia Martín.

Un aporte de gran valor para la memoria de la historia murguera es el trabajo que me acercó un joven de Ensenada, Emiliano Segovia, brindando el fruto de su búsqueda de los carnavales de su ciudad y un libro sobre el poeta murguero desaparecido en el '76, editado recientemente, de gran valor documental.

Hemos llegado a un punto donde las ideas empujadas en aquel primer número en el '95 hoy están vivas en la calle e inquietas en el deseo de los más jóvenes en avanzar sobre el imaginario de la alegría. Espero como cada año que se siga el camino de la recuperación de libertades perdidas y por una mayor conciencia de la tierra en que nacimos. Espero lo disfruten y nos vemos durante el año.

Coco Romero



Murga La Flor de Campanero, 1946. Foto perteneciente a Avelino Mergui (Carnavales en el miraflores).

La música afroargentina en la actualidad

DE DONDE VENIAN LOS BARCOS DE LOS QUE DESCENDEN LOS ARGENTINOS?

Por Norberto Pablo Cirio
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

En 1990 el escritor mexicano Carlos Fuentes dijo en su libro *Voluntad masada nueva*, acaso con genuino convencimiento, que los mexicanos descendían de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos de los barcos. Este mosamamiento, tan simpático como simplón, pronto caló en nuestro sentido común ya que concordaba con la ideología decimonónica que nos signó como una nación de ascendencia europea orgullosamente diferente-mejor-al resto de América, donde aún sobrevi-

vían indígenas paganos y negros tan indolentes como festivos. Aunque, a trazo grueso, dicha aseveración pueda resultar correcta, una lectura sutil de nuestra historia en perspectiva realmente americana-esto es, mestiza-nos permite saber que muchos de aquellos barcos eran negros. Lo que hoy es la Argentina participó y se benefició del comercio de negros africanos esclavizados desde el comienzo de la conquista española hasta 1861, año real de la abolición de la esclavitud en el país. Y no fueron pocos ni se los trató bien, como los que

narran el pasado dicen, atemperando aquellos ilícitos. Sin embargo, más allá de lo que pueda decirse de la innegable presencia histórica de los negros, deseo centrarme en otra verdad no tan innegable y que, por ende, es la que más argumentación requiere: su presencia en la actualidad. A casi veinte años de iniciada mi labor antropológica sobre la música afroargentina, el conocimiento generado a partir de trabajos de campo en la Ciudad Autónoma de Buenos

continúa en la pág. 11

☞ (sigue de la pág. 1)



La música afroargentina en la actualidad

¿DE DONDE VENIAN LOS BARCOS DE LOS QUE DESCIENDEN LOS ARGENTINOS?

En las provincias de Corrientes, Chaco, Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires tanto en ámbitos rurales como urbanos, religiosos y seculares, me permite trazar este escueto panorama.

En el culto popular a San Baltasar se advierten diversos rasgos de procedencia afro. Aunque comenzó como una devoción impuesta a mediados del s. XVIII por el clero y la corona española a los esclavos poneños, estos tempranamente han sabido insertar pautas culturales propias, produciendo un sincretismo sui generis. Actualmente el culto se practica en una amplia región del Litoral (Corrientes, este de Formosa y Chaco y norte de Santa Fe) y esas pautas aún lo estructuran ya que al estimar sus devotos al santo "aficionado al candombe y patrono de la alegría", festejan su día, 6 de enero, con música y danza. Entre las de nigambre negra están:

1) La danza de la *Aravapé* o *zembé* practicada sólo en la localidad correntina de Empedrado, se trata de una danza ritual que se realiza, básicamente, para agradecer y/o solicitar favores al santo. Su coreografía ha cambiado a través del tiempo y hoy la realizan parejas enlazadas independientes, integradas por una "dama" y un "señor" que se colocan uno al lado del otro tomados entre sí de la cintura y van describiendo círculos en cuatro pasos para luego volver de igual forma sobre lo andado. La ejecución musical es vocal-instrumental (intervienen una o dos guitarras, un triángulo y un "bombo" ambipercusivo). La parte vocal se compone de siete breves cantos semi-independientes en español, con algunos vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso o desconocido. Los actores afirman que no son de creación humana sino que del santo, quien se los enseñó en un tiempo primordial.

2) Toque de tambores. En



Grupo Tambores del Litoral, en un espectáculo con motivo del 21º aniversario de la Casa de la Cultura Indo-afro-americana. Santa Fe, marzo de 2009. Foto: Pablo Cirio.

muchas prácticas de este culto interviene una diversidad de membranófonos propios y exclusivos de esta veneración. Los más destacados son:

2.1) El "bombo" de la *Aravapé* o *zembé*. Es un bimbombón ambipercusivo de 1,13 m de largo construido en un tronco ahuecado en una sola pieza. Se ejecuta con las manos por dos personas que se sientan a horcajadas sobre él. Su sonido es considerado la voz del santo.

2.2) Toque de la música de la fiesta con tambores. Por desarrollarse el culto en un contexto criollo, en sus fiestas la música tradicional litoralina (*Aravapé* y vals) y popular (cumbia) tiene un rol relevante. Sólo para tal ocasión esos géneros son ejecutados con el agregado de una o dos tambores, un membranófono de golpe directo con cuerpo tubular cilíndrico que posee dos parches independientes y se percute con dos baquetas. Los actores afirman que su sonido es la voz del santo y que mediante su ejecución el fin lúdico original de los géneros en que interviene se torna en religioso. Su uso está extendido a algunas capillas del centro-oeste de Corrientes y noreste de Santa Fe.

3) Baile de los *Aravapé* o *zembé*. Son devotos que desempeñan un papel histriónico, otorgando a la fiesta la alegría necesaria para su decurso, pues están personificando el carácter alegre del santo a través de la mascarada. Su nombre está en guaraní y significa "espíritu de negro". Llevan una vestimenta

y parafernalia especial que los realzan del grupo y que, a la sazón, da cuenta de la africanidad de esta tradición (prendas rojas y amarillas, máscara de cabeza y armas de juguete). No tienen un baile o una música propia, su deber es bailar mientras haya música, sea *Aravapé*, "valseado" o cumbia, los tres géneros danzarios de la capilla donde están presentes. Son propios de cuatro capillas del sudoeste correntino: El Batel, Irian, Yatairy Calle y Cruz de los Milagros. 4) Baile del candombe. Propio de la ciudad de Corrientes y las localidades correntinas de Saladas, La Angaité y Pago de los Deseos, a diferencia de las otras prácticas sagradas del culto, no es bailado libremente por los concurrentes sino por un conjunto de devotos organizado por la capilla del lugar, a modo de espectáculo. Así, en la capilla de Saladas se baila desde mediados de los '60 pues a los dueños, sabedores del origen negro del culto, les pareció oportuno incluirlo. Se trata de una compleja performance que dura unos 50 minutos y los bailarines (unas 20 parejas) visten ropas inspiradas en el que consideran eran propias de los negros en la colonia. La música es ejecutada en vivo por acordeón, guitarra y bombo tubular y consiste en la interpretación instrumental del *Candombe para José* (Roberto Terrón).

En las ciudades de Paraná (Entre Ríos) y Santa Fe, hay un activo proceso de revitalización -en algunos aspectos mancomunado- de sus cultu-

ras musicales negras. Desde 2002 el paranaense Pablo Suárez suma a la causa aborigen por la abolición del festejo del Día de la Raza la causa afroargentina, realizando un contra festejo cada 11 de octubre con su grupo Candombes del Litoral, con el que recrea la antigua música negra del barrio de los negros de Paraná, San Miguel, virtualmente desaparecida. En Santa Fe, la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana (fundada en 1988, hoy la institución negra más antigua del país en funcionamiento) tiene desde el 2007 el conjunto Balicumba, en el cual expresan los resultados de su investigación sobre la también virtualmente desaparecida música afroantafecina, básicamente recreando la de la principal institución musical negra local, Sociedad Coral Camaralesca "Negros Santafecinos", dirigida por el negro paranaense Demetrio "el negro Arigón" Acosta. Esta agrupación participó en los cursos de la ciudad ininterrumpidamente desde 1991 hasta 1995 y llegó a tener unos doscientos integrantes. Entre los proyectos mancomunados entre Pablo Suárez y La Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana vienen realizando desde 2007 algunos espectáculos de manera conjunta en el conjunto Tambores del Litoral, síntesis de Candombes del Litoral y Balicumba.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en partidos del Gran Buenos Aires como Lomas de Zamora, La Matanza, Merlo e Inhomín, los afroporteños cifran en el toque del tambor el quehacer fundamental de su música ya que esta es su piedra de toque identitaria. Asimismo, toda práctica musical es vivida individual y socialmente como un evento lúdico-sagrado pues cuando cantan, tocan o bailan están, a un tiempo, divirtiéndose y comunicándose con los ancestros ya que todo tambor contiene a una entidad espiri-

tual, la cual logra expresarse a través del *Aravapé*. Desde el punto de vista sonoro esta música es, en esencia, vocal-instrumental. Los cantos se expresan en español, en lenguas africanas contemporáneas a la esclavitud y en combinación de ambas. La estructura predominante del canto es el diálogo y las temáticas son lo religioso en las obras más arcaicas, la lírica-jocosa en el candombe y la rumba abierta y la reivindicatoria y autorreferencial en las contemporáneas. La mayoría es música de baile (candombe y rumba abierta), siendo las canciones de índole religiosa, de cura, de juego y de comedia. El repertorio vigente afroporteño también incluye tres géneros danzarios que han permeado a la sociedad porteña, el tango, la milonga y la habanera, aunque su práctica en la comunidad hoy es sólo como canción. Los instrumentos vigentes son doce. Cinco pertenecen al orden de los idiófonos: "cajón", *masorralá*, *chinesco*, "toba" y *quisasche*, y cinco a los membranófonos: tambores llamador, repicador o repiqueador-ambos hechos en tronco excavado y con *duela*, *meré*, *xylo* y *hongá*. Más allá de la práctica de esta música en el ámbito familiar, la única entidad genuinamente representativa de los afroporteños, la Asociación Misibamba, nuclea a los dos únicos grupos profesionales de esta música: *Batongo* (nacido en 2005) y la *Comparsa Negros Argentinos* (nacida en 2008).

Ese es un escueto panorama de la música afroargentina vigente conocido. Estimamos que el desconocimiento que aún hay sobre otras áreas del país pronto pueda ser revertido a través de nuevas investigaciones, redimensionando la magnitud de una de las raíces culturales más antiguas y menos estimadas de nuestra Argentina.





Grupo Batongo. Baile de candombe porteño, Merlo (Buenos Aires), junio de 2007. Foto: Pablo Cirio.

➔ Donde arde el fuego nuestro ➔

Por Norberto Pablo Cirio
Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

En agosto de 2008 recibí la solicitud de la producción de Teresa Constanini para el asesoramiento musicológico de su película *Felicitas*. Se trata de una historia de amor basada en un personaje real del Buenos Aires de 1870, Felicitas Guerrero, quien a sus 15 años estaba manoseada de un joven de su edad y fue obligada por su padre a casarse con un potentado cuarenta años mayor, y cuyo desenlace fue trágico. La pregunta más acuciante que me formularon era sobre cómo cubrir musicalmente una escena callejera de un paso de comparsa de negros durante el carnaval. La necesidad de apelar al juicio documental nació de un sentido de responsabilidad para con la historia a fin de evitar o, al menos, minimizar, cualquier intervención que no se ajustara a la época. En ese marco, la pregunta inicial fue peninense: ¿hay afroporteños que toquen esta música? Mi respuesta les hizo tchar, sutilmente, el nombre de un movimiento cultural de candombe estilo montevideano en Buenos Aires que figuraba en su agenda, debajo del mío. La opción B, digamos. Y lo que sigue, una de las más hermosas vivencias que he tenido con la Asociación Misibamba. Comunidad afroargentina de Buenos Aires, a la que peninense, y con quienes compartimos el placer de estudiar y vivir esta tradición musical.

Se trataba de un trabajo bien remunerado y la responsabilidad fue una

mixta al instante. Para una de las escenas de la película necesitaban una comparsa de época. La tuvieron, y vaya si fue una comparsa en la que el orgullo de asumirse afroargentino visió con la mejor gala a la música con la que esa noche, en el rodaje, honraron a sus ancestros: Juan Susqué: *Mary, ¿de quién aprendiste ese tango?* María Elena Lamadrid: *De mis abuelos*.

Juan Susqué: *Bueno, vamos por ellos*.

Así comenzó Juan (Director de la comparsa y Presidente de la Asociación), formalmente, la grabación del audio ayer, cuando se rodó la escena en Urubelarrea, un pueblo bonaerense del partido de Cañuelas. Su pregunta la dirigí a la más importante referencia de los afroporteños contemporáneos, María Elena (integrante de la comparsa, Vicepresidenta de la Asociación y nuestra referencia espiritual). Ese breve diálogo pudo haber pasado inadvertido pues los equipos de registro aún no estaban activados y mi atención estaba repartida en muchas cuestiones. Pero no fue así, lo memoricé y lo escribí enseguida en mi cuaderno de notas. Algo me decía que era importante para comprender el corazón mismo de aquellos cuarenta afroargentinos que se unieron para hacer callar allí a tanto silencio transcurrido, para curar con su canto a tanto dolor mascullado, para olvidar el olvido de tanta memoria intencionalmente no valorada por quienes asumieron la responsabilidad de narrar la patria y la

historia musical argentina. Allí estaban -allí estábamos- dispuestos a dar todo de sí, en la certeza de nuestro derecho ciudadano a ser arte y parte en el cotidiano esfuerzo por construir nuestra identidad. Y vaya si lo lograron -vaya si lo logramos-, fueron más de doce horas de extenuante rodaje, de probar vestuario, de pasar por maquilladoras y peluqueros, de esperar, de repetir una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez la escena requerida. Tras haber comenzado a las 16 horas, un oportuno corte a las 2 para cenar permitió recuperar fuerzas hasta que pidieran repetir la escena. Lamentablemente, la cena no satisfizo la medida en que habían dispensado las energías físicas, pero no importaba, las energías espirituales estaban intactas y vaya que satisfechas. Con todo, los cuerpos comenzaban a acusar cansancio, pues algunos integrantes llegaban a los 75 años de edad. Durante la cena los perdí, pues mi calidad de no-actor me impidió compartir ese momento fraterno. Al cabo de una hora los banquetes por entre la multitud de extras que había desparramados por el pueblo. No los encontré, mas la inquietud cesó cuando divisé a un costado de la calle donde se rodaba la escena, a oscuras, a los hombres de la comparsa reunidos en torno a un fuego, descansando, calentando los tambores, charlando, riendo. Allí estaban, *donde arde el fuego nuestro*. Allí me enteré que habían cenado hambre, allí me enteré que estaban muy

cansados, allí me enteré que hasta que saliera el sol, literalmente, iba a seguir la filmación, porque al ser la escena nocturna iban repetiría mientras el día no tornasole a la noche. Allí me enteré que estaban felices (allí supe que era feliz), allí entendí que el fuego que ardía al centro era el espejo secreto de nuestros corazones y de los corazones por venir, sus -nuestros- descendientes, quienes también un día cultivarán la tradición de sus ancestros, ahora mis amigos, y así la rueda de la tradición continuará girando por siempre. Allí, al crepitar de las llamas que nos iluminaban, hicimos convesar al silencio, acaso no diciendo nada, acaso diciéndolo todo. Allí creí cifrar el inextricable sentido de la vida y se me permitió vislumbrar algo del por qué de estar en el mundo, el quizá llamado destino.

La escena de la película debieron repetirla una y otra vez, una y otra vez, hasta las 5:30, cuando la producción los licenció. Y tras un aplauso cerrado, un toque de tambor y varios "¡bení!" regalados al viento del alba, se dieron cuenta que al querer volver a ser ellos despojándose de la utilidad y mudando las ropas de época por las suyas, mágicamente seguían siendo ellos y comprendieron lo más difícil: no habían sido actores, no habían representado ningún papel sino que hicieron de ellos mismos y por eso pudieron hacerlo como nadie. La transmutación estaba lograda, los tiempos habían sido unificados: ellos eran ellos-y-sus-ancestros,

amalgamados por el son inmemorial del tambor, por los dibujos que al danzar hicieron en la calle de tierra, por el fuego que calentó por igual sus cuerpos y los cuerpos de sus tambores, acaso la misma piel en la que vibra la valiente memoria de sus mayores. Quizá más de uno lloró para adentro, como lo hice yo, por el privilegio de la alegría recibida en esa noche trascendental.

Volvimos. Cumplimos con nuestra misión. El candombe porteño dijo presente en pos de su visibilidad, recuperando un espacio y una memoria colectiva que nunca debió perder, en este caso de mano de sus propios cultores y de un humilde servidor que piensa que no hay mejor antropología que la social, aquella que se compromete, aquella que ayuda.

Sabemos que el haber formado esta comparsa con cuarenta afroargentinos no fue sino el puntapié inicial de una tarea social tan vasta como necesaria, multiplicar las manos y las voces que digan con orgullo compartido: esta es nuestra cultura, esta es nuestra tradición, este es nuestro candombe. Que ese fuego nuestro sea el fuego de todos. Está bajo nuestra responsabilidad el alimentarlo. ¡Ha nacido la Comparsa Negros Argentinos!

Pablo Norberto Cirio es antropólogo y musicólogo. Autor de la antología oral y escrita *afroargentina* (Inadi, 2007).

Los afroargentinos en Santa Fe y Entre Ríos

➔ Pablo Sudrez, músico-luthier e investigador nacido en Paraná, nos brinda una selección de textos sobre de la historia afro en el litoral argentino. ↵

COMPARSA "LOS NEGROS SANTAFESINOS"



EL ORIGEN

En la madrugada del 25 de diciembre de 1900, por las calles de Santa Fe de la Vera Cruz, nueve amigos que recorrieron las noches bebiendo serenatas comienzan a pensar la posibilidad de constituir una comparsa para los carnavales. Es así que al día siguiente, Demetrio Acosta (el Negro Arigós, oriundo de la ciudad de Paraná), Pedro Paz (Mandinga) y otros se reúnen en el almacén de Don Goyo, en el Barrio Sur y dejan constituida la Comparsa Los Negros Santafesinos.

Comienza así una tradición que es ahora casi mítica de medio siglo de presencia inintermitente en las fiestas de Momo.

CARACTERÍSTICAS PECULIARES

Esta comparsa, que difiere de otras similares en Argentina y Uruguay, incorpora de entrada elementos culturales afro mixturados con otros de origen indígena y europeo. La Comparsa estaba conformada casi enteramente por negros (en 1902 desfila ya con 110 integrantes) pero también participaban blancos (con la cara tiznada) e indios. (...)

La comparsa aparece como un conjunto coral que se acompañaba con guitarras. En 1902 ya cuenta con más de 20 guitarristas, entre ellos inmigrantes italianos y españoles (...) y con bombo y tambores que aparentemente eran prestados por la fanfarria de un regimiento militar de la zona.

La indumentaria de los también denominados "escoberos de Arigós" destacaba blusas blancas cruzadas por una banda roja, con sombreros de anchas alas con espejuelos. Eran peculiares también los adornos de los integrantes de la comparsa: collares, cuentas de colores, grandes aretes y abalorios. Dice en un reportaje periodístico Doña Leopoldina S. De Acosta (esposa del Negro Arigós), al ser interrogada sobre si era indispensable ser pardo para integrar la comparsa: "...No, pero en su mayor parte lo eran. Les llamamos negros, porque quienes no eran pardos tenían la obligación de pintarse el rostro. Esa tarea de pintarlos estaba a mi cargo".

LOS CANTOS

Singularmente importantes eran los cantos con que se acompañaba la comparsa, que año tras año eran festejados por el público y llevaban premios de los jurados del carnaval. Estos hablaban, en un principio, de la "amina" y del "tata viejo". Eran canciones que el Negro Arigós recordaba de su infancia en Paraná. (...) Una de las canciones que



incitaban al baile, con claras resonancias religiosas y palabras de origen africano era:

"Orixá, musimba, musimba, / molena, molena, mold, / que vende escoba y plumero / y nadie le quite compit. / Macumba libá, balicumba, licumba libá, / Una molena que quita bailá. / Ooorixá, Ooorixá, / Musimba, molena, mold, / Macumba libá, balicumba, licumba libá"

También desfilaron en los carnavales finiseculares: "Los Artesanos" (1833), "Obreros" (1896), y los "Artesanos del Sur" (1896), entre otras.

OTROS GRUPOS AFRO

Hubo otros grupos de negros o con características afro en el carnaval, como los "Negros del Sur" de los primeros decadas del siglo XX. Ya más cerca en el tiempo se recuerdan la murga "Los negros africanos" de 1931 y "Los tapes del Sur", de 1937. En el carnaval de 1941 se incorpora la categoría "conjuntos típicos de negros" en los concursos del carnaval, y participan "conjuntos de candombes", "conjuntos de escolares y candombes de Santa Fe" y en 1944 el conjunto orquestal "Los escoberos del Sur". Después de la desaparición de la comparsa "Los negros santafesinos" salieron otros grupos como "vuelven los candombes santafesinos", "los negros de mamá Inés" y "los hijos de mamá Inés".

EL NEGRO ARIGÓS

La figura del Negro Arigós era toda una institución en el carnaval santafesino: "el Negro Arigós no faltó a la cita del corso. La presencia del héroe inmutable de los carnavales santafesinos, cabalgaba un asno de marcha lenta y solemne, vestía chaqueta y pantalones rojos; mientras sobre la cabeza canosa descansaba un gran chambergo de paja. Las margas a su paso enmudecían y algunos estandartes se inclinaban a sus pies reverentes; desde las aceras lo aplaudían los niños arrojando serpentinas..."

Ese negro, generalmente

robusto, siempre muy ágil, cobría el camino a la comparsa y lanzaba el provocativo: "Are cumba, are cumba, rebecha / aquí viene este negro / que quiere Melid..." Días antes del carnaval de 1951 (justo cuando se cumplían cincuenta años de la primera salida) muere este personaje inolvidable, ese humilde trabajador (tenía un puesto de flores en el Cementerio Municipal) que mantuvo encendido por medio siglo el orgullo y la dignidad de la negritud. (Fragmento de Mario Luis López, Cuadernos de la Casa de la Cultura Indo-afro-americana, Santa Fe, 1995).



➤ PRESENCIA AFRO EN ENTRE RÍOS ◀

Selección Pablo Sudrez

Aunque muy pocos lo saben, la presencia negra tiene una gran importancia

histórica en la provincia de Entre Ríos. Los descendientes del negro, en mestizaje con el indio y el español dieron origen al gaucho entrerriano, como pasó en todo el país. De hecho el investigador Julio C. Dyeoderedjian realizó estudios referidos a los peones libres y los esclavos en las estancias de Pedro y Esteban García de Zúñiga cerca de Gualeguaychú, rebelando que la presencia afro en aquella zona era digna de tenerse en cuenta. Actualmente, aún existen en esa ciudad manifestaciones musicales ancestrales de personas que se reconocen como afrodescendientes.

Por otra parte, contamos también con información sobre la llegada de esclavos africanos a la zona de Gualeguay a través del libro *La Trata. Esclavos Negros en la Villa de San Antonio de Gualeguay*, de Olga Massoni, publicado por la Editorial de Entre Ríos. Respecto a la ciudad de Paraná, un completo trabajo de la Lic. Mabel Masutti, "La Negritud en la Cultura Argentina" nos dice que hacia 1784 había alrededor de medio millar de africanos y afrodescendientes en esa ciudad.

En el BARRIO DEL TAMBOR. En 1822, El gobierno de Entre Ríos ratifica en la

provincia las disposiciones de la Asamblea General del año 1813, entre las cuales se declaraba la llamada libertad de vientres "prohibiendo el tráfico de esclavos en el territorio de la Unión y dando por libres a todos los que nacieron en él de la esclavatura existente". En el mismo año se comienza a construir la capilla norte de la actual iglesia San Miguel. Y es a partir de entonces que comienza a conformarse el barrio sobre los terrenos que la iglesia poseía al norte y al este de la capilla. Luego, en 1836 se coloca la piedra fundamental de la nueva iglesia de San Miguel, y se proyecta la actual Av. Rivadavia que

uniría el Puerto con el centro de la ciudad. A consecuencia de eso, los terrenos del Barrio del Tambor comienzan a cizarse y la Iglesia decide venderlos, desencadenando un paulatino proceso de dispersión de la comunidad afroparanense.

LA ESCLAVITUD

César Blas Pérez Colman, (fragmento). *Paraná 1810 - 1860*

Los primeros cincuenta años de vida nacional Rosario, 1946

Los negros libres y algunos de los sujetos a la esclavitud, habitaban con sus familias en los suburbios

del pueblo, formando con sus ranchos primitivos, un barrio sui generis en los terrenos situados al norte de la ciudad, detrás de la manzana en que se edificó la iglesia San Miguel. En las quintas y laderas de las barrancas, los negros habían levantado una especie de aldea, que trasuntaba el tipo característico de las poblaciones africanas.

El barrio de los negros, se llamó "del tambor", porque en las reuniones que generalmente celebraban los sábados por la noche, usaban esos aparatos y otros análogos, para acompañar sus danzas y cánticos nativos. Al compás de sus instrumentos, entonaban

melancólicas canciones en idioma angola o mozambique, que rememoraban el lejano país, al mismo tiempo que los viejos y sus hijos, bailaban candombes, tangos y danzas similares, ejecutadas con los rituales conservados fielmente a través de los años.

Durante las fiestas de Carnaval, los negros, libres y esclavos, formaban asociaciones y comparsas, que recorrían las calles y visitaban las casas de familia, cantando y bailando, acompañadas por orquestas formadas con guitarras, acordeones, algún violín y los tambores tradicionales.

LS

(continúa en la pág. VI)



Dibujo de Gorda

Inicio de la pág. 15



PRESENCIA AFRICANA EN PARANÁ

Fragmento de un artículo publicado por El Diario de Paraná, del Prof. Walter Much.

Cuando la estructura de dominación económica de Santa Fe se consolidó en nuestro territorio, con la estancia y las actividades económicas primarias, los esclavos negros de origen africano afuyeron junto con la peonada criolla y los indios encomendados. También vinieron como domésticos de los vecinos comerciantes, militares o hacendados, que constituyeron el primitivo núcleo urbano de la Bajada. Buenos Aires fue un importante puerto de ingreso para el comercio legal e ilegal de negros esclavos. Para cuando se creó el Virreynato del Río de la Plata habían ingresado por él al continente, y mediante los traficantes franceses e ingleses habilitados por la Corona española, más de 60.000 individuos. Si bien la demanda mayor estaba en el Alto Perú y las minas de plata de Potosí, en el Litoral se conseguían con relativa facilidad y a un mejor precio. A medida que las ciudades crecían en población y extensión, iban apareciendo en sus arrabales, los pequeños caseríos de negros libertos. Fuera ya de las casas de sus amos pero lo suficientemente cerca de las casas o empresas de sus eventuales patronos, daban forma a espacios urbanos y sociales completamente étnicos, donde reconstituían parte de sus identidades y a la vez forjaban una cultura mestiza. Con los nombres de "Barrio del Tambor" o

"Barrio del Candombe", se conocía popularmente al sector de Paraná donde vivían más negros durante el siglo XIX, denominativos que no eran exclusivos de esta ciudad, ya que también el primero identificado en Buenos Aires al arrabal de Monserrat, residencia de los morenos libertos, junto con el "Barrio del Mondongo", la Plaza de la Fidelidad, Santa Lucía y Concepción. Tenía como límite sur un profundo zanjón, cuyo cauce lo marca hoy la traza de las calles Uruguay-Cervantes, el cual en tiempos de copiosas lluvias azalaba a muchos vecinos; se extendía en dirección al río, siguiendo el natural declive de las barrancas. Los terrenos mejor valuados estaban en las inmediaciones del "Alto del Molino", sitio que hoy ocupa la plaza Alvear y por entonces el establecimiento harinero de Juan Garrigós. En uno de estos solares, se construye en 1822 uno de los edificios más notables de la villa, al que hoy conocemos como la Capilla Norte de San Miguel, para la asistencia espiritual de los negros. Aunque a los ojos del blanco todos eran simplemente negros, en realidad, se trataba de una heterogénea comunidad de etnias, lenguas y orígenes y con el tiempo llegaron a diferenciarse por sus aptitudes para tal o cual trabajo, por sus rasgos antropológicos o sociales más notables. Es así como bajo el nombre de "congos", se identificó a aquellos provenientes de Camerún y el Congo, como "benguelas" a los de Angola, "cafres", a aquellos sorteados en Mozambique y Madagascar y "Mandingos", a los de Guinea.

Durante el calendario festivo o en tiempos de carnaval, esta comunidad exorcizaba sus miserias y desdichas con particulares expresiones de su folklore, músicas y danzas que, según ha trascendido, despertaban en algunos vecinos espanto y vergüenza, mientras que en otros curiosidad y alegría: En los "tangos", sitios designados para desarrollar danzas rituales y festivas, un grupo de hombres formaban un círculo y libraban percusiones y cantos que (...) provocaban el baile de quienes se ubicaban en el centro de la ronda. Los instrumentos eran fabricados artesanalmente con materiales del lugar, como troncos y osamentas, que trabajaban hasta arrancarles los sentidos deseados.

CANDOMBE (fragmento)
 Juan Giménez, *Paraná capital de la Confederación Argentina*, Recuerdos históricos. Florencia, Paraná, 1906.

El escribano Juan Giménez nos brinda una crónica doblemente elocuente, ya que describe las grandes reuniones del Barrio del Tambor y a la vez da cuenta de cómo ciertos sectores de la sociedad subestimaban aquellas manifestaciones culturales: "Los parajes donde estas diversiones tenían lugar eran: fuese a la Escuela Sarmiento, que entonces era todo despoblado, no existiendo más que unos ranchos de estanteo y unos cuantos ombúes; otro, frente a la casa del profesor Demetrio Méndez, a media cuadra de la citada plaza, y el otro, que era el centro principal y más concurrido,

quedaba en la calle San Martín, una cuadra al norte de las misma plaza". ¿Cómo era el baile del candombe en Paraná? "Un grupo de morenos, dice Giménez, con tamboriles de forma cúbica, formaba rueda; en el centro entraba una pareja que se turnaba de rato en rato y al son de los tamboriles que golpeaban con las manos y del canto unisono y monótono y sin ninguna variante, canto que lo hacían todos, danzantes y músicos, emperaba el baile dentro de aquel reducido círculo". Y prosigue el testigo: "Cantaban en su idioma africano. Preguntándole a uno de ellos sobre el significado de aquel canto tan monótono y tan insulso, me contestaba que, en su idioma africano, quería decir:

*El yacaré está en la laguna.
 En la laguna está el yacaré.
 El yacaré está en la laguna,
 ¡Cuidado con el yacaré!*

"Esta raza, que tenía su asiento en estas regiones era de origen africano, esclavos vendidos por sus amos y que después por las humanitarias leyes de nuestros gobiernos, aboliendo la esclavitud, habiendo podido recobrar su libertad." La concurrencia era numerosa. "El día de fiesta por la tarde y por la noche, las familias y caballeros de todas las clases sociales, iban y venían como oleadas que se suceden unas a otras, a gozar de aquel punto de reunión. Aquello era una romería", termina informando el ocurrente cronista en sus páginas de recuerdos.

COMPARSAS
 Moisés Velasco, *Recuerdos de mi niñez en la ciudad de Paraná 1877 - 1889*. Rosario 1929.

"El año 80, hubo en Paraná, el primer toro oficial que presencié, con mi madre, desde la casa del Señor Sebastián Puig en la calle San Martín. Llamó la atención una comparsa llamada "Paranambay" por su excelente orquesta, de la cual formaba parte mi padre (...) también llamó la atención la de "los negros africanos" que marchaban llevando delante un cocobero que se desbacia en contorsiones y que iba diciendo "¡yo! ¡oh! ¡yo! Comilón de rebolla", "¡ah! Negrito si fueras blanco" y "¡conorise que le va!" - "con la cola por detrás como todo lo demás". Recuerdo una melonga que cantaban el son de los candombes, y que terminaba así: "¡oh! ¡Cumandá, cumandá!" - "¡achuchá, achuchá!" - "¡puchevare María!" - "¡no sabe bailar, no sabe bailar!"



Pablo Suárez recibe del Fondo Nacional de las Artes una beca de perfeccionamiento en percusión, e investigación de la música afro-argentina. Entre 2007/ 2008 produjo y dirigió el proyecto discográfico "Tangó de San Miguel", un trabajo de investigación y recreación de la música de raíz afro en la ciudad de Paraná.

EL CENTENARIO Y LA VISIBILIDAD DE LOS AFRO ARGENTINOS

POR COCO ROMERO

En el año del Centenario, tenemos la idea de realizar un encuentro y abordar la visibilidad de los afroargentinos del tronco colonial, tarea que viene desarrollando La Asociación Misibamba. Tuvimos el gusto de que nos acompañaran en nuestro "Carnaval a contramano del Rojas" para festejar el aniversario 25 en febrero 2009, fue uno de los grupos que abrió el desfile. Transcribimos fragmentos de la charla que mantuvo con Juan Susque, Presidente de la asociación, que será completada en el próximo número.

Tiene 31 años, nació en El Bonito provincia de Misiones, y fue criado desde muy pequeño en la localidad de Lanús, provincia de Buenos Aires. Es descendiente afro argentino en séptima generación. Según los comentarios que le refirieron sus familiares, tuvo un bisabuelo de nombre Paulino Batista, que fue un esclavo que anduvo cimarroneando por lo que en aquel entonces era el monte misionero del cual hoy poco queda. Este bisabuelo tuvo siete hijos. Su abuelo se llamaba Gripiño Batista, y su bisabuela Salustiana Núñez. Gripiño se casa con una inmigrante austríaca en la primera oleada de inmigración en Misiones, y ellos tienen siete hijos más. Todo esto trascurre a principios del siglo pasado. Su abuelo fallece en 1988 a los 81 años. Ante esta sencilla previa que describe su identidad y bajo la presencia de un breve silencio reflexivo le preguntamos...

¿Cómo ha sido el periplo de su crianza siendo un afro descendiente dentro del un barrio del conurbano bonaerense?

Me crié en el seno de una familia blanca perteneciente a la zona Lanús, puesto que mi familia biológica -mi madre- decide darme en adopción. Mi nueva familia me inscribe en Lanús, y adopto así el apellido Susque del cual pertenecí a mi actual familia, más concretamente a mi padre que falleció en el 2000. El apellido de mi padre biológico es Núñez Batista, del cual nunca supe nada al respecto. Fui criado en el conurbano dentro del núcleo de una familia blanca, a expensas de un barrio con gente de ese mismo color. Yo siempre fui como un bicho raro, en el sentido de que nunca me hallé en ningún grupo de pares. Esto me sucedió desde muy chico, hasta mis 21 años, edad en la que salí de esos núcleos y generé otros por voluntad

propia. Siempre fui una persona demasiado tímida, de hablar muy poco, pero era a su vez intensamente introvertido con las complicaciones lógicas que acarrea cualquier niño o adolescente en esa etapa.

(...) He sufrido así, discriminación de distintas índoles por parte de la policía en varias oportunidades, me ha pasado inclusive hasta trabajando en mi propia profesión como casos de que no te pare el colectivo, también recuerdo una vez un ensayo con Pablo que no nos paró un taxi, ese día estábamos con María Elena. A consecuencia de todo eso, empiezo así a tener contactos con mis raíces, las cuales nunca deje de tenerlas pero digamos que estaban dormidas. Con respecto a mi lado musical, yo empecé prácticamente a tocar de forma natural cuando estaba en 3er. grado, a los siete años aproximadamente porque había entrado antes de edad al colegio.

¿Sucedó por ese lado?

Sí, correcto. Se sumó a todo esto un día por una gran reprimenda por parte de mi maestra de grado la cual citó al colegio a mi madre por primera vez, y por este motivo específicamente.

Recuerdo aun ese grito fuerte que sonaba como chirrido diciéndome "que deje de hacer eso por que parecía un negro candombero". Así en mi timidez me achiqué todo, con esos gritos que en aquel entonces merodeaban en los colegios de monjas, como el que iba yo.

Luego de eso me quedaba dentro de aula sobre mi pupitre, y no salía ni a los recreos. Y bueno a raíz de esto mi madre que era muy perceptiva me mandó a estudiar guitarra, y duré solo dos semanas, me aburrí, hasta que retomé solo toda esta cuestión a los 14, 15 años de edad, con respecto a mi lado musical.

Yo así fui como bollando de un lado a otro, nunca fui aprender a tocar con ninguna

persona, miraba, escuchaba y me salía, y tocaba. Tocaba rumba, salsa, un poco medio disperso estuve con varios grupos que organizamos con amigos, otro grupo que en sus inicios tuvo una buena intención me parece, que fue el proyecto este de Dos Ojillas con Quintín Quintana yo participe ahí en el 2001. En los inicios del proyecto existió una buena intención, yo siempre entendí y defendí la cuestión del candombe argentino donde en realidad con este género me pasó algo raro. No encontraba con quién hacerlo (...)

¿Cómo fue que se fue en vos la inquietud del candombe argentino, sabiendo que esa corriente cultural había sido desplazada y olvidada?

Lo que sucede tal vez es en algún aspecto poco científico, pero para nosotros al menos tiene mucho valor. Yo empecé a soñar cosas, y en esos sueños tuve ciertas apariciones y charlas y tuve como una necesidad ya de volver de adolescente a mis raíces. En mi vida me sucedieron muy pocas certezas, y una de ellas era la de pertenecer a otro lugar.

¿Eso lo pudiste comentar con tus padres, o era una intuición solamente?

No. Lo hablé con mis padres cuando ya era adulto. Lo hablé específicamente con mi madre, la cual me orientó y así pude recuperar mi historia familiar biológica.

Volviendo a lo anterior, esa inquietud del no pertenecer me acecha queriéndome encontrar con gente, por ejemplo yo estaba en Dos Ojillas y me decía eso no es por acá. De todos modos yo insistía constantemente, hasta que un día me encuentro con Rita Montero y en ese momento nosotros estábamos como preparando un espectáculo y recuerdo a todos sentados en ronda y ella cantando entre nosotros, y en eso ella hablaba y se dirigía a mí. Yo no era más que nadie solo estaba ahí, tocaba como uno más y su mirada

era inminente en mí, como si yo dirigiese todo y no era así, entonces habló frente a nosotros con quien era realmente el coordinador o director de ese grupo y muchos me miraban a mí. Y al existir un impase fija la mirada en mí y dice con seguridad:

"Escúchame muchacho, vos sos de la raza..." Se produce un silencio absoluto. Entonces entendí que mi inquietud del no pertenecer la cual yo siempre presenté, era respaldada en ese momento. A partir de ahí empecé a indagar, me enteré que había gente en el congreso que podía asesorarme, entonces fui a hablar con ellos y me llamó la atención de que hablaban poco con las personas en general, y conmigo sucedía todo lo contrario, hablaban mucho, y me pregunté por qué. Recuerdo haber estado frente a ellos en compañía de una amiga que era de distinta raza que la nuestra, y ahí me sentí dando cuenta del por qué sucedían esas charlas más extensas para conmigo. En conclusión a esto me comienzan a cerrar distintos círculos que hasta ese momento estaban inconclusos a lo largo de toda mi vida. Decido así meterme, militar de lleno en todo esto y conozco a María Lamadrid y con ella armamos el grupo Bakongo que es el grupo de escenario, luego la asociación Misibamba, y desde allí hasta hoy continuamos en esta lucha bastante compleja. De ello la idea siempre fue dar lacha a este discurso hegemónico, del cual se dice que nosotros no existimos más, que la cultura negra argentina negra no existe más.

Y así hablando con María Elena y empezando a reconstruirme con gente. Digo reconstruirme porque creo que nos volvimos a encontrar al menos en esta vida, ¿no? De ese modo llegamos juntos a establecer, como era que todo lo que implica nuestra raza aquí no existía, si para nosotros lo que hacemos

culturalmente es algo cotidiano que vos no lo difundas y hagas un matriarcado no quiere decir que no lo vivas, con esa definición quiero decir que en nuestra comunidad la que más valor de peso tiene es la mujer. La mujer mayor tiene un papel mucho más preponderante que el hombre en lo que respecta su vida es el aspecto de nuestra cultura, lo contrario de lo que sucede aquí en nuestra sociedad hoy que su papel hegemónico determina un rol patriarcal.

Reflexionando entonces en la parte de nuestra cultura nos preguntamos ¿cómo hablamos para comunicarle a la gente todo lo nuestro? Y yo dije: no tenemos que gastar en hojas... Quiero decir con esto que, yo ubico 10, 6, o 4 persona arriba de un escenario haciendo nuestra música, con nuestras canciones, y entonces los invito a todos, y díganme después de haber sido sino existimos. El poder que le damos a la música es que condensa muchos sentidos, y con esto voy a que me a pasado dar un curso de Misibamba a gente que no era de la comunidad, curso de Candombe Argentino -específico de Buenos Aires-, pues en el interior se toca de otra manera, y logramos dar un todo en general en distintos ciclos, comprendiendo una parte teórica con respecto a la historia que la dio Pablo Cisni, otra de práctica de tambors que la di yo y finalmente las nuestras que dieron la parte de baile. Y la gente decía, ah la vimos bailar a Gloria y nos cerró todo el círculo, todo lo dicho...

¿No hizo falta ninguna compensación más?

No hay que decir más, o sea te das cuenta que es de verdad que es genuino y que está localmente vivo. Creo que Bakongo como grupo en ese sentido marco sucho.

(Continuará)

Desgrabó: Gabriel Alberti

TRADICIONALIZACIONES EN AFRODESCENDIENTES EN



Por Alicia Martín

Durante mi trabajo de campo sobre las agrupaciones del carnaval de Buenos

Aires, escuché cantidad de relatos con referencias a personajes o familias de origen africano en los carnavales porteños del siglo XX. Señales de la participación de afrodescendientes en el carnaval porteño son evocadas frecuentemente en el cancionero del carnaval. Estas canciones y recitados constituyen un registro de la historia popular, vista desde abajo, es decir, desde la visión de los poetas populares. Veteranos murgueros, como Eduardo Pérez "Naziz" (1926-2006) y Jorge Mancini "Guigue", recordaban a los negros Lastra, directores de "Los Eléctricos", de Villa Devoto. En su poesía titulada "Murgas de otros tiempos, (1947-1954)", Guigue Mancini escribe:

...Los Amantes al Perejil era otra murga de pasta muy graciosa y ocurrente con sus cantos y demás.

Y esa otra que sacaban los famosos negros Lastra Los Eléctricos su nombre, no hace falta agregar más.

Registros que remiten a las décadas de 1930, 40' y 50' ubican de forma unívoca a familias de negros porteños que organizaban agrupaciones de carnaval. Estos grupos tienen entonces denominaciones europeas: murgas, centro-murgas o comparsas. Por algunas fotografías de archivo podemos suponer que aún organizadas por familias de afrodescendientes, estos grupos integraban también a personas fenotípicamente blancas.

Posiblemente haya habido apropiaciones e imitaciones entre blancos y negros que festejaban el carnaval, en intercambios de distinto valor de equivalencia, pero dentro del mismo campo popular y en distintos niveles de la práctica carnavalesca. El acompañamiento musical sólo de percusión, la integración de desfiles bailados a la actuación de la murga porteña, la importancia del baile en estos grupos, retoma patrones de la estética de los desfiles candomberos con vigencia pública a fines del siglo XIX. Sus denominaciones, la poética y vestimenta, parecen responder a hibridaciones más europeas e inmigrantes.

El DISCURSO SOBRE LOS ORIGENES, PASADO Y PRESENTE

"En Saavedra aprendimos a bailar con una familia de negros. Saavedra se caracteriza por mover la cintura y bailar en el aire", evalúa Daniel "Pantera" Reyes, director del centro-murga



Los Reyes del Movimiento del barrio de Saavedra. El discurso sobre la historia y los orígenes de las agrupaciones del carnaval porteño se ha transformado en objeto de interés y reflexión, a partir de una última etapa de incorporación de jóvenes intelectuales y trabajadores culturales a la celebración de las artes carnavalescas desde la década de 1990. Tradicionalizaciones semejantes en cuanto a la herencia africana en los carnavales de Buenos Aires se encuentran también en el discurso y la poética de otras murgas nuevas, como Atrevidos por Costumbre del barrio de Palermo, o Los Guardianes de Mujica, de la villa 31 del barrio de Retiro.

Estas herencias son actualmente tradicionalizadas en narrativas que configuran

la historia desde el presente, anclando su origen en un pasado legendario de esclavitud:

"Yo analizo que el ruido del platillo indica el ruido de las cadenas de los negros y el golpe, el *gum!*, viene a ser el latigazo que les daban. Y los negros daban un salto de dolor. Y bailaban con las piernas juntas porque las tenían engrilladas. Por eso desarrollaban más la cadera. En Saavedra tenemos identidad de mover las caderas. Esa es la diferencia que tenemos también con la murga uruguaya. Allí los blancos hacen las murgas, los negros hacen candombe; nosotros, todos mezclados." (Reportaje al director en la Revista *La Murga*, noviembre de 1998, N° 4: 32-34)

Al explicar el particular baile murguero porteño,

nuestro director traza interesantes diferencias entre murgas de diferentes barrios y marca las diferencias racializadas con las murgas de Montevideo. Años más tarde, insiste en diferenciar ahora al barrio de Saavedra entre otros barrios, donde cada murga tiene su particularidad.

"Saavedra tiene una identidad diferente a otros barrios, en el baile, en los recitados... No somos tangueros como los de Boedo, somos más candomberos. Es más, hemos aprendido con los negros a bailar murga, con familias de negros. Por eso hay mucho movimiento de cintura en Saavedra". (Entrevista en el Seminario 2003)

En esta secuencia discursiva, tradicionaliza el estilo distintivo de Saavedra con la mención a familias de

LAS MEMORIAS DE LOS CARNAVALES PORTENOS



Corte transversal de una pista cualquiera.

Dibujo de Alejandro Del Prado (Calé).

negros que lideraban y marcaron el baile y el ritmo en el barrio. El legado afro-argentino es asumido no sólo en la danza y la percusión ("somos más candamberos"), sino en el repertorio de canciones y recitados que incluye varios candombes (tomados de la música popular del tango) y menciones explícitas:

Llegó el candombe
(versos de Daniel Reyes)
Es un sentimiento
eterno/ sana diversión/
Coro: Los Reyes/ Es el orgullo del barrio/ y de corazón/ Coro: Los Reyes/ Generaciones enteras / Han bailado hoy.

Soy murguero de corazón (versos de Darío Vasconcellos)
Fueron los negros que dejaron esta herencia
Y la conciencia siempre fue la del dolor.
Pero seguro que nos miran desde arriba,
Y hoy son los Reyes, que entonan la canción.
Son los muchachos que una vez nos enseñaron a defender esta locura con honor,
Pero seguro que nos miran desde el cielo.
Canten con fuerza por favor esta canción.
Coro: Soy murguero señor. De corazón.

Estas canciones refieren al candombe, enlazando el baile de hoy con el de generaciones anteriores, haciendo explícita una vinculación de este lenguaje de la expresión carnavalesca con los orígenes negros. Estos versos murgueros sobre el color de la pobreza y la exclusión, integran en el dolor de "siempre" las categorías raciales que históricamente ha descrito con claridad y precisión Alejandro Frigerio en su trabajo sobre las categorías raciales de los habitantes de Buenos Aires. Categorías que remiten a distintos sujetos sociales, más o menos "negros", con el denominador común de pueblo pobre. Dice Frigerio:

"...la pobreza está, efectivamente, asociada en el imaginario porteño con la negritud. Que la extrema pobreza nos lleve a vernos negros comprueba... la vigencia - no importa qué tan silenciada- de las categorías raciales como reproductoras de las diferencias sociales que nos aquejan" (Frigerio 2006)

"La conciencia del dolor" en los versos de Darío, enfatizada por el "siempre", traza una línea de continuidad semántica e histórica desde los primeros negros esclavos y candomberos hasta los actuales "negros villeros" y murgueros, incluyendo y atravesando

las diversas clasificaciones de negros entre comillas, negros mota, cabeceitas negras, negro villero. Otras murgas que se organizan en otros barrios de la ciudad, tradicionalizan también el origen negro de sus prácticas carnavalescas. "Atrevidos por Costumbre", del barrio de Palermo, cantan en una presentación, con la base melódica del candombe "Oro y Plata":



(continúa en la pág. 17)

L. S. (viene de la pág. 18)

TRADICIONALIZACIONES EN LAS MEMORIAS DE → AFRODESCENDIENTES EN LOS CARNAVALES PORTENOS ←

Cantor:

"De un sueño de tacho y lata con poca plata nació el murgón serpenteando por las calles van sus donaires de rebelión relincha un coro de soles son sus bemoles fibra y pasión y llevan su ruego al cielo mientras el suelo vibra a su son..."

Coro:

Aaay... bate que bate... el parche del bombo late platillos de disparate le suenan a su emoción. Mueva que mueva sabor a su vida entrega con una esperanza nueva a un tiempo que es de dolor.

Cantor:

Toda la gente parecen negros que carbonean su piel danzando y al futuro van llamando con la nostalgia de algún tambor."

Con una fina poética, el autor "Gallego" Rubén Espiño, director de ese centro-murga, describe en la temerosa artística de la murga actual una performance con reminiscencias de sociedad caudombera: "serpenteando por las calles", "donaire de rebelión", "el suelo vibra a su son", "mueva que mueva", "nostalgia de algún tambor", que logra con su "sabor" que las gentes "carbonen su piel danzando".



Grabado publicado en La Ilustración argentina, en noviembre de 1882. La imagen ha sido recopilada por Ricardo Rodríguez Melas. Su título: "El tango".

Los negros están acá. Pero el latido del bombo no sólo nos carbonen danzando. En esta poesía, las artes de la murga articulan temporalmente el pasado, el presente y el futuro. El futuro es llamado con "la nostalgia de algún tambor"; la danza saxon "una esperanza nueva/ a un tiempo" presente de dolor. El poeta juega con el tiempo, proyecta la murga no sólo como heredera y constructora de negritud, sino también en tanto artífice y esperanza de un tiempo sin dolor. Esta tradicionalización pone en escena lo afro-

cano en las artes del carnaval porteño, así en nuestro pasado como en nuestro futuro.

Para finalizar, una rápida mirada sobre el movimiento cultural alternativo actual en la ciudad de Buenos Aires reconoce la actividad de numerosos grupos de candombe, impulsados por uruguayos residentes en la ciudad, y también por porteños que recrean la tradición negra de Buenos Aires, como la Agrupación Dos Orillas. Se difunden también danzas afroamericanas y africanas, por el trabajo de afro-

braileños, caribeños y africanos que se han instalado desde la década de 1990 en Buenos Aires, y que ya cuentan con importantes artistas locales en su producción y reproducción. Por último, el resurgimiento del tango en todas sus modalidades artísticas ha movilizado también la reflexión y discusión sobre la herencia africana en la cultura argentina. Producción cultural que confluye en el denominador común de hacer visible lo negado y replicar a las narrativas oficiales, dominantes en la historia y en el

sentido común de la población porteña, respecto de la declamada extinción de los negros en nuestra sociedad.

Alicia Martín es Doctora en Antropología (UBA). Se desempeña como profesora titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto Nacional de Antropología.



El Carnaval de Ensenada hasta 1950

Por Emiliano Segovia

La ciudad de Ensenada fue fundada el 5 de Mayo de 1801 por el Virrey de Buenos Aires, Marqués de Avilés. Tuvo una destacada participación en las jornadas de las Invasiones Inglesas de 1806-07, donde Santiago de Liniers comandó el Fuerte de Barragán, que sirvió de base para las operaciones de las tropas patrióticas y para la recuperación de la ciudad de Buenos Aires. La condición natural de su costa servía de abrigo a numerosos barcos, que no podían amarrar en Bs. As. y lo hacían en los accesos naturales de esta costa.

Durante muchos años contribuyó al movimiento portuario y comercial del país, tanto que fue Capital de la Prov. de Bs. As. hasta la fundación de la ciudad de La Plata, en 1882. Ante esta situación se decide la creación del Puerto de la Ensenada. La obra comenzó en enero de 1884 y se inauguró en marzo de 1890.

La llegada de numerosos inmigrantes, la instalación del tren a Bs. As y el creciente funcionamiento del puerto, convirtieron a Ensenada en una de las ciudades más pujantes del país de finales del siglo XIX.

Por todo esto no era

de extrañar que llegara el carnaval. El primer corso del que se encontró referencia hasta el momento data de 1890, cuando se registraron 70 permisos de disfraz. Esta autorización se pedía en la comisaría local y permitía andar disfrazado por la calle en las noches de corso. Durante el carnaval de 1897 se registraron algunos incidentes en los bares de la zona del puerto, donde se realizaron bailes de carnaval sin la debida autorización y fueron suspendidos por las autoridades policiales. Según el relato de los diarios de la época, los propietarios y algunos vecinos fueron demorados por estar disfrazados sin autorización.

Para la llegada del siglo XX, los cursos eran costumbre bien arraigada. Un grupo de vecinos conformaban una Comisión de Corso y se encargaban de todos los detalles de la organización, desde fijar el recorrido, la instalación de lamparitas de colores en todo el trayecto y hasta la elección y entrega de premios a los concursantes. Las familias asistían masivamente y se ubicaban en las veredas, bien pegadas al cordón para no perderse ningún detalle. Es de destacar como anécdota que al tratarse de una ciudad ribereña, sus habi-

tantes consumían mucho pescado y usaban sus escamas como papel picado, que generaba un brillo especial en el piso una vez arrojado.

A su vez, la Comisión rentaba palcos a buen precio para costear algunos de los gastos. Los ocupaban principalmente las familias más adineradas y todas se disfrazaban, para no desentonar con el resto del pueblo. Podemos mencionar como anécdota que de los palcos asomaban algunas de las más bellas señoritas y como muchas eran de las familias mejor posicionadas de la ciudad, los jóvenes aprovechaban el delirio del corso para píropearlas al estilo de Romeo y Julieta. Según los relatos de época, algunos terminaban en matrimonio. Este tipo de organización se mantuvo en forma interrumpida hasta mediados de 1970, cuando por motivos sociopolíticos del país los festejos dejaron de realizarse.

Para principios de 1920 la ciudad tenía un gran movimiento social gracias a la actividad portuaria, la ferroviaria y la gran cantidad de habitantes. En esta época fue fundamental la creación de varios clubes y sociedades de fomento, que aglutinaban a las familias y aportaban la mayoría de las

comparsas para los cursos.

Las comparsas se destacaban por la increíble prolijidad de las vestimentas, además de la cantidad y calidad de los músicos con los que desfilaban. La mayoría tenía alrededor de 30 músicos con diferentes instrumentos de viento, cuerda y percusión. Las comparsas más renombradas de esta época fueron: "Unión Pelotaris", "Estudiantes del Sur", "Los Apaches", "Piu Avanti", "Portadores de Alegría", "Los Hijos del Nilo" y la del Club Defensores de Cambaceres, entre otras.

También desfilaban las murgas, que contrastaban notablemente con las comparsas, ya que los disfraces eran de los más disparatados y muchas de ellas tenían canciones "bien picantes". Eran conformadas por los muchachos del barrio que se juntaban en una esquina y la noche de corso, salían a desfilar. Además durante el trayecto al corso, frenaban en las esquinas y en los bares, para tocar, cantar alguna canción y ganarse alguna moneda "tirando la manga" (ahora se dice "pasar la gorra").



(continúa en la pág. XII)



(ver de la pág. 30)



Murga La Flor de Campamento, 1946. Foto perteneciente a Avelino Mengal (fragmento).

El Carnaval de Ensenada hasta 1950

Las murgas más destacadas fueron: "Los Chicos Enamorados", "Los Fuleros", "Los Curdas", "Rompe y Raje", "Los Petas de la Zurda", "Contravientos", "La Muchachada del Centro", "No Nos Queremos Casar" y "La Flor del Campamento", a la que dedicaremos un capítulo aparte más adelante.

Los festejos tenían el agregado de los bailes de carnaval que organizaban los clubes como continuación de los corsos. Los integrantes de las murgas y comparsas, las familias disfrazadas de los palcos y la mayoría de los asistentes al corso, se iban a estos bailes familiares, donde todo era alegría y diversión. En muchos de ellos tocaban conjuntos musicales y ocasionalmente, alguna murga hacía una "pasada", (desfile), para amenizar la velada.

Una gran anécdota fue la prohibición de la participación de las murgas en el corso del año 1925. La comisión organizadora tomó esa deci-

sión influenciados por la creciente presencia religiosa en la ciudad y se basaron en "...sus indecorosas canciones, sus pasos de baile pecaminosos y la idolatría a otros dios, (léase Momo), que no coincide con la doctrina católica".

Un periódico de la época llamado "Tribuna" castigó duramente esta decisión en varias editoriales y destacaba el malestar de los vecinos por la ausencia de las murgas. Además mermó la cantidad de asistentes por noche y algunas de las comparsas no se presentaban, en repudio a la decisión oficial. Es de destacar que al año siguiente, las murgas volvieron sin ningún tipo de prohibición ni censura.

La década de 1930 siguió con la misma organización, pero debido a la crisis económica reinante, la concurrencia bajó notablemente, como así también la cantidad de agrupaciones y los gastos de la organización. En algunos de los años no se pudo comprar las lamparitas de

colores y se les pedía a los negocios y casas particulares que colaboraran en iluminar sus frentes, para que no decayera el brillo de las noches de corso. Esta tendencia se mantendría hasta principios de 1940, cuando resurgió la actividad social por otra oleada de creación de clubes de barrio y por la creciente actividad económica en los albores del peronismo.

Los clubes recién fundados volvieron a reunir a familiares, amigos y compañeros de trabajo. Desde allí resurgieron las murgas y comparsas. Como ejemplo podemos destacar la vuelta de "La Flor del Campamento", esta vez con base en el Club de Remo de este barrio, fundado en 1942.

Algunas de las murgas de esta época fueron: "Los Pitucos de Ensenada", "Los Ases del Carnaval", "Los Cachivacheros", "Los Amantes del Puchero" y "Locos por la Ternura".

De las comparsas más renombradas podemos mencionar "Los Cañocas",

"Los Cubanos", "Los Bambucos", "Los Andaluces de Ensenada", "La Bandita de los Curas" (infantil) y "Los Chicos del Arrabal". Muchas de estas agrupaciones animaron los corsos enseradeneses durante varios años y algunas llegaron hasta las décadas del '60 y '70.

El análisis del periodo que abarca desde 1950 hasta la actualidad, está siendo compilado para formar parte de un próximo trabajo, ya que es mucho el material existente en fotos, relatos e información de los diarios de la zona.





Actualidad Carnavalera en Ensenada



Por Emiliano Segovia



La murga Flor de Campamento en la actualidad. Foto: Emiliano Segovia.

El momento de este trabajo hay varias agrupaciones en funcionamiento en distintos barrios de la ciudad. Están las batucadas "Bahía Baroque" en el centro, "Ilusión Batuque" de Puesta Lara y "Los Primeros de San José", de Villa Castela. La única compañía es "Los Tropicales del Ritmo". Todas estas agrupaciones no realizan salidas durante todo el año, sino que su participación es en la época de verano para asistir a los coros y fiestas de la región.

También hay tres agrupaciones que ensayan durante todo el año, 2 murgas y una cuerda de candombe. Las describiré por su orden de aparición a continuación:

Murga "La Flor de Campamento": su primer ensayo fue el 12 de marzo de 1999 en el Club de Resno de Campamento y rescata su larga historia, volviendo al barrio que la vio nacer en 1924. El traje lleva los colores rojo, blanco y negro, tomados del escudo del club. Para fines del 2004 deja el barrio por diferencias con la comisión del club. En marzo de 2006 vuelve pero en el Club Pueblo Nuevo, donde ensaya actualmente. A pesar de las interrupciones, hoy transcurren sus 85 años de vida.

Cuerda "Tambores Timos": su primer ensayo fue el 6 de enero de 2005, es

la primera y única cuerda de candombe de la ciudad. Ensaya en Almafuerre e Italia, lugar emblemático tanto por el paisaje que brinda el viejo Canal Oeste y porque allí se halla la base de lo que alguna vez fue uno de los primeros puentes levadizos de la región. Sus trajes llevan los colores verde, amarillo y marrón borravino. Todos los fines de marzo organizan una llamada con distintas cuerdas de la región.

Murga "Buscando Rumbos": el primer ensayo es el 4 de agosto de 2007. Nace por el desprendimiento de algunos integrantes de La Flor de Campamento. Ensayan en la Plaza San Martín de Ensenada y sus colores son verde, blanco, negro y azul.

Estas tres agrupaciones tienen una activa participación en las actividades que se organizan en el marco de La Marcha Carnavalera en La Plata, de la que participan alrededor de 50 agrupaciones de distintos puntos de la región y del país. Las jornadas comienzan en el mes de octubre, siguen en noviembre y la marcha final se realiza en el primer fin de semana de diciembre. En ella se reclama la devolución del feriado carnavalero y por la implementación de coros gratis para todos.





HISTORIA DE LA MURGA

Por Emiliano Segovia

Emiliano Segovia, oriundo de Ensenada, escribe e investiga la historia de la Murga La Flor de Campamento y del carnaval de su ciudad, recopilando la memoria oral y gráfica. En 2009 realizó la 1ª muestra de material dedicado al tema.



CAPÍTULO 1: EL PRINCIPIO

Con los comienzos de la construcción del canal del puerto La Plata en el año 1891, los obreros son instalados en un campamento, a la vera de sus puestos de trabajo. Con el correr de los años, estos trabajadores se fueron acentuando en casas levantadas por ellos mismos y pasaron a ser habitantes fijos de ese rincón de la incipiente ciudad de Ensenada, dando origen al actual "Barrio Campamento". La información más antigua sobre la aparición en escena de la murga se encontró en un diario local llamado *Tribuna*, un periódico semanal independiente, que en su edición del día 8 de marzo de 1924, menciona a la murga en su paso por el palco oficial. El 15 de marzo, hace una referencia de que "La Flor del Campamento" debe ganar aunque sea una mención por la aceptación que tuvo entre el público. Y finalmente en la edición del 22 de marzo aparece el listado de premios entregados, donde la Flor gana dos argentinos, el 1º lugar y una mención especial a su director. Reaparece recién en los años 1932 y 1933, como figura en el mismo diario, pero esto no significa que no haya habido formaciones entre 1924 y 1932.

CAPÍTULO 2: FORMACIÓN 1946-1950

Habría que esperar hasta el año 1946 para que apareciera en escena nuevamente la murga. Esta vez la información la brinda Avelino Mengui, que fue parte de esta formación y es el último relato vivo que queda. Cuenta que la murga surge por la junta de los muchachos del barrio que frecuentaban el "Club de Remo Río Santiago" (creado en 1942) y decidieron retomar la historia de la murga del barrio, ya que los más grandes la habían visto desfilar. En las noches de corso cada uno se disfrazaba de lo que quería y desfilaban ocupando el ancho de la calle para que todos los vieran. Todos se ponían a aplaudir cuando veían que el público estaba "medio apagado", el público respondía con más aplausos y eso era toda una sensación, además de los cinco bandoneones, bombos y algunos instrumentos de viento con los que desfilaban. Las canciones las hacían y las cantaban los más grandes, se copiaban las canciones que estaban de moda y las letras eran de cargadas entre ellos, como por ejemplo, si alguien era muy narigón o si era "medio dominado por la mujer". Al terminar el corso, la murga iba por los bailes de los clubes, hacían una pasa-

da y pasaban la gorra para ganar unas monedas. Los bailes de carnaval que la murga organizaba en el Club de Remo eran multitudinarios y las orquestas de tango amenizaban toda la noche.

Fue una murga humorística en la que abundaban los disfraces y los instrumentos de viento, tanto verdaderos como los de cartón.

Avelino Mengui aún conserva celosamente una foto de la formación del año '46 donde se ve a la murga momentos previos a salir a escena en el corso Ensenadense y él está disfrazado de Cantinflas. Esta formación salió hasta el año 1950, ya que se fue disolviendo por cuestiones laborales y familiares.

CAPÍTULO 3: FORMACIÓN 1999-2004

Como la magia de la murga había quedado en el aire del barrio, otro grupo de amigos decide reflexarla con toda su historia para devolverla al barrio que la vio nacer. Los dueños de la idea eran chicos que venían con la experiencia de haber participado en murgas como "Los Farabutes del Adoquín" y "Tocando Fondo" de La Plata, además de varios conocimientos en música e instrumentos. Entonces presentaron un proyecto en el Club de Remo Río Santiago, que había visto nacer la generación anterior y fue aproba-

do por la Comisión. Se hace una convocatoria por todo el barrio y el viernes 12 de marzo de 1999 es el primer ensayo.

Se adoptan los colores rojo, blanco y negro para los trajes que representan los colores del club y se modifica una letra en el nombre pasando a llamarse "La Flor de Campamento", además se agregan a la formación dos muñecos gigantes de goma espuma representando una flor, un brujo y dos máscaras de goma espuma de los personajes extraídas de la mencionada foto del año 46. Este grupo le devolvió el alma al barrio y para febrero volvieron a realizar fiestas de carnaval en el gran patio del club, donde la entrada era a voluntad, los precios del buffet eran popularísimos y el barrio entero colaboraba.

Además, durante el año se realizaban actuaciones en plazas, festivales y en las actividades de La Marcha Carnavalesca de La Plata, donde se reclama por el feriado carnavalesco y los cursos gratis.

Para mediados de 2004, debido a un arrastre de diferencias con la Comisión Directiva del Club, la murga se queda sin lugar de ensayo. Como los ensayos se pasaron a la calle y más de la mitad de los integrantes eran las mascotas, sus padres no llevaron más a los nenes a esos ensayos, ya que esuan-

do dentro del club se podía usar un salón calefaccionado para el invierno. La merma y el cansancio de los integrantes hizo que para noviembre de 2004 la murga se disuelva.

UN EMPUJÓN NECESARIO

La murga "Silbando Bajito", de Berisso, tuvo sus comienzos en octubre del 2002 en el Club Honor y Patria, un viejo club de barrio recuperado por un grupo de vecinos. A partir de unos talleres realizados por integrantes de murgas como "Los Sospechosos del Barrio", "Parando en Todas", de La Plata y de "La Flor", el sonar de los bombos le devuelve la alegría al barrio y nace "Silbando Bajito". A partir de ese momento esas murgas se presentaban juntas en muchas oportunidades. Pero la amistad de "Silbando" y "La Flor" es la que más perdurará con el tiempo y todos los meses se presentaban juntos en alguna plaza, festivales y en cuanto evento se diera la ocasión.

El domingo 18 de diciembre de 2005 "Silbando Bajito" hace un show en el Club Honor y Patria, para el cual invitó a los viejos integrantes de su murga amiga. Allí estrena una canción pidiendo que regrese "La Flor", junto a un video de varias actuaciones juntos y otras fotos cedidas por Daniela, una

LA FLOR DEL CAMPAMENTO



ex integrante de la murga y que se integró a "Silbando". Como había varios integrantes de "La Flor" en el show (entre ellos quien escribe), entre lagrimas y "matanzas" se decide que "había que juntarse para ver qué se podía hacer". Para terminar de entender esta amistad murguera, se transcribe la letra de la canción, donde se puede observar el preciso relato de esta historia que dará el empujón para el regreso.



La murga, Aldo Severi (1928-2005).

CANCIÓN PARA LA FLOR

Música: Aquello (Jaime Roos - 1980)

Letra: Ángeles Bisbal y Judith Piermaria

Dicen que se fue,

dicen que está acá,

dicen que se ha muerto,

dicen que volverá.

Una murga amiga, hoy se está extenuando.

Un barrio vecino, mudo se quedó.

Cuando en Campamento, parches y plásticos,
silbates y risas, nadie más oyó.

Matanzas cruzadas, los vientos de Kelo,

Críticas del gordo y su improvisación,

Augusto y su bombo, bancándose solo,

dejando su alma, en la persuasión.

Dicen que se fue...

La brisa del río, hoy nos trae recuerdos,

de actuaciones juntos, viajes en camión.

Cuando los pebetes silbando bajito

cruzaban el puente, buscando una flor,

Queremos que pronto vuelva Zanahoria,

Pétales al viento, goma espuma en Flor,

La sangre murguera, late en cada pipe,

Hoy Momo los sueña, regresa y paído.



La Canción surgió el efecto esperado por sus creadoras y durante todo el verano del 2006 empiezan los contactos para una reunión de los integrantes más grandes de "La Flor". Aquí empezará otro capítulo de la historia que llegará hasta estos días.

Capítulo 4: Formación 2006 hasta la actualidad

En el club de Remo de Campamento seguía la misma comisión de antes y no se podía volver ahí. Después de averiguar en colegios e instituciones de la zona de Campamento para poder ensayar, se recurre al presidente del Club Pueblo Nuevo, que está lejos del Barrio Campamento, pero que contaba con un gran patio y cómodas instalaciones. Con él había quedado una buena relación después de una actuación para el aniversario de ese Club en diciembre de 2003 y como es un club recuperado por los vecinos, a manera de ayuda, se le pide un espacio para poder ensayar. Finalmente, el 10 de marzo de 2006, La Flor empieza a ensayar en el Club Pueblo Nuevo, sito en las calles 25 de Mayo y Don Bosco, de Ensenada, donde ensaya actualmente.

Se utilizan los viejos trajes con los colores rojo, blanco y negro, los muñecos, las mascaratas, banderas y los bombos de la formación

anterior. Esta vez se hace mayor hincapié en formar mayor vínculo con el resto de la ciudad y se realiza una canción de crítica al CEAMSE, el relleno sanitario ubicado en Punta Lara y que genera una gran contaminación ambiental. El grupo está compuesto por numerosos jóvenes, tanto nuevos como viejos murgueros y muchas mascotas, además de varios padres y amigos que acompañan en las actuaciones. Para seguir manteniendo la historia festeja su cumpleaños en marzo, ya que este mes siempre se ha destacado como punto de salida del recorrido. Con multitudinarios festejos, las fiestas de la murga se han vuelto un clásico para los jóvenes de Ensenada. Los afiches invaden la ciudad y los integrantes dejan el alma para que los invitados a la fiesta se sientan cómodos, alegres y por sobre todas las cosas, que todo el mundo se divierta.

Además, participa en diversos festivales, eventos y sigue participando en las actividades que se organizan para la Marcha Carnavales de La Plata, en la cual se reclama la devolución de los días de feriado de carnaval y coses gratis. Esta murga toma como punto de partida aquella aparición en los coses de 1924, y hoy, a pesar de las interrupciones, está celebrando sus 85 años de vida.





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 ceste del puerto La Plata, pero del lado de Berisso; por una prolongada huelga en el Armour, 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 compraba para leer algo en el viaje.

Luego entró a trabajar en YPF y al poco tiempo sufrió un accidente en la piedra con un clavo. Cuando se reintegró a trabajar lo despidieron junto a otros 30 personas. Un amigo le prestó un local y 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 licorosos y hacer mudanzas en un carro tirado a caballo. Después de un tiempo entró a trabajar al Astillero Río Santiago, en el área de fundición, donde estaba a las 4 de la mañana y salía a las 12 de la noche. En los veranos, cuando salía de alguno de sus trabajos, vendía helados, cubanitos, galletitas, semillas, manías en plazas y partidos de fútbol, donde también reparaba vestas que hablaban del equipo o de algún jugador del partido y los cambiaba por unas monedas.

Corrió a su esposa María Moyano a los 23. Ella tenía 13. María trabajaba limpiando en un consultorio en la calle Honorio Castino y salía a barrer la vereda a la hora que "Nato" pasaba para ir al frigorífico. Aunque ya la 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 Años del Carnaval". Esta agrupación salió por los coros 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 Petroni con la presentación de grupos artísticos y grandes coquetas. Después de un breve descanso salió con la Murga Humorística "Los Caeduras", entre los años 1955 y 1971, también según datos fotográficos. Por último, salió con la murga "Échale tabaco al piso" 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 arevedas y las cantaba o las recitaba. Hacía los instrumentos en la murga humorística, que eran de lana y cardón. También hizo canciones para los clubes de Ensenada donde participaba y al batallón en que hizo la columna. Cuando salió con "Échale tabaco al piso" escondida en traje una bolsa con sales y cuando se apretaba la panta "lo ocupaba por detrás".

La noche del 19 de marzo de 1976 un grupo de taras entró a su casa de Jérez y Calera, diciéndole que era detenido "por orden del Poder Ejecutivo". Todos estaban con la cara tapada con pañuelos y con la violencia de cuando se llevaron algunos muebles, sillones, ropa y hasta la bañera de su hijo, que entonces tenía 19 años. Pero también se llevaron los grabadores donde Nato grababa los versos de "La vida de Ensenada", donde constaba de los personajes, anécdotas y lugares desde los 7 años. Todo en verso y rima, la gababa y después la pasaba con máquina de escribir en el reverso de planis viejos del astillero. Por estar en el reverso de los planos, los "machachos" no se los llevaron y su familia los guardó celosamente.

Hasta que a principios del 2008, la Dirección de Derechos Humanos de la Municipalidad de Ensenada se entrevistó con María Moyano, viuda del 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 Chávez, 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 de monedas. Letra de murga, escrita para los clubes de barrio, para sus amigos, para las agrupaciones del carnaval, a pedido o por iniciativa propia. De joven moraba en la murga del barrio. Su mujer se enamoró de él viéndolo ensayar en una esquina.

(...) Los escritos resacaados y publicados tiene la virtud de devolver la voz a Nato Andreucci. En lenguaje llano y pícaro, 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 transmite 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 oco que han de olvidar, / las fiestas de carnaval/ de los tiempos ya pasados, / coros bien organizados/ sin odios y sin rencores, / las compañías sin tambores/ ni bombos para hacer ruido, / y como no las olvidas/ voy a nombrar las mejores.

Las compañías más brillantes/ de los viejos carnavales/ han sido Unidos Pelotaris/ igual que Los Estudiantes; / Los Apaches, Piu Avanti/ Portadores de Alegrias/ y mucha gente decía/ viendo a Los Hijos del Nile; / ¿vesos 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 Cenozo/ Los Pitucos de Ensenada; / pero la más renombrada/ es la Flor de Campamento.

Las murgas y coro no es bromal/ vestían de esta manera: / pantalones de arpillera/ y levita de cretona; / los bombos hechos con lana, / y por eso el director, / los hacía sacar al sol/ después de hacerlo mojar; / de

manera que al golpear/ sonara mucho mejor.

En las murgas del pasado/ hubo grandes directores, / sobresalieron señores/ Reno, Mingo y el Pelado. / También fueron muy nombrados/ Julio Almeida, el Negro Miro, / el Negro Tam, Chiquicos/ pero según mucha gente / no hay duda que últimamente/ fue Quiza lo mejorcito.

En los coros 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 coro con sillitas/ para sus progenitores.

Varios palcos ocupados/ por hermosas señoras, / ¿dónde se daba cita/ la juventud del poblado; / algunos enamorados/ creyéndose Juan Tenorio, / con selectos repertorios/ se tiraban lindos lances / y muchos de esos romances/ se mimaban en casorio.

La serpiente impedía/ el avance de los coches, / por eso todas las noches/ el coro 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/ casas, bares y cantinos, / cantaban en las esquinas/ algunas versos picantes; / porque las murgas de antes/ cantaban por la propina.

También voy a mencionar/ a Cariocas, a Cubanos, / a Bambucos, a Hawaianos/ Los chicos del Arabal; / Los Años del Carnaval, / Andaluces, Caraduras, / la Bandita de los Curas, / Los Híppies, Cachivache Ros, / Los Amantes del Puchero/ y Locos por la Termita.

A modo de cierre de esta hermosa selección del Juglar, los autores setaban en la contraportada 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 nosotros, sino por un sujeto de la propia comunidad. Cuando mostramos a Nato también miraban esa historia.



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
CENTRO CULTURAL
RECTOR
RICARDO ROJAS

Secretaría de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil

Lic. Oscar García

Centro Cultural Rector
Ricardo Rojas

Lic. Cecilia C. Vázquez

Oficina de Publicaciones

Andrea Cochetti

Oficina de Diseño

Virginia Parodi

Marcía D'Amico

Daris D'Elia

Carla Di Lello

Daniel Sosa

Mariano Antonow

Roberto Duarte

Cooperación y corrección

Matías Puzio

Director
de El Correo

Coco Romero

COLABORADORES

Gabriel Alberti

Noé Roberto Palco Cirio

Alicia Martín

Emiliano Segovia

Pablo Suárez

Cometes 2008

Ciudad Autónoma

de Buenos Aires

Argentina

e-mail: rojas@rec.uba.ar

www.rojas.uba.ar



CLAYTON CURTIS RECTOR RICARDO ROJAS
AN. CORREOS 3831 CABA.



Director:
Coco Romero.
Producido por
el CCRR Rojas.
Corrientes 2038
Ciudad de Buenos Aires
Argentina.



NÚMERO
ESPECIAL

AÑO XV Nº 39 OCTUBRE DE 2010 PUBLICACIÓN DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA QUE REUNE MATERIAL DE DIVULGACIÓN Y CONSULTA SOBRE EL CARNAVAL

Editorial

Estimados lectores, en este número especial del Corsito, brindamos como aporte en el año del Bicentenario material de reflexión sobre los afro-argentinos, comunidad negada a través de décadas, que en la actualidad con la memoria de los mayores, la conciencia y fuerza de los jóvenes da forma y contenido a la visibilidad de una etnia presente desde la época colonial en nuestra sociedad.

Quisiera agradecer especialmente a Pablo Cirio que ha sido el nexo con investigadores colaboradores de esta edición que vienen bregando por el tema desde sus respectivos espacios. Desde nuestra publicación brindamos por el ahondamiento de lo propio. ¡Hasta el próximo carnaval y que lo disfruten!

Coco Romero.



Dibujo en tinta bolígrafo de Gabriel Alberti, sobre la foto de la colección de Graciela Garay.

Afroargentino del tronco colonial. Una categoría autogestada!

Por Norberto Pablo Cirio
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"



El vendedor de velas. Litografía de César Hipólito Bacle. (1794-1838).

Buenos Aires fue fundada por Juan de Garay en 1580 y desde entonces está también habitada por población negra traída por los españoles como esclavos. Si bien la Asamblea del Año XIII estableció el principio jurídico de la libertad de vientres para aquellos nacidos a partir de su instrumentación, la abolición de la esclavitud se declaró en 1853 a través de la Constitución Nacional. Sin embargo, en Buenos Aires recién entró en vigor en 1861, cuando suscribió a la reforma de la Constitución promulgada en Santa Fe por la Convención Provincial un año antes. A lo largo de nuestra historia, en no todos los censos se consideró relevante recoger información sobre la procedencia étnica de los habitantes. Sin embargo, a través de aquellos que sí la recabaron sabemos que el máximo porcentual de afroporteños fue de 30,1% en 1806, aunque en 1887 apenas representaban el 1,8% de la población total. Durante el sistema esclavista los negros eran usados en múltiples tareas, pero principalmente en el servicio doméstico, como símbolo de estatus social y económico. Según la memoria oral mantenida al presente



(continúa en la pág. II)

Música afro en Paraná, Entre Ríos. Historia y vigencia

Por Pablo Suárez
tangodesanmiguel.blogspot.com
tangodesanmiguel@gmail.com



Horneando pan. Zona rural, Dpto. Paraná, ca 1900. (Foto Aminthe Geoffroy).

La cultura de las *batucadas*

En la ciudad de Paraná (Entre Ríos), como en muchas otras pequeñas y grandes urbes del Litoral, se observa la práctica generalizada de toques de instrumentos de percusión idiófonos y membranófonos con finalidad lúdica, sobre todo en contextos festivos como el carnaval. Quienes participan de esta práctica se organizan bajo un nombre distintivo y con un director. La denominación *emic* de este tipo de agrupación es *batucada*, y generalmente representa la identidad de un barrio.

Sus performances musicales, en las que el elemento rítmico adquiere un rol exclusivo, surgen de composiciones colectivas o de sus directores, realizadas sobre la base de patrones rítmicos tradicionales de nuestra zona, como así también de otros géneros musicales argentinos, como el malambo, y afroamericanos, como el *samba* brasileño y el *candombe* uruguayo.

Las *batucadas* están presentes fundamentalmente en los sectores sociales más afectados por la pobreza y la exclusión, y aunque es



(continúa en la pág. III)

(viene de la pág. 1)

Afroargentino del tronco colonial. Una categoría autogestada¹

Dibujo en tinta bolígrafo de Gabriel Alberti, sobre foto de la revista *Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1902.

por los descendientes de aquellos esclavizados, ese período no tuvo ningún cariz humanitario ni familiar por parte de los esclavócratas, como se sostiene desde el discurso historicista blanco. Al igual que ocurrió en el resto de las esclavitudes americanas, el proceso de deshumanización inherente a la condición de esclavo en Buenos Aires no fue la excepción.

Hasta fines del siglo XIX los negros vivieron principalmente en el sur de la ciudad en los actuales barrios de Monserrat, San Telmo y San Cristóbal. Las periódicas crisis económicas por las que atravesó el país operaron como una fuerza centrífuga, alejándolos del centro. Así, a comienzos del siglo XX muchos comenzaron a mudarse al barrio de Flores y promediando el siglo la mayoría fijó residencia en diversos partidos de la provincia de Buenos Aires lindantes con la ciudad por el oeste (Ituzaingó, La Matanza, Merlo, etc.) y el sur (Lanús, Valentín Alsina, Lomas de Zamora, etc.). Estadísticamente aún no se está en condiciones de ofrecer datos fidedignos de los actuales afroporteños pues el último censo que da cuenta de ellos es el de 1887. Sin embargo, una reciente iniciativa para obtener guarismos aproximados fue la *Prueba Piloto de Afrodescendientes*. Fue efectuada del 6 al 13 de abril de 2005 en los barrios de Monserrat (Buenos Aires) y Santa Rosa de Lima (Santa Fe) por la Universidad Nacional Tres de Febrero con el apoyo técnico del INDEC, el asesoramiento de organizaciones de africanos y afrodescendientes de Argentina y la financiación del Banco Mundial. Ella dio como resultado final que el 3% de los encuestados se consideran afrodescendientes: 4,3% en Monserrat y 3,8% en Santa Rosa de Lima. A su vez, estos guarismos fueron refrendados por al menos dos estudios genéticos por el Centro de Genética de Filosofía y Letras y de Veterinaria de la UBA, dirigidos por el antropólogo Francisco Carnese. En base a los citados antecedentes, el INDEC realizará en el Censo Nacional 2010 una pregunta en torno a la cuestión, por lo que en breve se dispondrá de información cuantitativa de gran valor para el tema.

Incuestionablemente, desde 1580 hasta el presente las relaciones entre negros y blancos en Buenos Aires estuvieron condicionadas por la asimetría inherente a la dinámica amo-esclavizado, primero, y por las consecuencias de dicha desigualdad, después. Situada en el encuadre legal y mental de la época, puede afirmarse que el secuestro, esclavización y venta de negros africanos fue el medio por excelencia a través de la cual europeos y criollos se valieron para enriquecerse materialmente, por un lado, y para asignarse una marca de estatus, por el otro. Hasta bien entrado el siglo XIX cualquier familia porteña que se precie de patricia disponía entre sus propiedades de un discreto número de esclavos que se ocupaban, básicamente, de toda pedestre tarea hogareña, desde cebar mate y amamantar a los hijos del amo, hasta conducir su carruaje y hacer la limpieza de la casa. Evidentemente, el

aristocrático aire de blancura que imaginaba el patriciado ciudadano era suficiente impedimento para que se dedicaran a cualquier menester que no sea el comercio de escritorio y el ocio, entre los varones, y el ocio y la religiosidad, entre las mujeres.

En este contexto hostil de relaciones interétnicas, al menos de parte de los esclavócratas no hubo demasiados intentos por conocer y comprender a los negros más allá de las reglas de la trata y “domesticación”. No había motivo. Por ende, una interesante perspectiva analítica de tales relaciones encuentra su mejor baza en el vertical acto de nominación impuesto: *negro*, *moreno*, *esclavo*, *mulato*, *pardo*, *mestizo*, *zambo*, *muleque*, etc. Cada nombre tenía su connotación y contexto de uso preciso. Algunos designaban un estatus jurídico -*esclavo*-, otros a un color y/o la resultante de una mezcla con otros tipos humanos -*negro*, *moreno*, *mulato*, *pardo*, *mestizo*, *zambo*-, y otros una etapa del ciclo de la vida -*muleque* (niño). Todos eran dados -no sin arbitrariedad- a los africanos esclavizados y sus descendientes con el práctico fin de establecer un simulacro categorial que favoreciera su correcta administración y monitoreo.

Ahora bien, ¿cómo se llamaban los negros a sí mismos? Hasta mediados del siglo XIX resulta difícil saberlo pues la totalidad de la documentación conservada fue concebida y redactada por la clase dirigente, vale decir blanca. En 1858 los afroporteños publican sus dos primeros periódicos y sus títulos resultan reveladores: *La Raza Africana* y *El Proletario*, fundado el segundo por Lucas Fernández. Se ignora cuál se editó primero pues sólo se conserva -y parcialmente- el segundo, lo que impide dar un panorama equilibrado de esta prensa inaugural. Con todo, la autodenominación de *proletario* denota la conciencia de una ya establecida clase trabajadora negra libre en el emergente nuevo orden económico mundial, el capitalismo industrial. Cabe señalar que *El Proletario* fue tan relevante en la escena social porteña que algunos estudiosos de nuestro socialismo sitúan a Fernández como su pionero. Tras ambos emprendimientos, los afroporteños fueron expresándose cada vez más a través de una prensa propia hasta al menos 1882, circulando una veintena de títulos con una difusión, calidad escritural y mantenimiento en el tiempo variable. A nuestros fines, cabe señalar que en uno de los de mayor tirada y permanencia, *La Broma*, en una carta de un lector firmante con el inicialónimo O. E. y publicada el 17 de octubre de 1878, aparece una interesante autorreferencia: “las clases Africana-Americana”. Quizá esta autodenominación haya sido uno de los antecedentes nativos que posibilitaron que, a mediados del siglo XX, comenzara a agregarse el prefijo *afro*- a los gentilicios nacionales y provinciales para designar a los descendientes de esclavos. Aquí el término *afroargentino* -y cualquier otro que hiciera referencia a una adscripción geográfica menor (como *afroporteño*)- fue desplazando exitosamente las denominacio-

nes que aún continuaban empleándose: *negro*, de tinte peyorativo, y *moreno*, como su eufemismo.

Un concepto derivado de los gentilicios iniciados en *afro-*, más cercano en el tiempo, es *afrodescendiente*. Fue acuñado en la Conferencia Ciudadana contra el Racismo, la Xenofobia, la Intolerancia y la Discriminación realizada en Santiago de Chile (Chile, 2000), y adquirió rápido consenso en la América negra. En este evento participaron afroargentinos y constituyó la instancia preparatoria de la III Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, que se realizó en 2001 en Durban (Sudáfrica). Entre los académicos el término *afrodescendiente* -y sus derivados- fue comúnmente aceptado para denominar a los descendientes de los negros esclavizados en América y, por extensión simplificante, a todo negro inmigrante en América y sus descendientes, reservando el término *negro* para conceptualizarlo en el campo de los estudios históricos, sobre todo los del siglo XIX y anteriores. Si bien los afroargentinos emplean el término *afrodescendiente*, resulta más común la apócope *afro*.

A comienzos del siglo XX comienzan a inmigrar al país negros portugueses de Cabo Verde, más tarde afrodescendientes de otros países americanos -especialmente de Uruguay- y, recientemente, africanos de países como Senegal, Nigeria, Ghana y ambos Congo. Ello reconfiguró sensiblemente nuestro mapa sociocultural tanto en relación a la visibilidad de los negros por parte de la sociedad mayor, como en sus criterios organizativos y luchas reivindicadoras, consecuencia del nuevo y abultado colectivo afro. Así, desde fines de los '90 vienen realizándose fértiles eventos sociales y culturales -algunos incluso autogestionados- bajo el común denominador *afro* (como el gran tronco de origen, la diáspora africana) e, incluso, *afroargentino*. Sus objetivos básicos son dos y mutuamente complementarios: aglutinar a la población afrodescendiente en una causa común y lograr mayor visibilidad a fin de reposicionar a la cultura negra en el marco identitario argentino. En la esfera del estado, el INADI creó en 2006 el *Foro de afrodescendientes*, el cual tiene como objetivo -al menos formalmente- atender lo concerniente a la discriminación. Sin entrar en este particular, lamentablemente ese ente no ha sabido cumplir con sus funciones y, de hecho, ya no es tomado como representativo ni siquiera por buena parte de los afrodescendientes.

Entre los negros africanos esclavizados en lo que hoy es la Argentina existen varias categorías nativas de carácter global o faccional. Mientras que, por un lado, se autodenominan *de la clase* y *de la raza* (para diferenciarse de los blancos, a los que llaman *chongos*), dentro de su comunidad, y de acuerdo a juicios de valor respecto a sus niveles social, cultural y económico (no necesariamente evaluándolos en conjunto), se diferencian en dos estamentos: *negro usted* y *negro che*. Los *negro usted* son minoría y gozan de una posición de bienestar lograda a costa de haberse desentendido de su africanía, al tiempo que comenzaron a cultivarse y desempeñarse en los mismos ámbitos laborales e intelectuales en los que se promocionan los blancos. Los *negro che* son mayoría y pertenecen a los niveles sociales medio-bajo y bajo. Pocos han superado los niveles elementales de escolaridad, por lo que poseen escasa o nula instrucción, cuestión que los lleva a trabajar dentro del sector privado como obreros de baja especialización y, por ende, mal remunerados. Culturalmente, son los *negro che* quienes han sabido mantener la memoria de sus mayores a través de la práctica comunitaria de su música tradicional ya que, para ellos, su vivencia performática constituye un sentido articulador comunicacional con el supramundo de los ancestrales y, por ende, con la lejana África originaria.

Buena parte de estos afroargentinos descendientes de negros esclavizados, sea por no sentirse plenamente representados en los eventos señalados, sea por la atestiguada ineficacia del INADI, han comenzado a nuclearse diferencialmente, culminando en 2007 en la creación de la *Asociación Misibamba. Comunidad Afroargen-*

tina de Buenos Aires, con sede en Merlo (Buenos Aires). Esta entidad es la segunda en su tipo de creación reciente (la primera fue *África Vive*, creada en 1997 y disuelta por la Justicia en 2005 por irregularidades financieras). Por tanto, Misibamba es hoy la única asociación representativa y legalmente constituida de este tipo de afrodescendientes, con unos doscientos cincuenta socios. Su Presidente, Juan Suaqué, y el suscripto, integrante desde su creación por expreso pedido, vienen realizando diversos tipos talleres participativos de carácter interno para trabajar temas medulares como la historia e identidad negra del país. En el curso de dichos talleres se gestó una nueva autodenominación: *afroargentino del tronco colonial*. Más allá de la validez cuestionable que posee al resultar de un proceso etnogénico, esta acción se fundamenta en una serie de objeciones a las otras denominaciones. Para ellos, la terminología que los evocaba resultaba obsoleta por ser víctima de una carga semántica peyorativa, fruto de un discurso histórico separatista (*negro*, *moreno*, etc.), por encontrarse en desuso o hacer referencia a una condición estamental, legal y simbólica perimida (*mulato*, *esclavo*, *mestizo*, etc.), o por la vaguedad de un término que pretendía abarcar con una inexactitud histórica y cultural a todo el proceso de la diáspora africana en América (*afrodescendiente*, *afro*). Centrándose en el prefijo *afro* en cuanto denotación inequívoca de origen, se le agregó *argentino* como expresión de adscripción geopolítica -no sin una sentida carga afectiva- y en la consideración de que tal denominación podrá contrarrestar cualquier nuevo intento de extranjerización, generando obligación hablar de *afroargentinos*. *Del tronco colonial*, por su parte, testimonia la filiación sociohistórica de sus ancestros. Así, estimando que el uso correcto de las proposiciones marca la diferencia, enfatizan no ser negros en la Argentina sino de la Argentina. Como consecuencia de esta diferenciación, usualmente rehúsan participar en eventos -en su mayoría bienintencionados- sobre la cultura negra en la Argentina, como si se tratara de una cultura visitante (como la de los inmigrantes afroargentinos) o básicamente al paso (como la de los inmigrantes africanos actuales). Lejos de buscar fragmentar una supuesta unidad -los *afros*-, que no existió ni siquiera en África, la comunidad argentina descendiente de africanos esclavizados se diferencia así del resto del colectivo *afro* local por su historia, cultura, trayectoria y metas, en la confianza de que si no se trabaja primero un proyecto local, mal se podrá abogar por reivindicaciones globales, como son la erradicación de la discriminación y el racismo, que atañen, sí, al colectivo *afro*.

Este texto está centrado en los *afroargentinos del tronco colonial* de Buenos Aires. Habida cuenta de la contemporaneidad de otros enclaves poblacionales de este tipo en el interior del país, como en Corrientes, Resistencia y Santa Fe (donde funciona desde 1988 la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana), se viene consensuando con ellos la pertinencia de hacer extensiva a esas comunidades esta nueva denominación. Cabe señalar que tal proceso etnogénico es homólogo y contemporáneo al de otros países de América, caracterizados por matices históricos propios. En Panamá, por ejemplo, el genérico colectivo *afro* recientemente se dividió en dos categorías específicas: *negro colonial* (que equivale a nuestro cuño *afroargentino del tronco colonial*) y *negro antillano* (que da cuenta de los afroantillanos inmigrados a inicios del siglo XX para trabajar en el Canal de Panamá).

En el marco de los festejos por el Bicentenario del Primer Gobierno Patrio, y ante la oportunidad histórica de volver a ser visibilizados en el Censo Nacional 2010, *afroargentino del tronco colonial* se erige como una nueva categoría definida, elaborada y consensuada por, valga la redundancia, los propios afroargentinos del tronco colonial, los primeros que deben ser escuchados en razones cuando se habla sobre ellos.

* Documento de trabajo entregado en mano a las autoridades del INDEC a efectos de que tomen conocimiento sobre la cuestión, en una reunión mantenida en mayo de 2010.

Pablo Norberto Cirio es antropólogo y musicólogo. Autor de la *Antología oral y escrita afroargentina* (INADI, 2007).



(viene de la pág. 1)

Música afro en Paraná, Entre Ríos.

Historia y vigencia

Por Pablo Suárez
tangodesanmiguel.blogspot.com
tangodesanmiguel@gmail.com



posible advertir que su presencia actual proviene de una larga tradición en el tiempo, tanto sus cultores como el resto de la sociedad desconocen generalmente su origen histórico y étnico.

El Barrio del Tambor

Por otro lado, estudios históricos y crónicas, dan cuenta de que en el siglo XIX, en un área también marginal (en ese entonces) del casco urbano de Paraná existió una comunidad conformada por negros africanos esclavizados, libertos y sus descendientes. Aquel sitio era conocido indistintamente como Barrio del Tambor, Barrio de los Negros o Barrio del Candombe.

Sus *performances* musicales-danzarias eran de carácter vocal-instrumental y se hacían públicas durante el carnaval y demás fechas festivas en determinados puntos de reunión del barrio, como así también recorriendo las casas de familia de la ciudad. En ellas, negros libres y esclavizados utilizaban instrumentos de percusión (idiófonos y membranófonos), incorporando en ocasiones guitarras, acordeones y violines.

Aquella comunidad comienza a conformarse a partir del año 1822, cuando el gobierno de Entre Ríos ratifica en la provincia las disposiciones de la Asamblea del Año XIII, entre las cuales se declaraba la libertad de vientres. En este contexto los negros libertos se afincan en terrenos que la parroquia de San Miguel les cedía a tal fin. Luego, hacia la segunda mitad del siglo XIX, determinados sucesos urbanísticos provocaron un brusco incremento en la cotización de esos terrenos, por lo que la Iglesia decide venderlos desencadenando un proceso de dispersión de la comunidad (en su mayoría no podían comprarlos) que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

Este aspecto de la historia de la ciudad, como la historia de los afroargentinos en general, ha sido virtualmente sustraído del imaginario colectivo durante buena parte del siglo XX y lo que corre del XXI.



Proceso de construcción de tambores de tronco excavado San José del Rincón, 2008.

Dos aportes actuales

Respecto a la historia y vigencia de las prácticas culturales de raíz afro en Paraná, he desarrollado dos proyectos:

El primero, *Tangó de San Miguel. Candombes del Litoral argentino*, editado en 2008. Se trata de un CD musical-interactivo que contiene un corpus documental en formato multimedia realizado en base a las últimas investigaciones históricas y antropológicas y una recreación en 13 pistas de audio de la música del Barrio del Tambor de Paraná en el siglo XIX.

El trabajo de recreación musical comprende, en su aspecto práctico, cuatro fases:

La construcción de instrumentos de tronco ahuecado, empleando además materiales como semillas, huesos, etc.



El vendedor de pasteles. Litografía de César Hipólito Bacle (1794-1838).

La recomposición de patrones rítmicos y códigos de diálogo.

La re-musicalización de letras de canciones recopiladas por cronistas de la época e investigadores.

La recreación de ambientes sonoros naturales y urbanos de la época.

En el plano conceptual, se trabajó sobre tres ejes fundamentales íntimamente relacionados entre sí:

El análisis de las escasas descripciones disponibles, realizadas por cronistas de la época, de los instrumentos, cantos y danzas del Barrio del Tambor de Paraná.

El predominio en nuestra zona de la población bantú y el estudio de otras culturas afroamericanas con predominio de población bantú, especialmente las que se encuentran vigentes en la cuenca del Río de la Plata: candombe porteño, candombe montevidiano, *zemba* o *charanda* (Empedrado, Corrientes), candombe de Camba Cuá (Asunción del Paraguay).

El análisis rítmico de la música criolla del Litoral, especialmente en los rasgueos de guitarra y en aquellos géneros que poseen, al menos presumiblemente, componentes afro, como rasguido doble, milonga, chamarra, chamarrita, tango liso, *chamamé*, etc.

El segundo trabajo es *Zemba. Origen histórico y étnico de las batucadas en Paraná*. Este proyecto de investigación realizado en 2009 se desarrolló a partir de la hipótesis de que existe un nexo relacional entre aquella comunidad afroparanaense del Barrio del Tambor y las *batucadas* actuales.

En las primeras etapas de este proceso realicé:

Observaciones en ensayos de *batucadas* y presentaciones de carnaval.

Entrevistas grupales e individuales con integrantes de las mismas y otras personas relacionadas.

Análisis de fuentes secas.

En una segunda instancia me dediqué a la clasificación y análisis de la documentación reunida, a fin de:

Trazar la historia de la comunidad del Barrio del Tambor de Paraná y las características de sus *performances* musicales-danzarias.

Graficar una breve cronología de la historia del carnaval paranaense y analizar la historia de las *batucadas* y los cambios que éstas sufrieron en el tiempo.

Analizar las *performances* musicales-danzarias de las *batucadas* en el presente.

Analizar aspectos de la autopercepción identitaria de quienes las integran.

Finalmente, a partir de las conclusiones elaboradas, se produjo un documental en DVD de 40 minutos de duración bajo el mismo título: *Zemba*.

Pablo Suárez es músico e investigador.



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



Niños de una escuela primaria desconocida, vestidos a la usanza de 1810, en un acto escolar por el 25 de Mayo. Ca. 1960. Colección Pablo Cirio.

Durante los meses de abril y mayo 2010 difundimos desde la Comisión Permanente de Estudios Afroargentinos de la Asociación Misibamba un documento con un marco reflexivo general respecto de los Actos Escolares del 25 de mayo. El objetivo fue el de realizar un relevamiento lo más abarcativo posible de las representaciones de los afroargentinos del tronco colonial en dichas actos, invitando a completar una encuesta general a quienes acudieran a alguno de esos actos. Más allá de la participación mediante el envío de la encuesta completa, el objetivo era instalar la discusión respecto a ciertas formas estereotipadas de representación de la negritud en las escuelas que, entendemos, debemos repensar y problematizar. Reproducimos a continuación el documento enviado y algunas conclusiones provisorias a partir de los resultados obtenidos.

EL DOCUMENTO ENVIADO

En vísperas del 25 de mayo de 2010, desde la Comisión Permanente de Estudios Afroargentinos deseamos realizar un relevamiento lo más abarcativo posible de la representación de los afroargentinos del tronco colonial en los actos escolares en los niveles primario y secundario. Tal relevamiento nos permitirá diagramar e instrumentar acciones afirmativas de apertura de espacios de reflexión respecto de la participación de este grupo en la conformación de la identidad nacional.

Los actos escolares son eventos calendáricos en los que los integrantes de la comunidad educativa se reúnen, comunican y trabajan mancomunadamente para festejar o conmemorar los acontecimientos señalados como importantes para nuestra identidad e historia. Existen muchas maneras de abordar estas *performances*, aunque desde el nacimiento de la escuela pública los actos escolares se relacionan con rituales de la construcción y reproducción de la identidad nacional a través de la representación y ponderación de determinados símbolos, eventos, próceres y coyunturas históricas que se han instituido como significativos y representativos.

Estos actos -que en más de una oportunidad como alumnos nos han hecho bostezar o buscar otro tipo de diversión escapando de la mirada controladora de la maestra que intenta sostener una imagen prístina de lo que ocurre puertas adentro de la escuela ante los padres- son una buena ocasión para que los actores sociales de cada establecimiento educativo dialoguen, reflexionen y den a conocer generalidades y particularidades regionales. Sin embargo, muchas veces esta oportunidad es desaprovechada por las instituciones que simplemente reproducen modelos y estereotipos heredados dentro de la propia formación docente o recortados de un semanario escolar infantil.

Más allá de las experiencias personales que cada uno puede tener, seguramente todos recordaremos los actos por el 25 de mayo de 1810: el chocolate caliente, las niñas vestidas a la usanza colonial -vestidos largos y abanico-, el olor a corcho quemado para tiznar la cara de negro a algún niño, el posterior ardor en las mejillas producido por el frenesí con que nuestras madres nos fregaban para quitárnoslo, los pregones, la mazamorrera, las empanadas, los pastelitos, el negrito del farol...

Esta, quizás, sea la única instancia escolar en la que los afroargentinos del tronco colonial son representados ya que, como bien sabemos, su participación en la conformación de nuestra identidad nacional no es abordada en ningún nivel educativo, constituyendo un importante olvido histórico. Ello no es casual y responde a una lógica de construcción de la ciudadanía en la que el negro se invisibilizó en pos de la construcción de un ideario de nación de cuño blancoeuropeo. Durante los actos referidos se los sitúa en un lugar pintoresco, sonriente, infantil y estereotipado como "amigo del bondadoso amo blanco". Se lo exotiza al extremo de observarse representaciones inexplicablemente caribeñas en que los alumnos implicados visten atuendos menos afines al mayo porteño que al carnaval carioca. Así, el negro es relegado a un actor de reparto, un extra que sólo aportó algunos ritmos de tambor, unos pregones y "pastelitos calientes". Dentro de esta matriz de pensamiento nacionalista, claro está, estas acciones no representan aportes tan significativos como el de los inmigrantes europeos que comenzaron a arribar masivamente a fines del siglo XIX favorecidos por una política migratoria del país a los efectos de regenerar la población argentina, vía su blanqueamiento.

Los actos por el 25 de mayo de 1810 -tal como suele escenificarse en las escuelas- continúan reproduciendo valores e ideales que es necesario problematizar. Creemos que esta es una oportunidad para plantear la reivindicación por la que los afroargentinos del tronco colonial vienen luchando desde hace tiempo.

LA PROPUESTA

El medio para instrumentar este relevamiento es a través de una planilla. La misma sería completada por los observadores que deseen sumarse a la convocatoria. Para ser observador voluntario sólo hace falta tener la voluntad y la posibilidad de acercarse a la escuela que pueda documentar el acto. Puede ser que muchos sean padres que deban hacerlo para disfrutar de un momento con sus hijos o los propios responsables de los actos. Simplemente pedimos que nos cuenten lo que vieron cumplimentando la planilla adjunta.



(continúa en la pág. VI)



(viene de la pág. V)



PLANILLA PARA EL RELEVAMIENTO DE LAS REPRESENTACIONES DE LOS AFROARGENTINOS DEL TRONCO COLONIAL EN LOS ACTOS ESCOLARES POR EL BICENTENARIO DEL PRIMER GOBIERNO PATRIO

Nombre de la escuela:
 Nivel: Distrito:
 Observador / e-mail (La persona encargada de completar la presente):
 Responsable del acto / cargo institucional / área de especialización:
 Nombre del profesor/a de música:
 Título otorgado por:
 Breve descripción del acto:
 Objetivos:
 Alumnos participantes / curso:
 Música ejecutada / audicionada (Autor-intérprete-género. Si es en vivo detallar instrumentación y puesta en escena):
 ¿En algún momento del acto existe alguna representación de los afroargentinos del tronco colonial? En caso afirmativo detallar (atuendos, símbolos, carteles, colores, músicas, etc.)
 En los discursos / guiones del acto, ¿existe alguna alusión particular a la presencia negra en la conformación de nuestra identidad nacional?
 En caso afirmativo detallar:
 Observaciones generales:

Algunos resultados

Hemos recibido encuestas donde se expresan muchos de los estereotipos conocidos. No faltaron la mazamorrera, el sereno, el uso del corcho quemado para emular la piel abundante en melanina, el palmeril estilo caribeño en las representaciones observadas y el uso acrítico de candombe uruguayo o, lo que es peor, el baile al son de milongas candombe de Alberto Castillo. En general, se infiere una representación pintoresca donde el negro tiene una participación secundaria, ornamental en todo lo concerniente a la conformación de la patria, no sólo en términos de teatralización de aquel momento patriótico primigenio, sino en las palabras alusivas y los discursos que orientaron los actos. Lo que resultó interesante fue recibir noticias de cómo el documento difundido generó ciertas reflexiones que son las que entendemos se deben promover en las escuelas. Tal el caso de la encuesta completada por Mariel² (Lomas de Zamora):

“Nosotros festejaremos el 26 de mayo, ambos turnos juntos. La cuestión es que, si bien tengo conciencia de la importancia de la población africana en la época de la colonia, no he podido aún transmitirlo a los docentes y por ende no ha llegado a los niños. La maestra de primero preparó un candombe con sus alumnos y me pareció bien. El hecho de haber logrado que no se realice más la representación de los vendedores ambulantes me pareció un logro. Me consultó sobre si le sugería a los papás que les pintaran las caritas a los nenes de negro y me pareció bien. Lo entendí en términos de homenaje. La cuestión que una mamá le dijo a la maestra: “Yo no voy a pintar a mi hija porque no discrimino”. Y ahí se armó el debate y el replanteo. Me di cuenta que el pintarse de negro es una acción que pone en desigualdad a un grupo étnico. Además que el candombe que heredamos de nuestros ancestros africanos hoy nos representa a muchos sin importar el color de la piel. Y muchas cosas más, gracias a esa mamá. Pero bueh... ahora es un poco tarde para modificar el número. Los niños van a ir pintados desde sus casas y si bien ahora tomé conciencia que es un horror, no lo puedo detener. Bueno, le agradezco poder compartir mis reflexiones y le agradecería me haga saber su parecer. Mi interés es colaborar



con las nuevas generaciones en la conformación de una identidad más auténtica”.

Más allá de las decisiones que tomen cada institución, es interesante que puedan replantearse y consensuarse ciertos criterios que reproduzimos acríticamente por haberlos heredado y que al momento de preguntarnos “¿por qué?”, podremos reconducir, reafirmar, cambiar y aprender. Creemos que esta es la función de la escuela. Sin embargo, la herencia institucional es tan fuerte que la resistencia a los cambios, a la reflexión, al verdadero aprendizaje, genera en muchos una oposición que se manifiesta en un sentirse “controlados, observados”. Esto no llama la atención en un sistema educativo donde existe la figura del inspector que sólo con su nombre genera corridas desesperadas en instituciones cuyas autoridades se acomodan el rodete, posan para la foto y se esfuerzan por mostrarle una imagen menos real que artificiosa. Por ello era esperable recibir este tipo de mensajes:

“Me parece interesante el tema, pero no me gusta cómo está planteado. Espero que no suene desagradable, pero tengo que decirlo como lo pienso: esa planilla con esos datos, me suena a “acto de espionaje”. ¿En nombre de qué se piden los datos de los profesores de música y de las instituciones que expidieron sus títulos? Yo por mi parte no la completaría, al menos esos datos. Supongo que, como me contestó una compañera (maestra de grado), si tienen interés en ver cómo se representa al afroargentino, pueden ir miembros de la asociación Misibamba a distintos actos o (agrego yo) en todo caso, también acercarse a dar talleres o charlas previas a la fecha, poner de relieve el tema para ‘prevenir’ en vez de ‘curar’ (u objetar resultados)”.

No fue nuestra intención solicitar datos para controlar ni, mucho menos, espiar cómo se representa a los afroargentinos, tal como luego expresamos al autor del comentario anterior, quien en realidad compartía la necesidad del planteo. Por el contrario, nuestro deseo fue, justamente, generar discusiones como las que nos acerca Florencia (Vicente López):

“[.durante unas jornadas organizadas en un Colegio de nivel polimodal] hablaron tres personas: un licenciado en comunicación social con doctorado en antropología social, una socióloga y un integrante mapuche de INAI. La socióloga hizo un recuento de la historia del Estado Nación bastante de manual de secundario. El mapuche expuso en nombre de su comunicad la lucha que vienen dando contra el Estado y contó algunas conductas y aspec-



tos de su cosmovisión distintos de los occidentales (luego en los talleres-debates interactivos, los chicos dirían que fue el más interesante de los tres que hablaron por contar una “historia distinta” y desde otro punto distinto que incluía su cosmovisión de tiempo y espacio). Luego habló el tercer panelista, con una visión y expresión más crítica, retomó la historia de formación de Nación e hizo el enganche pasado y futuro para dar cuenta de la diversidad y de la discriminación en cuánto a los rasgos físicos (extranjización). Habló del gaucho del indígena pero no nombró en ningún momento a los africanos, ni esclavos, ni hizo ninguna alusión al tema. Al finalizar la exposición fui a interrogarlo acerca de por qué tal omisión, y se limitó a decirme “tenés razón”, tendrías que haber levantado la mano y haberme dicho [...]”. También fue interesante recibir noticias de algunas polémicas como la del profesor Mauricio (Córdoba) con sus colegas:

“Para este año, y como un mueca de la antigua estructura, las docentes de las salas de niños de 3 años me dijeron que les enseñara bailar un CANDOMBE. Y yo dije, ¿Por qué candombe? [...] ¿por qué seguir con la [...] de historia que nos contaron y que borraron con sangre la existencia de los nativos?, a mi modo ignorante de ver la historia, pienso que el candombe forma parte de la discriminación y división que siempre se quiso mostrar, pues se hace referencia al baile de los esclavos [...] (claro, la nota es simpática, las niñas vestidas de damas antiguas, los caballeros [...] y como siempre, los negros vestidos con harapos haciendo Antón Pirulero versión *remix* [...]).”

Finalmente, recibimos muchas noticias de actos escolares en los que hubo una referencia particular y reivindicatoria de la presencia de la cultura africana en la identidad nacional, como ésta, de María Luz (Córdoba).

“En relación al acto en particular la presentación que hacemos de la comunidad afroargentina no es desde los pregones sino desde estas canciones y movimientos de ‘danza’ simultáneos resaltando cómo quienes la componían fueron tan protagonistas en la conformación de la patria argentina como cualquier otra persona. Rescatamos su característica de ‘mano de obra’ a la fuerza, cuerpo de batalla, y comuni-



dad cultural y artística (musical) que se fue fusionando con otras expresiones para conformar la identidad de la comunidad argentina. Trabajo en nivel inicial y medio y en ambos estoy abordando el mismo enfoque con las respectivas adaptaciones y grados de complejidad de cada caso, y como planteo en los actos y otras ocasiones. Me he puesto a leer obras de Néstor Ortiz Oderigo (con las actualizaciones pertinentes) y creo que es un trabajo que voy a mantener más allá de las fechas que este año sirven de disparador, sobre todo por el contenido, significado y vivencia social que la música africana tiene. Me falta un poco de práctica pero de a poco la voy adquiriendo. Querría comentar esto para que sepan que sus trabajos dejan huella”.

A modo de conclusión

Como dijimos, desde la Comisión estamos trabajando para que entre todos los integrantes de la comunidad educativa podamos reconocer y reivindicar la participación de los afroargentinos en la conformación de nuestra identidad nacional. Entendemos que luego de tantos años de silencio e invisibilización es momento de que podamos reconstruir nuestra historia y saldar esta inmensa deuda que tenemos con nosotros mismos, con nuestra propia identidad. Creemos que en el año del Bicentenario del primer gobierno patrio la difusión de esta encuesta en el ámbito educativo fue un pequeño pero primer paso al fin en ese sentido.

Como corolario, resulta interesante citar a Carmen Bernand, quien en un reciente artículo da cuenta de una conmemoración del 25 de mayo en el que los afroargentinos lejos estaban de la visión pintoresca que durante tantos años ha sido representada en nuestras escuelas:

“El aniversario de la Revolución de mayo de 1813 es celebrado con un sorteo por el cual algunos esclavos son liberados. La integración simbólica de los hombres de color se manifiesta en el curso del aniversario de 1815, en el cual se inauguran en la plaza cuatro estatuas representándolas cuatro partes del mundo y que llevaban las inscripciones siguientes: África hasta aquí lloró, a sus hijos en prisiones, que la crueldad aprobó. Su amargo llanto cesó, desde que el americano, con su libertad ufano, compasivo y generoso, prodiga este don precioso, al infeliz africano”.³

Seguramente podremos, a partir de ahora, continuar con las reflexiones y las acciones concretas que en el marco de cualquier escuela son necesarias llevar adelante. Esperamos pronto llevar a cabo y poder dar cuenta de jornadas, conferencias, talleres y actividades con docentes, padres y alumnos que puedan continuar descubriendo y difundiendo el tan maravilloso como menospreciado patrimonio cultural afroargentino que se perpetúa desde la forzosa llegada de los primeros africanos esclavizados hasta nuestros días, en los que sus descendientes luchan día a día contra una realidad que los continúa negando, marginando e intentando invisibilizar.

Gracias a todos por participar en la difusión, en la observación, en la reflexión y en la convicción de una verdadera Argentina reflejo de quienes somos, o de quienes fuimos y muchas veces nos olvidamos de ser... ¡Gloria a los afroargentinos!

² En todas las citas se omiten los apellidos y datos personales, por motivos de confidencialidad.

³ Bernand, Carmen. Los olvidados de la revolución: el Río de la Plata y sus negros. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/index58416.html>. Consultado el 28-jun-2010.

Augusto Guarnieri es Profesor en Educación Musical.



CALENDARIO DEL



Por Norberto Pablo Cirio

El calendario, conector cultural entre el tiempo anual y el tiempo personal y social, resulta el depositario de una memoria compartida que posibilita valorar los acontecimientos pasados a fin de dotar de sentido al futuro. No hay conmemoraciones, fiestas o recuerdos memorables sin una guía para la memoria. Considerando que los grupos que disputan la legitimación de cierta narrativa histórica no están entablando la lucha en términos de “memoria contra olvido” sino de “memoria contra memoria”, resulta sintomático que el calendario que estructura y da vida a la memoria argentina se haya labrado de manera virtualmente refractaria a los hitos protagonizados por los afroargentinos del tronco colonial.

En vista al aún gran vacío de conocimiento que se tiene sobre este grupo, en la Comisión Permanente de Estudios Afroargentinos de la Asociación Misibamba. Comunidad Afroargentina de Buenos Aires, estamos llevando a cabo este *Calendario afroargentino*. El mismo reúne información básica sobre las fechas relevantes que se han documentado a través de fuentes orales y escritas. Su objetivo es contribuir a un mejor conocimiento del entramado sociocultural argentino desde el protagonismo de su población afrodescendiente. El criterio de inclusión fue bastante amplio, tratando de suscribir a una historia social afroargentina “desde abajo”. Vale decir, este calendario se realizó ateniéndose menos al consabido estereotipo de qué es un hecho memorable para la historia oficial, que a un enfoque que contemple la mayor diversidad posible de la vida afroargentina. Así, figuran tanto fechas de nacimiento y muerte de próceres y soldados como de músicos y poetas, inauguraciones de centros recreativos como de panteones, cuándo salió el primer ejemplar de un periódico y debutó un grupo musical, entre muchas otras cuestiones.

Aunque nuestro deseo es cubrir toda la historia social afroargentina desde el siglo XVI al presente, hay una preponderancia de hechos situados en la ciudad de Buenos Aires en los siglos XIX y XX. Ello es fruto del muy desigual estado del arte de la cuestión. Dado lo inédito y singular del emprendimiento, éste se halla en constante proceso de ampliación y corrección, por lo que rogamos a todo aquel que pueda aportar información al respecto, nos lo haga saber.

Enero



1. En 1876 se edita el primer número del periódico *La Juventud*. Junto a *La Broma*, fueron los dos periódicos afroargentinos de mayor difusión y duración. Buenos Aires.

2. Tras el fallecimiento de uno de sus fundadores, Enrique Córdoba, se cierra en 1952 el Centro Recreativo La Armonía. Barrio de Flores, Buenos Aires.

5. Se funda en 1930 el Club Social y Deportivo La Pulpera de Santa Lucía en Loria 967, Buenos Aires.

6. Día de San Baltazar, patrono de los afroargentinos y aficionado al candombe. Su culto comprende la mayor parte de la provincia de Corrientes, norte de Santa Fe y la franja este del Chaco y Formosa.

7. Muere en 1975 Juan José García, el último payador afroargentino. Martínez (Buenos Aires).

12. Muere en 1920 Cayetano Alberto Silva, compositor, director de orquesta y músico, autor de la marcha *San Lorenzo*. Rosario (Santa Fe).

16. Muere en 1892, a los 104 años de edad, el sargento Felipe La Patria, héroe del combate de Patagones. Carmen de Patagones (Buenos Aires).

16. Muere en 1952 Demetrio Braulio Acosta - más conocido como “el Negro Arigós” - quién fundó el 25 de diciembre de 1900 la “Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos”. (Santa Fe) Santa Fe.

24. Muere en 1962 el intérprete y compositor de tango Enrique Maciel Suárez Gandulfo. Buenos Aires.

29. Muere en 1943 el cineasta José Agustín Ferreyra Saavedra, conocido como “el Negro Ferreyra”. Buenos Aires.

Febrero



3. En 1813 muere heroicamente en la batalla de San Lorenzo el soldado Juan Bautista Cabral. Sucedió al socorrer al General San Martín tras caer del

caballo. Según éste, sus últimas palabras fueron “¡Viva la patria, muero contento por haber batido a los enemigos!” (nació en Saladas, Corrientes, ca. 1789, se ignora la fecha). San Lorenzo (Santa Fe).

11. En 1894 se crea la Sociedad Coral y Musical “Los Harapietos”. Buenos Aires.

13. Muere en 1879 el sargento mayor Felipe Mansilla. Había nacido en Buenos Aires en 1814 (se ignora la fecha). Buenos Aires.

17. En 1925 muere el escribano Tomás Braulio Platero. La Plata (Buenos Aires).

18. En 1824 es fusilado en el motín de Callao el soldado Antonio Ruiz, “Falucho”, por traidores a la patria. Sus últimas palabras fueron “Malo será ser revolucionario pero peor es ser traidor. ¡Viva Buenos Aires!” (se ignora su fecha de nacimiento). Callao (Perú).

19. Nace en 1858 Gabino Ezeiza, quien se convertirá en el paradigma del payador argentino. Barrio de San Telmo, Buenos Aires.

20. Nace en 1909 Juan Moreira -cuyo nombre artístico fue Oscar Marcelo Alemán-, quien se convirtió en un destacado músico y compositor de jazz. Machagai (Chaco).

23. Invitada por el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), en 2009 debuta en la Av. Corrientes la Comparsa Negros Argentinos, en el marco del festejo del carnaval y los 25 años de ese Centro. Buenos Aires.

Marzo



3. Muere en 1836 el teniente coronel Manuel Macedonio Barbarín (nació en Kalibali, Angola, en 1781, se ignora la fecha). Buenos Aires.

3. Se edita en 1865 el primer número del periódico *El Artesano*. Buenos Aires.

7. Muere en 1841 Juan Antonio Viera, destacado cantante lírico (nació en Buenos Aires en 1773, se ignora la fecha). Buenos Aires.

8. Nace en 1898 Juan José García, quien fuera el último payador afroargentino. Barrio de Balvanera, Buenos Aires.

13. Muere en 1897 Manuel Gervasio Posadas, músico, periodista y literato. Luchó en varias guerras, como la del Paraguay. Fundó algunos periódicos y fue colaborador de *La Nación*. Buenos Aires.

19. Nace en 1888 José Ricardo Soria, conocido como “el Negro Ricardo”. Fue un destacado compositor de tango e intérprete de guitarra, siendo uno de los músicos de Carlos Gardel. Buenos Aires.

20. En 1827 se fundan la Sociedad Conga, y la Sociedad Angola, en la calle Independencia. Buenos Aires.

20. En 1857 nace Tomás Braulio Platero, quien llegó a ser un destacado escribano. Buenos Aires.

21. El matrimonio integrado por Mario Luis López y Lucía Dominga Molina fundan en 1988 la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana, actualmente la institución afroargentina más antigua del país. Barrio Roma, Santa Fe (Santa Fe).

31. Muere en 1872 Federico Espinosa, compositor de música académica. Buenos Aires.

Abril



6 al 13. Se realiza en 2005 la Prueba Piloto de Afrodescendientes en los barrios de Montserrat (Buenos Aires) y Santa Rosa de Lima (Santa Fe) por la Universidad Nacional Tres de Febrero con el apoyo técnico del INDEC, el asesoramiento de organizaciones de africanos y afrodescendientes de la Argentina y la financiación del Banco Mundial. Su resultado fue que el 3% de los encuestados se consideran afrodescendientes. Montserrat (Buenos Aires) y Santa Rosa de Lima (Santa Fe).

9. Nace en 1826 Casildo Thompson, quien fuera teniente coronel, poeta, músico, compositor y fundador -junto a otros afroporteños- de la sociedad benéfica La Fraternal. Buenos Aires.

18. Se edita en 1858 el primer número del periódico *El Proletario*, dirigido por Lucas Fernández, pionero del socialismo argentino. Junto a *La Raza Africana*, fueron los dos primeros periódicos afroargentinos. Buenos Aires.

21. Nace en 1868 Anselmo Rosendo Mendizábal, conocido como “el Negro Rosendo”. Fue un destacado compositor de tango cuya obra *El entrerriano*, de 1897, fija el inicio del período tanguero conocido como Guardia Vieja. Buenos Aires.

AFROARGENTINO DEL TRONCO COLONIAL



Baile de negros.

26. Nace en 1908 Justo Ricardo Thompson, quien fuera compositor de tango y música folclórica. Buenos Aires.

Mayo



2. Muere en 1866 o 1868 el coronel Domingo Sosa, tres veces diputado por la provincia de Buenos Aires (se ignora su fecha de nacimiento, en Buenos Aires). Buenos Aires.

2. Muere en 1937 el guitarrista y compositor de tango José Ricardo Soría, conocido como "el Negro Ricardo". Falleció a bordo del buque Masilia, cuando regresaba de Europa.

3. Se edita en 1878 el primer -y aparentemente único- número del periódico *La Luz*. Buenos Aires.

4. Nace en 1928 Rita Lucía Montero, cantante y actriz de teatro, cine y televisión. Barrio de Palermo, Buenos Aires.

4. En 2008 se funda la Asociación Misibamba. Comunidad Afroargentina de Buenos Aires. Merlo (Buenos Aires).

9. Es emplazado en 1897 un monumento al soldado Antonio Ruiz, conocido como "Falucho", en la intersección de las calles Florida y Charcas. Actualmente está en la plazoleta Falucho, entre las avenidas Santa Fe y Luis María Campos. Buenos Aires.

13. Muere en 1902 Zenón Rolón, compositor de música académica. Morón (Buenos Aires).

20. Nace en 1865 Eusebio Aspiázú ("el Cieguito"), intérprete de tango. Buenos Aires.

22. Nace en 1868 Eduardo Magee, quien llegó a ser alférez de navío (se ignora su fecha de muerte). Buenos Aires.

25. En 1838 Juan Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires, convoca a las asociaciones afroporteñas a festejar la fecha patria en la Plaza de la Victoria (hoy Plaza de Mayo). Se calcula que asistieron 5.000 negros. Buenos Aires.

25. Nace en 1889 Juan A. Martínez, payador (se ignora su fecha de nacimiento). La Plata (Buenos Aires).

25. Nace en 1899 Gregorio "Sotí" Urbano Rivero, guitarrista y compositor de tango. Buenos Aires.

Junio



5. En 2009 La Asociación Misibamba. Comunidad Afroargentina de Buenos Aires inició el primer curso teórico-práctico de candombe porteño *Escuchando a nuestros ancestros*. Se trató de la primera enseñanza formal de la comunidad a la sociedad en general y finalizó el 13 de septiembre. Valentín Alsina (Buenos Aires).

15. Nace en 1916 el compositor e intérprete de tango Horacio Salgán. Su tango *A fuego lento* (1955), es el antecedente del estilo compositivo distintivo de Astor Piazzolla y su escuela. Buenos Aires.

23. En la Argentina se festeja el Día del Payador. Fue promulgado el 14 de septiembre de 1992 por Ley Nacional 24.120 en conmemoración de la payada de Gabino Ezeiza con el uruguayo Juan de Nava, en Montevideo, en ese día de 1884, y en el que salió vencedor el primero.

24. Muere en 1935 Guillermo Desiderio Barbieri en el accidente aéreo en el que también fallecieron Carlos Gardel y otros artistas argentinos. Fue compositor de tango y guitarrista. Medellín (Colombia).

25. Nace en 1856 Zenón Rolón, quien fuera compositor de música académica. Buenos Aires.

30 (o 31 de agosto). Muere en 1913 el compositor de tango Anselmo Rosendo Mendizábal, conocido como "el Negro Rosendo".

Julio



6. Debuta en 2007 el conjunto Bakongo, de música afroargentina, en el marco del Mes de la Cultura Afroargentina en el teatro del Hotel Bahuen. Buenos Aires.

9. En 1931 muere el soldado José Lara, a la edad de 120 años (se desconoce su fecha de nacimiento, en La Habana, Cuba). Buenos Aires.

15. En 1877 Eugenio Sar funda la Sociedad de Socorros Mutuos "La Protectora". Buenos Aires.

20. Nace en 1897 Enrique Maciel Suárez Gandulfo, intérprete y compositor de tango cuya obra

más singular es el vals criollo *La pulpera de Santa Lucía*. Buenos Aires.

21. Nace en 1798 quien fuera el sargento mayor Feliciano Mauriño (Se desconoce la fecha de muerte, que fue en Buenos Aires en 1867). Buenos Aires.

27. Por Resolución N° 1091, en 2005 la Secretaría de Justicia retira a la Asociación África Vive la autorización para funcionar y dispone la liquidación de la entidad por adeudar estados contables. Buenos Aires.

Agosto



1. Por orden del general José Félix Esquivel y Aldao es fusilado en 1835 el coronel Lorenzo Barcala. Mendoza.

2. Muere en 1979 el compositor de tango Joaquín Mauriño Mora. Ciudad de Panamá (Panamá).

11. En 1823, durante el gobierno de Buenos Aires del general don Martín Rodríguez, se redacta y pone en vigencia el reglamento más importante de naciones africanas. Buenos Aires.

11. En 1825 se funda la Sociedad de Moros, en la calle Chile. Buenos Aires.

12. Nace en 1868 Cayetano Alberto Silva, compositor, quien fuera director de orquesta y músico, autor de la marcha *San Lorenzo*. San Carlos (Uruguay).

14. Nace en 1818 José María Morales, quien llegará a ser coronel y diputado (se ignora la fecha de su muerte). Buenos Aires.

17. En 1825 se funda la Sociedad Mina, en la calle México. Buenos Aires.

17. Muere en 1949 Gregorio "Sotí" Urbano Rivero, guitarrista y compositor de tango. Buenos Aires.

21. Muere en 1925 Ruperto Leopoldo Thompson, conocido como "el Africano", guitarrista, contrabajista y compositor de tango (nació en 1890). Buenos Aires.

28. Nace en 1889 José Agustín Ferreyra Saavedra, conocido como "el Negro Ferreyra", quien llegó a ser cineasta. Barrio de Constitución. Buenos Aires.

31. En 1879 se inaugura en el Cementerio de la Recoleta el panteón de la Hermandad del Santísimo Rosario. Buenos Aires.

31 (o 30 de junio). Muere en 1913 el compositor de tango Anselmo Rosendo Mendizábal, conocido como "el Negro Rosendo". Buenos Aires.

Septiembre



8. Nace en 1898 Ernesto Natividad De la Cruz, quien llegó a ser boxeador y compositor de tangos. Concordia (Entre Ríos).

21. Nace en 1861 Mateo Elejalde, quien fuera un destacado literato (se desconoce la fecha de su muerte). Buenos Aires.

22. Nace en 1905 o 1907 Joaquín Mauricio Mora, quien llegó a ser compositor de tangos. Barrio de Recoleta. Buenos Aires.

24. La Curia Eclesiástica de Buenos Aires crea en 1772 la Cofradía de San Baltazar y Ánimas en la Parroquia de Nuestra Señora de la Piedad del Monte Calvario. Fue la primera cofradía de negros local y funcionó durante 84 años, hasta que en 1856 se disolvió (se ignora la fecha). Buenos Aires.

25. Nace en 1884 Guillermo Desiderio Barbieri, quien fuera compositor de tango y guitarrista de Carlos Gardel. Buenos Aires.

27. Se estrena en 1929 en el Teatro Apolo el vals *La pulpera de Santa Lucía*, música de Enrique Maciel y letra de Héctor Pedro Blomberg. Originalmente pertenecía a la obra de teatro homónima, de los mismos autores. Buenos Aires.

Octubre



3. En 1878 José María Morales se incorpora a la Cámara de Diputados del Congreso de la Nación. Buenos Aires.

5. Nace en 1852 Froilán Plácido Bello. Fue poeta y periodista, creador de la revista *El Eco Artístico* en 1884 (falleció en 1893). San Isidro (Buenos Aires).

6. Nace en 1820 Federico Espinosa, compositor de música académica. Buenos Aires.

8. Se funda en 1997 la Asociación África Vive (Resolución I. G. J. 000968). Buenos Aires.



9. Nace en 1853 Froilán Plácido Bello, quien llegó a ser poeta. San Isidro (Buenos Aires).

10 o 14. Muere en 1980 Juan Moreira -cuyo nombre artístico fue Oscar Marcelo Alemán-, destacado músico y compositor de jazz. Buenos Aires.

12. Muere en 1916 el payador Gabino Ezeiza. Barrio de Flores, Buenos Aires.

18. Nace en 1841 Manuel Gervasio Posadas, quien llegó a ser músico, periodista y literato. Luchó en varias guerras, como la del Paraguay. Fundó algunos periódicos negros y fue colaborador de *La Nación*. Buenos Aires.

20. Por incidentes entre los socios de la Sociedad Rubolo, en 1828 se funda la Sociedad Ombé. Buenos Aires.

21. En 1828 se funda la Sociedad Caricari. Buenos Aires.

23. En 2004 el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", a través del Lic. Norberto Pablo Cirio, realiza el 1º Recital de Música Afroargentina, en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo". Actuaron la Agrupación Musical Dos Orillas y la cantante Rita Montero con el acompañamiento en piano de Lito Valle.

Noviembre



3. En 1890 muere Luciano Soler -más conocido como Luciano Alsina. Fue fundador de la comparsa de carnaval Los Negros Alegres, de Chascomús. Chascomús (Buenos Aires).

3. En 2001 se crea el conjunto La Familia Rumba Nuestra. Ciudad Evita (Buenos Aires).

6. En 1825 se funda la Sociedad Bangala con dos locales, uno en la calle México 1272 y otro en la calle Chile. Buenos Aires.

6. En 1845 nace Zacañas Herrero, quien luego sería un reputado payador conocido como "el Gaucho Patagonés". Carmen de Patagones (Buenos Aires).

9. Muere en 1882 Eugenio Sar, fundador de la Sociedad de Socorros Mutuos "La Protectora" (se ignora su fecha de nacimiento). Buenos Aires.

12. Muere en 1918 el compositor de tangos Carlos Posadas. Buenos Aires.

14. Muere en 1813, en la batalla de Ayohúma, el soldado Joaquín Cháves (se ignora su fecha de nacimiento). Alto Perú (hoy Bolivia).

14. Muere en 1985 Ernesto Natividad De la Cruz, boxeador y compositor de tango. Buenos Aires.

14. En 1990 muere Guillermina Eloísa González Soler de Luis, personalidad destacada de la Hermandad de Morenos "Bayombe de Yvensa" (hoy conocida como Capilla de los Negros). Chascomús (Buenos Aires).

15. Muere en 1945 o 1949 Eusebio Aspiázú, "el Cieguito", intérprete de tango. Buenos Aires.

15. Muere en 1893 Froilán Plácido Bello, poeta. Buenos Aires.

17. Muere en 1873 el teniente coronel Casildo Thompson, quien fue además poeta, músico, compositor y fundador, junto a otros afroporteños, de la sociedad benéfica La Fraternal. Buenos Aires.

17. El matrimonio de Gumesinda Lamadrid y Enrique Córdoba funda en 1917 el Centro Recreativo La Armonía en su domicilio, Argerich 350. Barrio de Flores, Buenos Aires.

18. En 1871 la comparsa de carnaval Los Tenorios debutó en un baile dado en el Liceo del Plata. Buenos Aires.

Diciembre



1. En 1826 se funda la Sociedad Rubolo, en la calle Independencia. Buenos Aires.

2. Nace en 1874 Carlos Posadas, quien fuera compositor de tango de la Guardia Vieja. Buenos Aires.

3. En 2009, por iniciativa de la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana, el Honorable Consejo Municipal de la Ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz dispuso por Ordenanza (Expte. N° 32679-O-09) cambiar la denominación "Paseo de las dos Culturas" por "Paseo de las Tres Culturas" (incluyendo a la herencia afro) al espacio entre los Museos Etnográficos e Histórico y el complejo franciscano en la calle San Martín y Tres de Febrero. Santa Fe (Santa Fe).

14. En 1823 se funda la Sociedad Cabunda, en la calle Chile. Buenos Aires.

22. Nace Demetrio Braulio Acosta -más conocido como "el Negro Arigós"-, quien fuera fundador la "Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos" (se ignora el año). Paraná (Entre Ríos).

23. Nace en 1795 Lorenzo Barcala, quien llegó a ser coronel. Mendoza.

25. En 1900 Demetrio Braulio Acosta -más conocido como "el Negro Arigós"- funda la "Sociedad Coral Carnavalesca - Negros Santafecinos", la cual dirigió hasta su muerte. Santa Fe (Santa Fe).

31. Muere en 1984 Justo Ricardo Thompson, compositor de tango y música folclórica. Buenos Aires.

Sin día preciso. María Elena Lamadrid y Juan Suaqué crean en 2006 el conjunto Bakongo, primer grupo integrado por afroargentinos que interpretan exclusivamente música afroargentina. Paso del Rey (Buenos Aires).



Gabino Ezeiza, músico y payador argentino (1858-1916).



POLÍTICAS DE BLANQUEAMIENTO EN LA FICCIÓN:

ALEGRE, EL HÉROE ANÓMICO

DE HUGO WAST

Dulcinea Tomás Cámara.
 Universidad de Alicante dulcinea.tomas@ua.es



Escultura "El esclavo" de Francisco Caferatta (1816-1890). Parque Tres de Febrero.

Gustavo Martínez Zuviría, alias Hugo Wast, nace el 23 de octubre de 1883 en Córdoba. Su primera novela, *Alegre*, se publica en Madrid en 1906 y narra las peripecias por Europa y la Argentina de un niño negro. Para algunos críticos se trata del primer protagonista negro de la literatura argentina, aseveración que intentaremos analizar y matizar más adelante. Por otra parte, el intenso interés de Wast por la novela de aventuras-rasgo que marca casi toda su obra- puede rastreadse en una temprana curiosidad por los clásicos del género: "Por esa época, en un destierro de vacaciones, aprendí francés, sin otro maestro que un diccionario, y sin más fin que leer un libro de viajes por África, de Stanley" (Wast 1923, en Hespelt 1924: 360).

Alegre, probablemente el ejemplo más claro de la citada tendencia, comienza con el rapto del protagonista homónimo a manos de mercenarios europeos, en un "pueblecillo de pobres chozas" (1945: 15) en las costas de Guinea. Wast adscribe al protagonista al grupo étnico de los *pamúes*, denominación que, según la nomenclatura de la época, haría referencia a los *fang* del África Occidental (Nerín 2008: 21). Sin embargo, lejos de ser un negro arquetípico, el autor esboza la siguiente idea: "su tez no es tan oscura como la de los demás indígenas; en sus ojos chispas de una inteligencia nada común; su cabello es largo, y sus facciones no tienen nada que envidiar a las más puras del tipo caucásico" (*Op. Cit.*: 14). La certeza de una "raza privilegiada" (Frobenius 1950) proveniente de Asia y establecida en África es utilizada por Wast para "blanquear" a su héroe, y desterritorializarlo de África no sólo a partir del secuestro esclavista, sino simbólicamente a través de un origen racial mítico de remotas raíces orientales.

La edad del protagonista resulta igualmente sintomática. El personaje de Alegre, de doce años, refuerza la idea de que parte intrínseca de la esclavitud y la visión del esclavo se apoya en la creencia de que los negros son como niños (Neverdeen 1992: 153). Wast elimina la metafóricación prototípica de la novela etnográfica en que los nativos se convierten, bajo la mirada europea, en menores, y transforma esta "política de la inocencia" presente en la ideología colonial en un signo literal; de esta forma, el niño-grande es de hecho un niño, evitando de esta forma el procesamiento metafórico.

Por otra parte, el nombre del protagonista se inscribe en el mismo sistema alegórico. Alegre no conoce su nombre, o mejor dicho, Alegre no contempla la posibilidad de tener nombre: "Nunca se le había ocurrido que podría tener un nombre [...]. Yo no me llamo de ningún modo" a lo que el contra maestre de barco que lo conduce a Buenos Aires, su adoptado Tío Delfín responde: "¡Alegre, siempre Alegre! ¿Sabes? Tú debes tener un nombre. ¿Quieres llamarte Alegre desde ahora?". Este pasaje resulta interesante, sobre todo si lo abordamos de forma comparatista. El simulacro de

bautismo de Alegre, sobre la cubierta de un barco, se erige como una versión inscrita en lo que Román Gubern ha denominado el "discurso disneyano" (Gubern 1988). Sin embargo, lejos de la neutralización que hace Wast de este episodio traumático, tenemos testimonios de los verdaderos y dolorosos bautismos de los negros recién capturados cuyo *middle passage* implicaba no sólo la experiencia de un estado liminar (permanente), sino también la pérdida de una marca identitaria a partir del robo del nombre y la imposición de nuevas designaciones cristianas al voleo. Dado que nuestro campo de análisis se cife a un corpus narrativo, interesa comparar no tanto el discurso de ficción con el discurso etnográfico, sino más bien medir las diferencias y convergencias entre los distintos discursos de ficción sobre un mismo hecho, en este caso, el bautismo de los esclavos negros. Comparemos, por tanto, la banal escena de *Alegre* -presentada la dotación de su nombre como una recuperación identitaria, un favor que se le hace al niño sin nombre- con la que narra, con un alto grado de verosimilitud testimonial, Ernesto Mallo en su novela *El relicario*: "El contra maestre hace restallar el látigo que pone en marcha a la recua de seres humanos unidos por el cuello con correas retorcidas. Los tobillos engrillados hacen música de cadenas sobre los duros tablones. A medida que los negros llegan a la planchada, Pedro hace una cruz en el aire con el hisopo con los que los moja y les impone nombres cristianos [...]. No lo sabe aún, pero acaba de perder su nombre" (Mallo 2010: 139-140).

Alegre, que viaja a Buenos Aires junto con el director¹ de un teatro ambulante en el que actúa como acróbata, escapa de su servidumbre rumbo al pueblo de Cruz Chica, en donde le esperan Ludovico, hermano de Tío Delfín y Marta, su esposa. La pareja, que ha perdido a sus hijos en el mar, adopta rápidamente a Alegre como a su propio hijo. El blanqueamiento simbólico de Wast queda patente literalmente y así lo manifiesta el autor: "El viejo marinero *blanqueaba al negrillo con la imaginación*, y pensaba que era su hijo" (*Op. Cit.*: 42, nuestras cursivas). Las bromas en torno al color de Alegre son la única forma en que se aborda el problema racial, y éstas se hacen a menudo en un tono pretendidamente liviano y reproduciendo viejas fórmulas en torno a los negros: "Es hermoso como un ángel; pero... ha debido de hacer escala en el infierno. ¡Tromba si es negrito!" (*Op. Cit.*: 102) o bien "que si tú me besaras la mano, me dejarías una mancha negra, que no se me borraría nunca" (*Op. Cit.*: 157). Si Alegre, por tanto, abandona su carga de alteridad racial en la novela y dicha estilización metonímica se traspasa a otro antagonista tradicional de la literatura argentina, el depositario de esta investidura será el indio: "A pocos pasos de él, y sentado en cuclillas, había un indígena, un habitante de la región desconocida, un tipo



(continúa en la pág. XII)

 (viene de la pág. XI)



La vendedora de tortas. Litografía de César Hipólito Bacle (1794-1838).

semidesnudo, arrugado, cobrizo, que lo estaba mirando con ojos burlones y perversos” (*Op. Cit.*: 110, nuestras cursivas). El indio Venancio aparece como un “Indio viejo y borracho y de malas entrañas”, un “vagabundo vicioso y dañino” que además “se come a los niños crudos” (*Op. Cit.*: 111-112). Consiguientemente, la geografía moral del caníbal -que no debe quedar huérfana por constituir un elemento básico en la literatura de viajes- es fijada en el único personaje indio de la novela. Pero Wást va más allá; el blanqueamiento de Alegre se convierte incluso en un blanqueamiento “de clase”. En un diálogo asombroso en que Margarita, su amiga blanca de Cruz Chica le pregunta a Alegre por qué conoce tantos idiomas, se desarrolla el siguiente diálogo: “¿Y dónde has aprendido tanto? - En Europa. - ¿Has andado tú por allá? - ¡Es claro! Europa es mi patria. [...] -¡Entonces, eres... gringo!” (*Op. Cit.*: 156, nuestras cursivas).

Más allá de lo fértil que pudiera resultar esta novela de juventud para detectar los mecanismos ideológicos en el diseño, construcción y representación de los negros en la literatura argentina, conviene hacer un breve repaso sobre la trayectoria de dicha problemática. En los trabajos fundacionales de Lewis (1996), Cirio (2009) y Geler (2010) se argumenta que el siglo XIX fue un escenario propicio para la producción cultural de los afroargentinos, siendo el periodismo y la poesía los géneros más prolíficos (cfr. Frigerio 2008). Estas voces, aunque inscritas en un movimiento literario hegemónico como es el romanticismo, muestran sin embargo rasgos emergentes de una literatura propiamente afroargentina, en particular a partir de referencias a la alienación, la opresión, y la búsqueda de una identidad específica, tal como atestigua la poética de Horacio Mendi-zábal y Casildo Thompson, entre otros. No ocurre lo mismo en su rol como personajes en la narrativa blanca en, por ejemplo, los ya tradicionales *El matadero* (1836) de Echeverría, *Amalia* (1852) de Mármol y *Martín Fierro* (1872) de Hernández. Allí el negro argentino aparece como un personaje “marginalizado/denigrado” (Solomianski 2003: 25), funcionando éstos como modelos actanciales puramente instrumentales en la narración de una ficción fundacional blanca y europeizante, relatos “distorsivos y obturadores” (*Op. Cit.*: 2003: 138) que, sin duda, proponen un discurso histórico e ideológico unificador y cauterizador a través del imaginario narrativo de ficción.

El siglo XX, por otra parte, momento de escasa producción científica sobre el tema, ofrece representaciones literarias del negro argentino de necesario abordaje. La llegada masiva a las ciudades de la “negrada peronista” -una negritud que poco o nada tiene que ver con la africanía sino con las migraciones de

capas económicamente desfavorecidas desde el interior- queda reflejada en los cuentos *Cabe-cita negra*, de Germán Rozenmacher (1961), *Las puertas del cielo*, de Julio Cortázar (1951), y *La fiesta del monstruo*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares -alias Honorio Bustos Domecq- (1967). Este “aluvión zoológico” asociado en estos tres relatos a lo monstruoso presenta una barroca “negrofobia” (Meyer 2002) menos de raza que de clase y que, incluso hoy, sigue vigente en la sociedad argentina.

Hacia finales del siglo XX y principios del XXI comienza una “reaparición”, tanto de los estudios sobre los afroargentinos y la presencia institucional de los afrodescendientes (Cirio 2007) como del personaje afroargentino en la literatura. Ejemplo de ello es la novela *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera (1987), que rehumaniza a los combatientes negros que logran adquirir su libertad a partir de su participación en la defensa de la nación. Por otra parte, y como caso excepcional altamente precoz si atendemos a la reciente proliferación de estos personajes en la literatura africana contemporánea (pensemos en el *dandy* africano *Vaso roto* del congoleño Alain Mabanckou), encontramos la novela *La Internacional Argentina* (1988), de Copi, que introduce al inolvidable negro Nicanor Sigampa, un “multimillonario que pretende reunir a todos los exiliados argentinos en la organización que da nombre a la novela” para “concretar las aspiraciones de su familia: un proyecto de emigración masiva de negros a la Argentina” (Gasparini 2006: 275). Este negro “colosal”, ex-estrella de polo, “último vástago de una de las pocas familias de esclavos emancipados que consiguieran hacerse de un nombre de la aristocracia” y personaje típico de San Isidro “por muy negro que sea”, como apunta Copi, “negrifica” -a diferencia de *Alegre* que opera de forma inversa- a un protagonista de rasgos decididamente blancos, provocando una desestabilización de la unidad perceptiva e imaginaria del lector.

A partir del interés suscitado por la tímida pero estable progresión en el desarrollo de un proceso de visibilización de la “tercera raíz” en la Argentina, el siglo XXI ha provocado un trasvase temático incuestionable en el ámbito de la literatura argentina contemporánea. Escritores como Miguel Rosenzvit con *Fiebre negra* (2009) o el citado Mallo con *El relicario* (2010), han asumido personajes y voces narrativas negras para reescribir los elementos invisibilizados de la historia argentina. Esta actitud se asienta en la necesidad de asumir un proceso de deconstrucción histórico-social a partir de la creación poética, nunca mejor emprendida que a través del protagonismo de personajes subalternos. Sin embargo, esperamos ansiosamente la llegada de obras de ficción escritas por afrodescendientes para poder acceder a historias que no estén mediadas por la cultura dominante. Es decir, no sólo interesa un corpus de





ficción *sobre* los afroargentinos, sino también un corpus de ficción sobre los afroargentinos escrita *por* afrodescendientes, posibles responsables de la recuperación de la autoridad textual-ficcional y del destierro, al menos en parte, del sustituvismo estético (Saintoul 1988) que la narrativa blanca teje sobre los afroargentinos. Este proceso, por ejemplo, ha sido ya emprendido por la literatura afroamericana -por citar un caso- a partir de las denominadas *Neo-slave Narratives* (Bell 1987; Rushdy 1999) que asumen, desde los años '60 en adelante, la voz en primera persona de las narrativas de esclavos, descartando así la mediación blanca con obras tales como *La cabaña del tío Tom* (1852) y otras obras de ficción antiabolicionista.

Apostamos, por tanto, por el papel revulsivo que puede tener la literatura en la causa afroargentina, ya que como bien apuntaba Ernst Cassirer, "la memoria simbólica es el proceso a través del cual el hombre no sólo representa su experiencia pasada, sino también su reconstrucción de dicha experiencia. La imaginación se convierte en un elemento necesario de la historia verdadera" (Cassirer 1944, en Davis, 1985: 151).



Bibliografía citada

- Ashcroft, Bill. 2001. *Post-colonial Transformation*. London: Routledge.
- Cirio, Norberto Pablo. 2007. De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra ratz afro. *Entremúsicas: música, investigación y docencia*. <http://entremusicas.com/investigación/?s=de+eurindia+a+bakongo> (consultado en 7-ago-2010).
- Cirio, Norberto Pablo. 2009. *Tinta negra en el gris del ayer: Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseco.
- Copi. 1989. *La Internacional Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- Davis, Charles T. and Henry Louis Gates Jr. 1985. *The Slave's Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Frigerio, Alejandro. 2008. De la 'desaparición' de los negros a la 'reaparición' de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina. En Gladis Lechini (Comp.). *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina*. Buenos Aires: Clacso, p. 117-144.
- Frobenius, León. 1950. *El decamerón negro*. Madrid: Revista de Occidente.
- Gasparini, Pablo. 2006. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Hespelt, Herman E. 1924. Hugo West. Argentine Novelist. *Hispania*, Vol. 7, Nº 6, p. 360-367.
- Lewis, Marvin. 1996. *Afro-Argentine Discourse. Another Dimension of the Black Diaspora*. Columbia: University of Missouri Press.
- Mallo, Ernesto. 2010. *El relicario*. Buenos Aires: Planeta.
- Nederveen Pieterse, Jan. 1992. *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Nerín, Gustau. 2008. *Un guardia civil en la selva*. Barcelona: Ariel.
- Rushdy, Ashraf H. A. 1999. *Neo-slave Narratives. Studies in the Social Logic of a Literary form*. New York: Oxford University Press.
- Solomianski, Alejandro. 2003. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- West, Hugo. 1945. *Alegre*. Burgos: Aldecoa.
- Yao, Jean-Arsène. 2009. *Los afroargentinos*. Madrid: Mundo Negro.

¹ "El bondadoso director tenía algunos principios socialistas, y los aplicaba en el terreno de su jurisdicción: los cuatros animales eran para él iguales que los niños, puesto que trabajaban lo mismo" (*Op. Cit.*: 18, nuestras cursivas). Nótese la crítica ideológica que hace West (político de corte nacionalista y católico) y compárese este personaje con el cura de Brandsen, arquetipo de valores cristianos en *Alegre*, y que acoge al protagonista alimentándole y cuidando de él hasta que éste decide partir hacia el pueblo de Cruz Chica.

Dulcinea Tomás Cámara.

Realizó estudios de Letras en Buenos Aires, se licenció en Historia por la Universidad de Alicante y en Antropología por la Universidad Miguel Hernández. En la actualidad está escribiendo su tesis doctoral en literatura africana. Es investigadora contratada en la Universidad de Alicante.





EL CARNAVAL ANTIGUO. LOS CANDOMBEROS.

por Figarillo

El clásico carnaval que fué deleite de nuestros padres, es ya casi un forastero en su propia patria y solamente se lo encuentra en sus típicas mascaradas, sus baldes de agua, sus huevazos, sus baños en las tinas defendidas á jarro y a moquete por la mujeres del pago, allá, en las poblaciones que florecen entre las breñas andinas, que relumbran al sol en las llanuras solitarias, adonde llega apenas el eco de la vida ó que duermen las siestas apacibles entre los quebrachales chaqueños dulcemente abanicados por las inconstantes brisas montaraces.

Nosotros, los cultores del moderno carnaval tan aparentemente culto como realmente aburrido; los que arrojamamos la serpiente ondulante, silenciosa y anónima, sobre la multitud callejera que desfila chillando aburrimiento y sudando fastidio, ni entendemos ya que en época pasada y no lejana todavía, hayan podido ser horas ligeras éstas que vivimos, largas y pesadas.

Las azoteas, las ventanas y balcones, las puertas de calle y aun el descampado frontero de los ranchos suburbanos ó los portillos de las cercos en las quintas de las afueras, se engalanaban con las mozas de la familia y sus relacionados, todas armadas de jarros y teniendo á mano las tinas rebosantes y las rústicas coronas de flores naturales con que premiarían el ardoroso arrojito de sus adversarios.

Las mascaradas bulliciosas, los orfeones, las comparsas musicales pasaban ante ellas provocando su aplauso, pero su simpatía no los acompañaba, porque la reservaban para los escuadrones de jinetes que venían á provocarlas, luciendo su habilidad para arrojar la cáscara certera, al pasar á media rienda y á tiro de jarro, flotando el poncho flexible y luciendo orgullosos la charolada bota y el blanco pantalón, vírgenes aún del contacto del agua, ó para el pelotón formado por los de á pie, atropelladores y amigos del entrevero.

En una calle lejana, allá, donde no se hacen los abigarrados corsos todavía, viven encerradas cuatro morenas viejas, ex-carnavalistas decididas y que conservan con veneración las marimbas y los tambores que fueron de su nación.

- ¿Y con ésto bailaban ustedes?

- Claro...! Cuando la Nación Vengela pisaba la calle, amito -nos dijo la ex-presidenta de la última comparsa de negros auténticos-hasta las piedras bailaban...! En 1870, antes de la peste grande, los mozos bien, comenzaron á vestirse de morenos, imitando hasta nuestro modo de hablar, y los compadritos invitaron la milonga, hecha sobre la música nuestra, y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza....

- Pero, ¿ustedes no eran una sociedad organizada y hasta con rey...?

- ¡Ya lo creo!... Mi marido, el finao Regalao, fué el último, y es por eso que yo conservo así hasta la sala de las reuniones... tal como él la tenía. Mi tío Tomás, que era sacristán de Monserrat, era el que tocaba esa tambora grandota, y mi primo Joaquín, esa marimba que se ve en el rincón... Nosotras las mujeres íbamos adelante, bailando, acompañadas por los mozos, y así nos recorríamos las calles principales, *candombiando*... Después, señor, no quedó gringo en la ciudad que no se disfrazara de Venguela, y haciendo unos bailes con morisquetas, que eran una verdadera ridiculez...

- Y todos estos instrumentos ¿para qué los conservan?

- Para recuerdo, señor!... Nosotras somos las últimas personas de nuestra nación que quedan en Buenos Aires, y nunca hemos querido separarnos de estas memorias... ¿Usted cree que ahora el carnaval es como antes? ¡No crea! Aquello era diversión, señor, y hubiese visto cómo nos aplaudían y nos tiraban flores y hasta plata...

La nación se dividía en dos mitades, y el día que una salía, la otra se quedaba á jugar. Armábamos unos cantones que eran famosos, pues había muchachas, entre ellas mis dos hermanas, que se llevaban á la tina hasta los vascos de la Aduana...



Caras y caretas,
15 de febrero de 1902,
Buenos Aires.

Reportaje a Juan Suaque

Esta es la segunda parte de la charla que compartí con Juan Suaque. La primera fue publicada en febrero de este año.

Por Coco Romero



Dibujo en tinta bolígrafo de Gabriel Alberti, sobre foto de la revista *Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1902.

Contame sobre el respeto a los mayores

Juan: Nosotros en nuestra cultura tenemos como un vector de enfoque el respeto a los mayores; los tambores vienen de nuestros ancestros, tenemos que respetar a nuestros ancestros y si los ignorás, los humillás, entonces si dejás que cualquier ser humano se les acerque, ni siquiera conociendo la energía que posee esa persona, sumale a esto el deseo de querer ejecutar este instrumento, en conclusión es seguro que no comprenderá el vínculo entre el tambor y el tamborero, y en cierta manera así le estás faltando el respeto a una identidad con la palabra que das, esa palabra que te identifica cuando vos te casás con el tambor. Yo hace como 15 años que toco, desde los 16 años de edad, y hará 7 años que estoy casado con el tambor, es mi modo de ver este vínculo que me sucede para con el instrumento, y mi vida es eso, es lo esencial. El resto es perfección, es un medio para adquirir los bienes materiales para poder vivir.

Pero mi vida está ligada a eso hasta el fin de mis días que intentaré transmitirle a alguien todo ello, y llegado el caso que no exista ese alguien ese instrumento no lo tocará nadie, a no ser alguien que respete estas condiciones.

¿Cómo ha sido la puesta en movimiento de la asociación Misibamba?

La asociación Misibamba se formó legalmente en 2007. Es un proyecto que viene gestando María Elena Lamadrid, digamos que hay una refundación, y lo digo por varios motivos. Porque en realidad en la comunidad hay una organización que ya está, o sea que si vos querés algo sabés a quién tenés que acudir. Por ejemplo: si tenés colchones y camas, sabés a quién se los tenés que dar. Es una organización social; que está, de hecho. Lo que nosotros hicimos es instituirlo legalmente por varios motivos, uno es para darle un status legal que nos permita tratar de conseguir recursos y poder desarrollar actividades.

El otro motivo es estar reconocidos o sea tener personalidad jurídica para que el Estado nos reconozca. Si lees los fundamentos, hablamos de nosotros que somos afroargentinos de tronco colonial. Somos una población tan antigua como la población hispánica de acá. De alguna manera hay una intención de que nos reconozcan como minoría. Nosotros somos una minoría, lo que no quiere decir que no existamos, entonces también tuvo un poco esa intención la formalización de esta organización.

Nosotros tenemos una comunidad que está separada físicamente y esto permitió reunirlos. O sea, tenés gente en Moreno, Paso del Rey, Ciudad Evita, todas estas comunidades son juntadas por Misibamba, es el punto de unión entre ellas.

Sucedió, por ejemplo con La Armonía, que era el club que tenían los abuelos de María Elena en la localidad de Flores, en Argerich 350. También con Martín Fierro que es otro lugar, La Casa Suiza que son del siglo XX, y en siglo XIX, todas las organizaciones sociales que hicieron nuestros antepasados en el país antes de las inmigraciones europeas. Continuar con la idea basada en el apoyo mutuo, en el respeto a los mayores, y en el sostenimiento de nuestros patrones culturales, y esto lleva a sentir orgullo por lo que uno es.

Imagino que han elegido lo artístico como una punta de lanza.

Correcto, como una punta de lanza, porque siempre convoca. Yo te hago una prueba, vamos acá abajo, agarro dos tambores, me pongo a tocar y cantar, y vas a ver cuánta gente se junta. Además creo que el argentino, en general los latinoamericanos, somos muy musicales, nos gusta mucho la música, y yo creo que los tambores los atrae siempre, y yo si sé por qué los atrae pero ellos posiblemente no sepan por qué, digamos que porque ahí está la marca negra, ¿no?, que se respira de alguna manera en la ciudad aunque las edificaciones sean francesas.

Pareciera que esto fortalece

Sí, el tema de la confianza y autovaloración, así se sigue trabajando es fundamental. El candombe es nuestro. Me gusta la música porque la disfruto y más aún la música de tambores (...)



Sé bailar tango, te puedo cantar un tango con tambores, te puedo hablar del tango negro, todo lo que vos quieras, pero el candombe es nuestro. Igualmente cuando tocás los cueros la gente se transforma, no le duele más nada, no tiene várices, reuma, artritis, no tiene nada. Hay personas de 84 años que salen a bailar y vos las ves, y esta mujer ahora volvió a los 20 años, y eso para nosotros es muy valioso, dándote empuje de alguna manera para seguir, pues esa persona por ahí le sucedía que hace 25, 30 años que no lo hacía en público, aunque tal vez lo hacían en su casa, en la intimidad. Entonces por ahí viene la tía y te dice: “Vení que te quiero contar una cosa. ¿Vos sabes como tocaba fulanito, no?—¿Quién era fulanito?—Fulanito era mi abuelo y hacía esto. —¿A ver?...”. De esta manera toda la historia empieza a refluir. Tuvimos un corte generacional muy fuerte que es la generación que hoy tienen 50 a 60 años, que en la década de los 60 se volcaron a otros géneros musicales, al rock o la música tropical. Y si bien estos estaban con el candombe, era una cosa de los viejos. Ellos saben, porque estaban ahí, era una cosa de las familias pero no, por que ellos estaban de lleno en el candombe.

Y te aportan esa memoria ¿no?

Claro, y la generación nuestra de los 30 para abajo está dándole otra vuelta de pedal a la bicicleta con otra mirada para el afuera, y no para adentro. Para adentro tenemos nuestra lógica y nos manejamos con esa lógica. Ahora, para afuera nos manejamos con otra mirada. Darnos a conocer por ejemplo, ya implica otra mirada. Antes todo esto era secreto, los viejos decidieron que esto es algo privado, esto queda acá adentro, vos miras, escuchas y cerras el pico, está bien?... y estamos hablando de cosas importantes no de juntarse a tocar un ratito en el asado.

Estamos retomando, lo vemos en las generaciones más jóvenes, chicos de 8 años de edad, hasta inclusive nenes de 2 años que me ven, y te piden tocá esto o lo otro, y eso te reconforta mucho, da mucho placer y vos sabés que ahí tenés otra generación, y eso está muy bueno que suceda. Incluimos a los chicos en la comparsa para que ellos tengan su lugar, estén ahí, y vayan aprendiendo de los viejos.

Un laburo muy de hormiga pero está. Está ahí flotando en el aire cotidianamente. Lo que más nos cuesta a nosotros es que la gente te crea, que todo esto lo da como desaparecido, y esto es un tema difícil, si bien el hecho de que suceda en un ámbito privado hace que el otro no lo vea, esto no quiere decir que haya dejado de existir. Tal vez dejó de existir para los ojos de una persona que no pertenece a la comunidad pero que esté dentro de un ámbito seguro y que se preserve muchas cosas.

Cantamos canciones que implican sucesos de la vida. Por ejemplo cuando se muere un niño, cuando nace, canciones de cuna, cosas que no están en castellano, y eso permitió que se conserve por esa identidad cerrada que tiene todo esto.

La buena estrategia

Sí, creo que ha sido una estrategia de resistencia, demostrar que yo me muestro como vos me ves (yo soy el negrito que vos querés que yo sea) está bien, así sonriente, pintoresco, burión, hasta ahí. Y lo que yo realmente soy, vos no lo vas a saber. Fue esa estrategia, y me parece que si bien le hizo el caldo gordo al discurso hegemónico, occidentalista, proeuropeo, probritánico. Puntualmente, pro-blanco. Todo fue un enclave de resistencia fundamental, y el candombe cuando vos lo tocás. Está también esa resistencia de reconocerte vos como un negro argentino, pudiendo reconocerte vos ante una sociedad que te borró de la memoria colectiva, no deja de ser todo esto un núcleo de resistencia, sabiendo que además no cualquier negro toca el candombe. Al candombe lo toca el negro “che”, el negro pobre, ese que no tiene zapatillas, ese es el negro pobre. Estamos hablando de situaciones complejas, gente muy humilde, yo me incluyo. Laburamos desde muy temprano, yo me levanto a las seis y media de la mañana y vuelvo a las doce y media de la noche a mi casa. Y así todos, mucho trabajo, y a esto se le agregan situaciones de muchísima discriminación, y sin embargo a pesar de todo, sentir que el tipo al tocar y cantar se transforma, es indudablemente que vos te sentís pleno al ver todo eso, te sentís orgulloso de lo que sos. Y esto en una situación adversa es un núcleo de resistencia cultural también, es sumar una voz que estaba totalmente desterrada de la historia argentina, y esta voz no es cualquier voz. Esta voz tuvo mucha importancia aquí en la historia argentina y la sigue teniendo, de hecho ahora el tango es considerado patrimonio cultural de la humanidad ¿no? ¿Y qué se sabe del tango? Que era orillero, popular, no nos confundamos diciendo que el tango se relaciona con los inmigrantes europeos. Cuando vos decís que el tango era orillero, cuando decís que se tocaba en Barracas, en la Boca. ¿Quién se supone que vivía ahí, acechado por el hambre y el frío? El europeo llegó después porque el tango ya existía desde mucho antes. ¿Quién vivía ahí? Vivían nada más ni nada menos que nuestros antepasados, viejo. Ellos hicieron el tango. De que es una mixtura, un sincretismo con lo europeo, no hay duda. No es pura y exclusivamente negro, tiene varias mezclas, pero esta idea es escasa en mucha gente.

Juan ¿cómo ves el futuro de este nuevo movimiento?

Bien, esto no es individual. Yo te cuento dos cosas que me pasan. Yo me encuentro con Pablo Cirio, creo que nosotros hacemos lo que tenemos que hacer para trascender, no materialmente, y esto de trascender es una sensación, ni siquiera es una certeza. No quiero que hablen de mí ni de ninguna persona, pero sí deseo que comenten de nosotros como comunidad, y así vamos a trascender, tengo esa sensación y eso es lo que veo a futuro. Digamos trascender, estar en la voz de cualquier persona.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Rector

Dr. Ruben Hallu

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Lic. Oscar García

Centro Cultural Rector Ricardo Rojas

Lic. Cecilia C. Vázquez

Director de El Corsito

Coco Romero

Colaboradores

Gabriel Alberti
Pablo Cirio
Pablo Suárez
Augusto Pérez Guarnieri
Dulcinea Tomás Cámara

Oficina de Diseño y Publicaciones | CCRR Rojas
Imprenta de la UBA



UBA BICENTENARIO
18102010
DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO



Corrientes 2038. Ciudad Autónoma de Buenos Aires
e-mail: rojas@rec.uba.ar www.rojas.uba.ar



CORREO ARGENTINO
S.R.L. 35 (B)
FRANQUEO A PAGAR
CUENTA N° 11.012

Director:
Coco Romero.

Producido por
el CCRR Rojas.
Corrientes 2038
Ciudad de Buenos Aires
Argentina.

NÚMERO
ANIVERSARIO

AÑO XVI Nº 40 MARZO DE 2011

PUBLICACIÓN DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA QUE REUNE MATERIAL DE DIVULGACIÓN Y CONSULTA SOBRE EL CARNAVAL

Editorial

“Un antes” y “un después”

Estimados lectores este marzo encerrará una simbología especial; y habrá “un antes” y “un después”, ya que en 2011, en todo nuestro país vuelve el feriado de carnaval al calendario oficial.

Naturalmente, todo lo realizado hasta ahora requiere de un cierre que dé lugar al comienzo de una nueva etapa, y aunque no se verán los resultados en el corto plazo, es inevitable una reflexión que permita cerrar viejas etapas; encaminarnos con nuevos pasos.



Nariz y Guigue. El cantor y el poeta, dos estrellas en la noche del carnaval porteño. Dibujo en tinta bolígrafo de Gabriel Alberti. Sobre foto de Maximiliano Vernazza.

El cuerpo de Don Carnal, así llamado en otros tiempos, fue encerrado durante treinta y cinco años ¿Cómo habrá de encontrarse ese cuerpo luego de su liberación? Allí, y de caras al futuro, reside hoy el gran interrogante.

Varias generaciones escucharon sólo el rumor lejano de esa fiesta que tiene como deidad a quien fuera expulsado del Olimpo por criticar a los dioses. Se plantea un interesante desafío: las acciones llevadas a cabo hasta hoy caducarán también este marzo;



(continúa en la pág. 11)

¿POR QUÉ UN ESTUDIO SOBRE EL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO?

Algunas reflexiones

Por Salvatore Rossano

¡BUM! ¡BUM!
¡BUM!
¡BUM!

Cuando en el 2001 decidí empezar un análisis sistemático del bombo con platillo para mi tesis de licenciatura en musicología descubrí que emprender una investigación etno-organológica en ámbito urbano en Argentina significaba entrar en un campo no muy transitado por los estudiosos argentinos y foráneos. Además, hallé que el ámbito académico miraba (cuando lo hacía) con desinterés hacia los ricos fenómenos culturales relacionados con el festejo del carnaval de

Buenos Aires, cosa que, aunque muy lentamente, parece estar cambiando. En un primer bosquejo realizado durante la redacción de mi tesis en el año 2004 no encontré de hecho ningún estudio que analizara directamente el bombo con platillo. Sólo raramente el instrumento es mencionado en trabajos



(continúa en la pág. IV)

HACIENDO HISTORIA

Leyendas del carnaval porteño

Por Alicia Martín

Sembrando en tierra arrasada

A comienzos del año 1984, el regreso de un gobierno constitucional despertaba grandes esperanzas. Sin embargo, había que reconstruir desde el terror y la fragmentación producidos por la dictadura entre los años 1976 y 1983. Difícil sintetizar el profundo quiebre producido entonces en la sociedad argentina: desaparecidos, exiliados, instituciones cerradas (Congreso, parti-

dos políticos, sindicatos), intervenidas (universidades, obras sociales), desvirtuadas (el poder judicial)... La devastación, abarcaba todos los órdenes de lo que había sobrevivido, incluido el cultural.

Para aquella época, ganar la calle y ocupar los espacios públicos fueron puntos en común entre los que preparaban un nuevo renacer. Intelectuales y productores culturales hurgaron estéticas más directas, lúdicas y participativas en la profundidad



(continúa en la pág. VIII)



(viene de la pág. 1)

“Un antes” y “un después”



la creatividad, el trabajo, la imaginación y la generosidad, deberán darle otro sentido a esta nueva etapa.

Corría 1995 cuando se me ocurrió darle forma a esta publicación “El Corsito”, cuyo lema inicial fue “Momo volvé, nosotros te queremos”. La idea era compartir, con quienes se interesaran por la temática vinculada con la murga y el carnaval, el fruto de una larga tarea de recopilación de archivos.

Asumí que ese era el mejor destino para aquella información, ya que sin su circulación perdería sentido, valor y, por último, la fuerza que se da en las conciencias.

Con el correr de los años, todo lo publicado alcanzó su objetivo que era ampliar la base de acción, los conceptos y el conocimiento sobre el folklore del espacio olvidado, desaparecido y negado.

La propuesta estaba enmarcada en los talleres de murga del CCR Rojas, donde ocupaba la primera parte de los mismos en la divulgación de la historia de nuestros carnavales. Para entonces, ya cobraban vitalidad las murgas surgidas del CCRR. La primera murga fue “Los Quitapeñas” (1989-1993). Le siguieron “Los Traficantes de Matracas”, en 1994 y “Los Acalambrados de las patas”, en 1995.

Esta última formación, junto a “Pasión Quemera”, fueron parte del festejo del primer año de vida de nuestra publicación, en febrero de 1996, celebrado en el Parque Rivadavia, con una original puesta en escena, pero auténticamente carnavalesca y murguera.

Allí estaba en acción la red que intentábamos armar: “Los Acalambrados”, recién salidos del Rojas, y “Pasión Quemera”, una murga barrial, creada en Parque Patricios por un integrante de “Los Quitapeñas” (ambas agrupaciones siguen hoy con plena actividad).

Las presentaciones de Ricardo Santillán Güemes -antropólogo que se unió a este proyecto desde el kilómetro cero- y de Carlos Gerard, mascarero, dieron marco a una interesante performance, en cuyo cierre se repartieron estampitas alusivas al dios Momo, realizadas por el artista Carlos Coviello.

Era febrero, no había carnaval oficial, no había estrellas ni choripán. Era un carnaval a plena luz del día, entre libros (el evento estaba organizado por la comisión de librerías del

parque). El sol del mediodía iluminaba las fintas de Momo y, por supuesto, distribuíamos un número especial de “El Corsito”, para que lo disfrutaran todos aquellos entusiastas que nos acompañaban.

Durante ese año se produce un crecimiento notable, salen del taller dos nuevas murgas “Gambeteando el empedrado” y “Embalsados en origen”.

La experiencia en el Rojas permitió, a partir 1988 y con el beneplácito de Leopoldo Sosa Pujato, abrir el espacio Taller de murga.

Luego vino la tarea personal sobre el concepto de área, que maduró a través de la práctica y que permitió crear autonomía y presencia propia en los carnavales.

Toda esta tarea se reprodujo a través de eventos de todo tipo. Durante más de dos décadas, desde el CCRR se posibilitó mirar de otra manera el fenómeno murga y carnaval, hacia adelante, sin perder la memoria y atentos al porvenir.

Pero no sólo los talleres se difundieron a partir de 1996 por toda la ciudad. La publicación, con una tirada importante, comenzó a llegar a numerosos puntos del país, donde los inte-

resados en esta temática fueron los propios encargados de su distribución, en bibliotecas populares, escuelas, etc. Los activistas del carnaval se abrieron paso e ingresaron a la educación formal.

Con el transcurrir de los gobiernos democráticos, la aparición de más de diez murgas formadas por jóvenes y por adultos con apertura a lo nuevo dio nuevas miradas de libertad y de desenfado, a esos espacios creados.

Durante la democracia en gestación, esta apertura -que no siempre fue el lenguaje que se escuchó en los ámbitos conservadores o represores-, llenó de energía y de entusiasmo el espacio metafórico de la murga, del que una nueva generación se apropió.

Con el concepto de taller como bandera de recuperación de la murga, aparecieron los frutos, algunos impensados. Mezclas genuinas e interesantes, donde integrantes de las murgas salientes del CCRR generaron inquietudes e interés dentro de sus propios ámbitos y en fiestas de todo tipo, desde el pequeño corso, al estadio de fútbol; un trabajo social de base, con una renovada relación entre las nuevas formaciones, que construyeron puentes con la vieja guardia del movimiento murguero local.



Dibujo Horacio Spinetto



Volante de la primera actuación de los Quitapeñas, 1990.



- Escenarios: Fernando Pérez
- Murguistas: Silvio Aragón, Antonia Cruz, Adriana Villalón, Ezequiel Ortacoste
- Instrumentistas: Tato Galiana (Bajo y voz), Celia Fontana (Cobay y voz), Juanjo Vidueco (Bajonador), Pasquale Franco (Bajonador), María Martina (Flauta)
- Directores: Rubén Landa (El Bailar)
- Coreógrafos: M. Eugenia Marul, Luciana Verón, Liliana Comerci
- Música y letras: Cristina Arraga
- Invitado especial: Sibilla Perissin (Flauta)
- Dirección General: Coco Romero



Dibujo Cristina Arraga.

A esto sumamos las actividades anuales desarrolladas en el CCRR: muestras de fotografías, de artistas plásticos, de artesanos del carnaval, poetas; peñas carnavaleras, fiesta de disfrazados, proyección de películas relacionadas con el tema, exposiciones a cargo de investigadores, de antropólogos, cineastas; debates, crónicas de viajes a carnavales, seminarios, talleres, fiestas carnavaleras dedicadas a las distintas regiones del país, encuentros de reconocimiento y de reflexión, espectáculos, dentro y fuera del CCRR.

Por último, el gran evento que significó el carnaval 2008, en la calle. En el marco de los festejos del 25° Aniversario del Rojas, una puesta en escena se enmarcó en aquel "Corso a contramano", con la participación de todo el personal técnico y artístico del Rojas. Fue una fiesta muy especial y celebrante.

Como reflexión: se pensó en armar un dispositivo. Salió de lo individual, su concreción fue a través del trabajo colectivo y de la constancia de la gran compañía, sin lo cual nada hubiera sido posible.

En cuanto al marco institucional, el del Rojas. Es un espacio vivo con tanta actividad como posibilidades y, por qué no, con sus conflictos y sus cruces ideológicos, cambios



Afiche del primer año de la murga Los Quitapeñas, 1991. Dibujo Cristina Arraga.

de autoridades y compatibilidades con otras áreas de la cultura.

El tema carnaval no es, ni será, un tema fácil.

Mi trabajo de los dos últimos años estuvo centrado en los cantos "de ida y vuelta", ese derrotero de los fenómenos culturales, musicales y artísticos que partieron de un lugar y regresaron modificados adonde nada volvería a ser lo mismo.

El folklore carnavalero, y los viajes que ha emprendido la murga, parten de Cádiz.

Hay una influencia cubana, hasta que llega a nuestra Aldea. Aquí se mezcla y toma elementos del folklore de los negros e italianos. Cien años después, ese fenómeno vuelve al Viejo mundo -la murga "de ida y vuelta"- . Se concretó el año pasado con el intercambio que realizamos con jóvenes

belgas en el Carnaval 2010, un importante evento en crecimiento en la ciudad de Amberes (ya anteriormente, octubre de 2009, había tenido la oportunidad de conocer el fenómeno de la murga porteña en Roma, donde, desde hace 10 años, la "murga romana" crece sin cesar).

Ya en 1847, Sarmiento visita Roma para encontrarse con el Papa. Conmovido por la "gran fiesta", escribió sobre ello. Como Presidente de la República instaure (nosotros publicamos sus escritos al respecto), en 1869, el primer corso oficial de la Ciudad de Buenos Aires. ¿Acaso no hay en esta anécdota algo de los cantos de "ida y vuelta", que salen de un punto para retornar modificados, y seguir luego sus caminos?

Esta reflexión es la que nos da pie para el proyecto que nos

ocupará en el Carnaval 2011-2012. Armaremos un árbol genealógico de los talleres del Rojas, con todas las ramificaciones artísticas y sociales que tuvo nuestra propuesta, constituida como punto de partida de una estrategia cultural.

El proyecto tendrá el formato de video, luego todo el material se volcará en un libro. El trabajo se estructurará sobre la base de entrevistas a los jóvenes y adultos que pasaron por el taller del Rojas, y que trasladaron su creatividad al fenómeno murga y carnaval que hoy vuelve a escena. Además, serán entrevistadas personalidades que dieron su aporte en los primeros años de los talleres.

Como esto recién empieza, tenemos la esperanza de que las próximas gestiones, y las nuevas generaciones, puedan discutir, analizar, agregar y capitalizar esta experiencia, de más de dos décadas de trabajo.

Durante las funciones del Carnaval 2011, pondremos en escena algunas de las tantas propuestas generadas por los que pasaron por los discutidos talleres de murga del Rojas.

Que lo disfruten y... ¡Buen carnaval!

Coco Romero.



(viene de la pág. 1)

¿POR QUÉ UN ESTUDIO SOBRE EL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO?

Algunas reflexiones

Por Salvatore Rossano

¡BUM!
¡BUM!
¡BUM!

¡BUM!

más generales sobre el carnaval o en artículos de divulgación. Introducirme en un campo de estudio virgen resultó ser muy problemático. Es decir, a la hora de intentar colmar el vacío me encontré a menudo echando de menos unas (aunque fuesen pocas...) fuentes que respaldasen (o contrastasen con) mi visión, una documentación histórica más nutrida y científica, y, por qué no, algunos estudios previos (o grabaciones) que puedan servir como metro de comparación. Lo que sigo constatando después de seis años es que no se ha producido mucho más respecto al tema. Si nadie lo hizo ¿Estaré yo perdiendo el tiempo? ¿Será realmente necesaria una investigación sobre este instrumento? Estas dudas, como muchas otras, valieron para desanimarme. ¿Debería continuar? La respuesta la encontré en una conversación con un reconocido músico argentino. Estábamos cenando y le hablé de mi proyecto de tesis sobre el bombo con platillo. Se rió en mi cara y me dijo: “¿Y qué vas a escribir?, ¿BUM?”. Sonreí y se lo agradecí. Fue precisamente esta charla la que me dio ganas de seguir trabajando.

Mucho que decir

Convencido de que detrás de la risa se esconde algo profundamente serio, y detrás del rechazo la señal de la gran trascendencia de las prácticas (los instrumentos, las personas...) que se repudian, acepté el desafío y empecé a preguntarme:

1-¿Por qué no se ha considerado oportuno catalogar el bombo con platillo como instrumento perteneciente al folklore urbano de Buenos Aires?



Dibujo de Pablo Bolaños, 1996

2-¿Por qué se ignoran o desvalorizan las prácticas musicales que se generan alrededor del bombo?

3-¿Es necesario un estudio musicológico sobre el bombo con platillo?

Acordarán conmigo que éste no es el lugar para argumentar profusamente entorno a estas cuestiones, ya que daría lugar a múltiples hipótesis y falta espacio físico para desarrollarlas. Por esta razón voy a hablar sólo de algunas de las reflexiones que me han surgido a raíz de las dudas. Contestar la primera pregunta me ayudó a redactar parte del estado de la cuestión de mi tesis doctoral y, además, dio pie a otras preguntas mostrándome que es necio

pensar que existe una sola respuesta (parece que sea la maldición, o bendición, de todas las búsquedas). Una de las causas posibles que han llevado a la organología argentina al olvido de este instrumento es que esta disciplina se ha inclinado, desde sus comienzos, a la catalogación y al estudio de los instrumentos musicales ‘aborígenes y criollos’. De igual manera, la etnomusicología de las dos orillas del Río de la Plata ha volcado su interés principalmente en el análisis de las músicas folklóricas, un folklore que, como sugiere Marita Fornaro “...se considera emblemático, citado (...) en el discurso oficial como una especie de símbolo patrio (...). Estas elaboraciones en torno a «lo folklórico»

llevaron a postular como esencia de la música tradicional las manifestaciones musicales y coreográficas pertenecientes o atribuidas al ámbito campesino (...). El mismo tipo de elaboración se dio en torno a los instrumentos musicales: es el caso de la guitarra, citado reiteradamente como el instrumento símbolo de lo gaucho (...). Instrumentos muy utilizados en el ámbito popular urbano pero también a nivel tradicional, son negados como pertenecientes a una organología «folklórica» (Fornaro Marita: *Los cantos inmigrantes se mezclaron. La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes*, Revista Transcultural de Música, n.6).

Esta postura puede derivar de una división del campo de estudio que solía concebirse, por lo menos hasta los años setenta del pasado siglo, entre la etnografía y el folklore donde se consideraba la etnografía como el estudio del patrimonio cultural (espiritual, social y material) de las sociedades indígenas. El folklore, al contrario debía ocuparse de la población criolla, especialmente la de los campos y de los pueblos que viven a espaldas del cosmopolitismo. Esta dicotomía hoy no es tan clara. Ya no es raro que desde el folklore, la antropología, la etnomusicología (etc.) se planteen investigaciones sobre fenómenos conexos a las ciudades. Numerosos estudios argentinos se aproximan, desde diversas perspectivas y enfoques teóricos, a cuestiones ligadas al ámbito urbano o al rescate de fenómenos olvidados o menospreciados por la producción académica previa. Monografías acerca de las manifestaciones musicales urbanas y afro-argentinas, por ejemplo,

¡BUM!
¡BUM!

aparecen cada vez más frecuentemente en ensayos de divulgación, congresos, publicaciones académicas, tesis doctorales y de licenciatura. Cambian los tiempos y las modas académicas, sin embargo, el bombo, instrumento ampliamente utilizado en ámbito urbano y parte de su rico folklore musical, necesita todavía sacarse de encima unos casposos prejuicios que parecen influenciar también el discurso académico. Alrededor del bombo existen, como para todos los instrumentos musicales, intérpretes buenos y malos, públicos expertos y menos expertos, funciones, usos diferentes, técnicas de ejecución, fabricantes, simbologías, estéticas, repertorios etc. En fin, no es una cacerola, como me quería hacer creer una vez un reputado musicólogo.

¿Será sólo una supervivencia de las viejas escuelas de pensamiento o habrá también otras razones para seguir discriminándolo? Como ya anticipé no hay una respuesta unívoca, y si vamos a tratar de contestar a la segunda cuestión de la lista vamos a ver que surgirán más preguntas, relacionadas entre ellas. Y sí, hay mucho que decir.

Cuidado con la sopa

No tardé mucho en notar que la falta de interés de una parte de la sociedad porteña respecto a las prácticas musicales relacionadas con el bombo corresponde también a una valoración negativa de sus contextos de uso, sus intérpretes y su simbología. Es decir, creo que la mayoría de los porteños asocian el sonido del bombo con un partido de fútbol, una marcha política o la llegada de una murga. Y no es una asociación inocente (si las hay), sino



Dibujo de Pablo Bolaños, 1996.

mas bien una asociación valorativa. Todo un imaginario se activa cuando late un parche de bombo y hay que tener cuidado porque estos dispositivos a veces son tramposos. No todos, por ejemplo, serán capaces de distinguir si el bombista que toca en una murga es otro (o toca otra cosa) respecto al que sale en una marcha política o al que sube a los tablones; a veces puede que sea el mismo, pero no es la norma. Hay, sin duda, diferentes competencias musicales y funciones; esto no lo digo yo, si no los propios protagonistas. ¿Qué estará pasando? Lanzo un par de sugerencias. El bombo, instrumento militar y circense al principio, instrumento principal del carnaval porteño luego, se ha dedicado a acompañar durante años

¡BUM!

¡BUM!

¡BUM!



Dibujo de Pablo Bolaños, 1993.

la fiesta ‘del pueblo’ en los espacios públicos. “El Coronel”, sagaz estratega, supo hacer tesoro de la simbología y riqueza de esta fiesta popular (no olvidemos que la famosa Marcha Peronista resulta ser un viejo canto de murgas y que se exigían bombos gratis a los constructores por apoyar la “causa del partido”) utilizándolas con fines políticos. Así que el instrumento pasó a ser un elemento imprescindible en las marchas peronistas y, aunque también hoy en día otros partidos lo utilizan, sigue siendo considerado un símbolo ligado a la figura de Perón. Los campos se mezclaron aún más cuando el bombo pasó a ser adoptado para acompañar los cantos de las hinchadas. En la cancha, espacio carnavalesco por excelencia, se cantarán melodías que luego se entonarán, con otras letras, en los *bondis*, que trasladan las murgas durante el carnaval, o en las marchas políticas. Quien dará inicio a este camino de transmisión no es importante, lo que si interesa es que gracias a estos y otros procesos de intercambio parece haberse instituido un vínculo entre los tres terrenos. Esta confusión llevará a menudo a una serie de asociaciones arriesgadas y despectivas como estas: cancha, murga y marchas = violencia, ruido, clase baja, peronistas, vileros, vagos, borrachos, molestos, *negros* etc. etc... Hay que tener cuidado con la generalización. Si en la sopa ponemos de todo, ninguno sabrá distinguir y apreciar sus ingredientes.

Larga vida al rey

Hemos visto que, si por varias razones, en todos los principales ámbitos de uso el bombo desarrolla un papel central, también

tiene que llevar una enorme carga simbólica. Obviamente, estos atributos cambiarán a medida de que quien los mire tenga mayor o menor conocimiento de las dinámicas reales de estos contextos, o de que esté más o menos comprometido con el instrumento en sí.

La mirada superficial de la “opinión pública” y sus “prejuicios” son interesantes de analizar; aunque sean engañosos, son sugerentes. Contrastar éstos con los resultados de un trabajo atento puede desvelar toda la riqueza y complejidad de determinados rituales urbanos y de las prácticas musicales vinculadas. ¿Riqueza y complejidad? Sí, y mucho más de lo que podemos imaginar. Fijémonos que, por ejemplo, sólo respondiendo a la pregunta ¿dónde se toca el bombo en Buenos Aires y qué significa tocarlo en cada uno de estos espacios? nos asombraríamos de la enorme cantidad de valores, signos culturales e identitarios que se le consigna al bombo en todos sus espacios de uso. Seguramente pasaríamos un buen rato en el intento de descifrarlos y ¡ojo! nos quedaría todavía por examinar quiénes, cómo y porqué lo tocan. Además, no podríamos dejar de lado todos los terrenos relacionados con el instrumento que nos parecen pertinentes para los fines analíticos. La centralidad y la importancia del bombo en sus ámbitos de uso es innegable, a nivel musical es un elemento imprescindible para que se activen las prácticas y los rituales ya nombrados. Es decir, ya es impensa-



(continúa en la pág. VI)

 (viene de la pág. V)

¡BUM!

¡BUM!

¡BUM!

¡BUM!

¡BUM!

¡BUM!

¡BUM!



ble que en un partido no haya un bombo y que exista una marcha sin su presencia. Si no hay bombo no hay murga y, hoy en día, ni siquiera habría carnaval. En todos estos campos es, sin duda, el rey absoluto. Sin embargo, y no estamos aquí para repartir culpas, el bombo no goza todavía de la estima que un buen rey merecería. En Argentina circula un chiste malo que dice: el baterista es el mejor amigo del músico... ¿Y el bombista, entonces? ¿Qué sería?, ¿el mejor amigo del baterista? Lo sé, es sólo un chiste, pero debajo de la burla habrá algo, no sé a qué nivel de nuestro subconsciente, que nos hace reír. No obstante, el mismo que contó el chiste no dudará en afirmar que tocar bien la batería no es empresa fácil, aunque nunca lo habrá intentado. Sin embargo no sé cuántos, sin haberse acercado ni una vez al él, pensarán que el bombo con platillo es un instrumento difícil de tocar. Estoy convencido de que no hay instrumentos musicales que no requieran de ninguna competencia musical y de alguna

técnica para su ejecución. Además, la *performance* de la música, para ser válida, necesita de la aceptación y el reconocimiento de la comunidad a quien se dirige. No es nada sencillo tocar un bombo con platillo. Asimismo, para que un bombista (sobretudo en las murgas) sea respetado como buen intérprete deberá tener ciertas capacidades que requieren años de práctica y también haber asimilado por completo (y tal vez innovado) los códigos musicales de su tradición.

Por otra parte es notorio que, en general, las prácticas musicales y el quehacer de las murgas en Argentina no han gozado de la estima de la opinión pública y del estado como, por ejemplo, pasa en el vecino Uruguay. Se me puede discutir que es una comparación insostenible al ser dos escenarios distintos en muchos aspectos, sin embargo es indiscutible que las murgas porteñas tuvieron que luchar durante años para obtener sólo ahora la implementación del feriado de Carnaval, aunque sus actividades

habían sido declaradas patrimonio de la ciudad ya en 1997 y que en 1983 el gobierno militar, que había abolido esta fiesta, dio paso a la democracia. Aunque muchísimo ha cambiado en los últimos quince años, la participación de la ciudadanía en las actividades de las murgas y en el festejo del carnaval sigue siendo minoritaria. Parece que haya estigmas y heridas difíciles de borrar: aunque las murgas son cada vez más abiertas y numerosas además de jóvenes y presentes activamente en el territorio, llevan todavía el estigma que cierta parte de la sociedad porteña les asignó en el pasado. Sin embargo, la tipificación del murguero como vago, borracho, peronista y 'negro' va consumiéndose poco a poco. Hay otros prejuicios que se están reforzando, y que esta vez infieren en el campo auditivo y musical: "las murgas hacen ruido"; "las murgas tocan todas lo mismo, ¡son todas iguales!".

Esto tampoco es cierto. Bien lo saben los murgueros y los que viven de cerca el carnaval. Lo saben los que miran orgullosos a

sus hijos bailar y tocar en los barrios porteños y en muchas partes de Argentina. Lo saben también los expertos de acústica y los antropólogos. Lo sabe el vecino que saca la parrilla el domingo para hacer un asado con los pibes de la murga. Lo sabe Teté y lo sabía Gigue.

Así que, hoy más que nunca, es necesario que lo sepan también los musicólogos.

Salvatore Rossano es Master en Música Hispana, Doctorado en Etnomusicología, Investigador contratado FPU de la Universidad de Valladolid, España.

¡BUM!

MURGA EN BÉLGICA

Por Gerardo Salinas



Breve crónica del Segundo Foro Internacional de Murga en la ciudad de Amberes, octubre 2010.

Este año Murga en Bélgica cumple cinco años. Se desarrolló como una estrategia de trabajo socio cultural. En un contexto de migración y de extrañamiento de los habitantes entre sí y sobre todo con su ciudad. Nos inspiramos en la murga porteña, mas en su épica que en su estilo. Con lo de épica nos referimos a su relación de amor con su barrio (apropiación del espacio en el mejor sentido), lucha contra adversidad (falta de apoyo y medios), compromiso (con sus integrantes y con su localidad).

El desafío era trasplantar estas sensaciones. Entonces optamos por no copiar el género completamente. Crear la posibilidad de que la gente de los barrios de Amberes utilizase sus propios instrumentos e historias para formar su murga. Para establecer su relación de amor/apropiación del barrio donde viven.

Amberes, donde todo comenzó, es, después de Ámsterdam la ciudad más diversa del mundo, la que cuenta con más habitantes de nacionalidades diferentes. Cada habitante, trae un sonido, una historia. Todos estos colores y sabores no encontraban manera de comunicarse entre ellos. Con Murga intentamos desviar la atención de todo el mundo del lugar de origen y trasladarla en parte al lugar que ocupan en la ciudad. Esto no significa olvidar las raíces, todo lo contrario, cada participante de las murgas belgas trae su propia historia y la mezcla con la de los demás. El resultado de esta mezcla será el patrimonio cultural del futuro de nuestros barrios y ciudades.

De esta manera llevamos cinco años y contamos con más de 600 murgueros belgas repartidos en unas 15 murgas. Podríamos haber

elegido no usar el nombre 'Murga' para nuestro proyecto. Pero nos pareció un homenaje a los que nos inspiraron. Esta técnica y disciplina artística popular. Además dejando esta marca semántica nos asegurábamos algo que ahora está sucediendo. Luego de investigar el propio barrio, las murgas belgas comenzaron sentir curiosidad por los orígenes de la murga. Muchos murgueros belgas han comenzado buscar información. Ya ha habido un viaje de una delegación de murgueros belgas a Buenos Aires, donde nuestros murgueros han participado en la marcha de reclamo por el Feriado de Carnaval, también han actuado en el Rojas y en el ECUNHI junto a Coco Romero y el coro La matraca, en un par de corsos.

Existen además intercambios planeados con otras iniciativas murgueras en Europa: en diciembre parte una pequeña delegación a Cádiz a participar de un encuentro murguero, de marzo a junio en el marco de Amberes capital de la juventud Europea habrá un intercambio entre murgueros de Róterdam, Roma, Madrid y Amberes. Este año hemos realizado nuestro segundo Foro Internacional de Murga, para conocernos mejor y reafirmar nuestras identidades. Este foro tiene la ambición de crear una red de apoyo e intercambio entre todas las murgas que estén interesadas en participar. El primer año, pudimos desarrollarlo gracias al apoyo del teatro Designe y de la provincial de Amberes que posibilitaron la presencia de, entre otros, Coco Romero (Arg.), Suiza Mante (Sudáfrica), Sofia Karakachof (Italia), Yeyo Guerrero (España).

En aquella ocasión, del primer encuentro partimos de dos preguntas: ¿Que significa murga en el

lugar donde vivís? Y que significa para vos ser murguero?

Cada contexto coloreó la respuesta diferente, desde la dura realidad de Soweto (Villa miseria), hasta el origen en las protestas sociales de los grupos italianos y la larga tradición argentina, uruguaya y española. Una conclusión general fue que pese a las diferencias todos reconocían un espíritu común y que la murga era casi un atributo de la inmigración, cambia en cada lugar donde la llevan para poder representar el alma del nuevo sitio. Creada para cambiar y para ser parte de la espacialidad donde la invoquen.

Inspirados, luego de conocernos mejor y en contacto, seguimos trabajando juntos para realizar el Segundo Foro, esta vez gracias al apoyo de la Embajada Argentina en Bélgica, Youkali VZW y la provincial de Amberes. Aquí nos centramos en Murga como una herramienta popular para crear patrimonio cultural. Las conclusiones definitivas del foro serán publicadas en breve, uno de los puntos más importantes fue el de murga como una manera de conservar lo que no tiene que ser olvidado. Como una herramienta que puede ser utilizada por diferentes participantes, que quizás no han ido a las grandes academias de arte, para conservar una manera de ver y sentir el mundo. El material del foro formara parte de un archivo a disposición de todos los interesados.

Una de los detalles mas increíbles del foro fue poder compartir nuestras experiencias con gentes de América Latina, Europa y África y sentir, que pese a las diferencias estábamos hablando de los mismos, que el barrio y el carnaval trascienden idiomas y paisajes y que si encontramos maneras hori-

zontales de comunicación podemos entendernos.

Cada integrante del foro se propuso seguir trabajando para que la red siga creciendo y para que podamos seguir aprendiendo uno de otros.

Gerardo Salinas participante y autor de la crónica.

Participantes del Segundo Foro Internacional de Murga VZW.

Buyse Pascal. Director de teatro. Desde 2005 trabaja en cuatro escuelas en el barrio Sluizeken-Tolhuis-Ham, de Gante.

Kanouté Adama nació en Kayes Khasso, Mali. Desde pequeño toca el doundoun (instrumento de percusión). Su primer maestro fue su abuelo, Bas-sinding Kanouté.

Karakachoff Sofia. Argentina. Ligada desde el comienzo al movimiento murguero en Roma, ciudad en la que vive desde hace años. Integra la murga Patas Arriba.

Nante Zukisa Coordinador de Murga Nathi, la murga de Soweto (Johanesburgo).

Noviello Enrique músico argentino director de Los Murginales de Amberes, primera murga de Bélgica.

Romero Coco. Músico e investigador.

Rossano Salvatore es uno de los creadores de la primera murga en Roma, hace 10 años. Realiza un Doctorado en la Universidad de Valladolid sobre el bombo con platillo.

Salinas Gerardo, belga-argentino que comenzó el proyecto Murga en Bélgica. Trabaja como funcionario de cultura para la provincia de Amberes. Es coordinador artístico de Murga VZW.

 (viene de la pág. 1)

HACIENDO HISTORIA

Leyendas del carnaval porteño

Por Alicia Martín



Estampita de Momo, Carlos Coviello, 1996.

de nuestra historia cultural. El Centro Cultural Ricardo Rojas operó entonces como verdadero laboratorio cultural. Coco Romero se presentaba en esta dependencia de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires, como titiritero, músico e investigador del carnaval porteño. Él, sus seguidores y amigos corrieron el telón para representar una gran historia poco conocida y sin registros escritos, abriendo paso a los viejos murgueros para sumarse como representantes y depositarios de una tradición popular olvidada. Contará en su libro que todo se inició con un seminario que dictara en el Rojas con el antropólogo Ricardo Santillán Güemes: *“El público que acompañó aquella experiencia fue muy significativo, músicos, teatreros y los que añoraban la murga se dieron cita para escuchar y compartir las experiencias de los artistas de la calle”* (Romero 2006: 228). Pero además de activar viejas tradiciones, la amplia gama de expresiones del arte que se despliegan en la murga interesó a artistas plásticos, fotógrafos y cineastas, teatristas, músicos, bailarines, coreógrafos, coleccionistas y estudiosos. Romero auspició y colaboró con personajes de todas estas ramas de la cultura. Coco había acuñado una excelente síntesis: *“la murga es el ingreso a las bellas artes de nuestros sectores populares”*. Y desarrolló desde el Centro Cultural Rojas una variada actividad en la recopilación, sistematización y promoción de las artes carnales porteñas. Sin el propósito de agotar este itinerario, resumiré aquí algunas de las áreas que exploró y desarrolló nuestro personaje en espacios institucionales. Si bien

no es sencillo segmentar una trayectoria tan compleja y extensa, voy a centrarme en un posible inicio de esta historia, a fines de los 80' culminando a mediados de los 90'.

El clima de la época

Un antecedente de importancia en la emergencia de las artes carnales en Buenos Aires, se produjo cuando el movimiento de Teatro Abierto abrió el 24 de septiembre de 1983 su ciclo por la emblemática avenida Corrientes, habida cuenta de que “manos anónimas” habían incendiado y destruido el Teatro del Picadero, sede del movimiento. Junto con los actores de Teatro Abierto, escritores y dramaturgos, abrieron la marcha por la avenida Corrientes diversos centro-murga que aún se organizaban entonces. Esta invitación a marchar juntos artistas consagrados y carnavales implicó un reconocimiento de la vanguardia del teatro porteño hacia los artistas de carnaval. Recuerda Coco Romero: *“Se desfila como en un gran corso de cuarenta cuadras, cantando y bailando chacarera o murga, todos disfrazados. En el recorrido se van sumando otras agrupaciones hasta el destino, un gran escenario en Parque Lezama. A la llegada de la gran murga al Parque se quema el fantoche Censura y*

se arma el baile” (Romero 2006: 215-216).

A su vez, el gobierno de la ciudad abrió también nuevos espacios de reunión a través del Programa Cultural en Barrios, con la idea de restaurar desde la acción cultural, el debilitado entramado social. Durante la gestión del historiador Félix Luna al frente de la Secretaría de Cultura, se organizaría el Primer Encuentro de Murgas. Esto sucedió el 10 de diciembre de 1987, en el Centro Cultural San Martín. *“El coordinador del mismo fue un apasionado de la murga, el multifacético Horacio Spinetto, arquitecto, historiador, escritor y artista plástico”*, recuerda Romero (2006: 227). Estuvieron invitados integrantes de *Los Viciosos de Almagro, Los Pata Brava de Morón, Los Mocosos de Liniers, Los Reyes del Movimiento de Saavedra*, el director de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Mar del Plata Alberto Mónaco, *Los Nenes de Suárez y Caboto* junto con Orestes Vaggi, famoso coleccionista del barrio de la Boca y titular del Museo de las Tradiciones Populares de la Boca del Riachuelo. Un incisivo intercambio verbal sobre el carácter de la convocatoria, incluyó acusaciones hacia *Los Nenes de Suárez y Caboto*, por declararse a sí mismos *“agrupación humorística”* y no *“murga”*, situación que culminó con el retiro desairado de éstos y de Orestes Vaggi. Dando por superado el incidente, Rubén “Tarantela” Revelchioni, (notable autor y cantante de *Los Mocosos de Liniers*), demostraba la vigencia de la murga porteña entonando a viva voz y a capella temas de su repertorio carnavalesco. El episodio señalaba que

no sería fácil establecer acciones comunes con los sobrevivientes carnales, pese a lo cual Spinetto organizaría aún dos encuentros más, en el Centro Cultural Recoleta, durante 1988 y 1989. Otra señal del cambio de los tiempos fue la película *“Chiflados y Mocosos”*, estrenada en 1986. El cineasta Eduardo Mignona realizó esta película para el canal oficial de TV, que junta en su título los nombres de dos agrupaciones carnales legendarias del barrio de Liniers. Allí Mignona traza una metáfora donde la libertad de la murga se une con las demoradas aspiraciones democráticas de la sociedad civil. Sobre un argumento documental y ficcional a la vez, desarrolla un paralelismo entre la clandestinidad y resistencia de las murgas con la represión política y cultural. La última imagen, con los *Mocosos*: Carmelo, Lauchín y Tarantela bailando sobre la vereda del teatro Colón, plasma gráficamente los lugares y el contraste entre la cultura popular y la cultura oficial.

Años antes, y aún en tiempos de dictadura, el cineasta Daniel Monayer pasó un verano con *“Los Fantoques de Boulogne”*, en el conurbano de la ciudad de Buenos Aires, registrando personajes y actividades de esta agrupación en su película *“Artistas de carnaval”* (1982, 16 mm, producción independiente).

Estas breves referencias indican la gestación de un movimiento cultural fuertemente comprometido con la memoria popular. En ese marco, Coco Romero fue un articulador que potenció saberes olvidados. Pero sobre todo, y este es mi énfasis en este artículo, creó espacios para el encuentro y sentó las bases para generar una

nueva institucionalidad en torno al carnaval porteño. O si se quiere, logró dar forma a sus sueños con realizaciones que hicieron historia.

Desembarco en el Rojas

El sitio de Internet del Centro Cultural Ricardo Rojas evoca así el surgimiento de las actividades relacionadas con la murga porteña: "1988. Jorge Nacer, el entonces coordinador de las actividades de música del Centro Cultural Rojas, invita a Coco Romero a dictar un seminario sobre murga. Durante dos meses, se realiza el encuentro semanal bajo el título 'Murga, fiesta y cultura', junto a Ricardo Santillán Güemes. Siguió el ciclo 'los hermanos Acosta' con un seminario de candombe" (Sitio electrónico del C.C. Rojas, Historia: Del taller al área)

Por su parte, Romero cuenta: "Durante 1988 abrimos en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, los talleres de murga. Ese primer año lo realizamos junto con el antropólogo Ricardo Santillán Güemes y tuvo el formato de seminario de dos meses... Preparamos el seminario cubriendo el aspecto teórico y dándole voz a las murgas y grupos que volvían al circuito del carnaval como 'Los Mocosos de Liniers'; también participaron 'Los Chiflados de Liniers'... La joven murga de Daniel Reyes, (Pantera) 'Los Reyes del Movimiento de Saavedra' y 'Los Xenéises de la Boca'. La mayor parte de los participantes se convirtieron en nuevos eslabones y continuadores de la idea de recuperar la murga. El Rojas fue el espacio que nos permitirá desarrollar las ideas que entonces



Tren de carnaval de Cecilia Mirabelli, 1999.

compartíamos con Santillán." (Romero 2006: 228. Mi énfasis) "Dándole voz a las murgas", señala la distancia que separaba entonces una teoría de la fiesta popular con los personajes sueltos y retazos de historia carnavalesca que todavía seguían activos. Coco cierra el párrafo adelantando su objetivo, la idea "de recuperar la murga", afirmando que fue el Centro Cultural el espacio para desarrollarlas. Este breve relato expone el tono legendario que Romero imprime a toda su actividad, y permite advertir entre líneas, que la tarea que se impone "recuperar la murga", es su proyecto. El desafío era transmitir un arte complejo, total o multidimensional, en donde se expresan todas las ramas de las "bellas artes": desde la poética, la música, la danza, a la interpretación y las artes plásticas. Pero tanto o más arduo, imaginar un método o forma de transmisión de estas multifacéticas expresiones populares, que hasta el momento se habían aprendido y reproducido en forma folclórica, es decir, por la experiencia, la imitación y la repetición.

Romero convocó entonces a car-

navaleros de distintos barrios para enseñar las artes de la murga: jóvenes murgueros de los barrios de Liniers, Almagro, Saavedra y el Abasto enseñaron danza; Alberto Ambruzzo, Leandro Aguirre, Gabriel Srur, José Luis Tur y Ana Biondo, de Liniers, danza, canto y composición de canciones; "Tete" Aguirre y "Tato" Serrano la base rítmica de bombo con platillo. Para 1991, el mismo Coco Romero dictaba solo los Talleres, con colaboradores más ocasionales de las formaciones barriales. Abriendo el espacio de los Talleres de murga, el propio Romero se formó como maestro en las artes carnavalescas.

La convocatoria a los talleres de murga no proponía explícitamente la conformación de agrupaciones. Este producto fue más bien, resultado de un proceso complejo, con avances y retrocesos, en cuya definición intervinieron activamente todos los involucrados. En esos años fundacionales, la recepción de la propuesta de los Talleres de murga en el Centro Cultural Rojas, circuló entre jóvenes de otro sector social, casi absolutamente ajeno a la celebración del carnaval de la ciudad de Buenos Aires, mayoritariamente estudiantes de nivel terciario o egresados de escuelas de artes plásticas, teatro, danzas, música. Para corroborar este planteo, trazaremos en los recuerdos de E., joven mujer integrante de los primeros talleres en el Rojas, algunos de los caminos ensayados, así como los puntos de encuentro y cooperación, atracción y diferenciación entre talleristas y murgueros barriales:

"Yo no conocía la murga, nunca jamás había visto un carnaval en

Buenos Aires... Y cuando entré a la murga, vi bailar a la gente de Liniers (que en ese momento estaba Alberto, el negro Ambruzzo...) y me quedé ALUCINADA. Pero por lo lindo, y por lo feo también. Creo que eso lo descubrí el primer día que fui, o sea, que ahí había algo interesante que no tenía nada que ver con mi historia, digamos. Estaba buenísimo... me llamó muchísimo la atención y empecé a ir al taller... Y nada, me enganché, me fui enganchando y enganchando". (Entrevista con E., 2004)

El atractivo de este taller, el plus diferencial con respecto a las artes consagradas, era ese "algo... que no tenía nada que ver con mi historia". Los talleristas, en su mayoría mujeres jóvenes entrenadas en lenguajes artísticos, aprendían las exóticas y desconocidas artes murgueras con carnavaleros barriales, en su mayoría hombres jóvenes que jamás habían pisado una escuela o taller de cualquier arte. El encuentro entre mujeres y hombres jóvenes de distintas procedencias sociales y culturales, (encuentro que sólo allí podía llegar a darse), no habrá sido un atractivo menor para cada uno de los grupos. Recuerda E. "Y a ellos se los veía muy contentos también enseñando... Había como una fascinación también de enseñar ésto, de transmitir de otra manera ésto. Había como muy buena onda en aquel momento. Por lo menos de los que iban. De los que no iban, cada cual tiene su versión, pero de los que iban, la verdad que laburaban muy bien. No había problema, estaban contentos de hacer éso..."



(continúa en la pág. X)

(viene de la pág. IX)



Elenco de "Aguante Murga". Los Quitapenas y la Guardia Vieja de murgueros porteños: Nito, Bebe, Nariz y Armando, 1992.
Foto Maximiliano Vernazza.

La fascinación inicial genera una interacción intensa y fluida. Los murgueros de barrio también habían crecido con estos nuevos contactos, que desencadenarían entre ellos interesantes procesos de reflexividad y renovación del género carnavalesco. Sin embargo, "los nuevos" se venían con un impulso atropellador, y una entrega o "militancia" (en términos de Coco Romero), que iban a sacudir al espacio carnavalesco tradicional.

Los Quitapenas, en principio del Rojas, fueron la primera "murga sin barrio". La finalización de la experiencia en los Talleres, fue de la mano de la exploración del medio carnavalesco, cosa que Coco Romero siempre impulsó como parte del aprendizaje. Los "nuevos" proyectaron sobre la murga y el carnaval una serie de actividades y renovación expresiva. En este sentido, los nuevos contextualizaron la práctica carnavalesca a su propio ritmo, gusto y formato. Es decir, tomaron decisiones audaces y renovadoras en la elección de las formas expresivas y organizativas de la tradición murguera que querían o no querían asumir.

La definición de los objetivos y el destino de los talleres y los ta-

lleristas fue entonces resultado de un proceso complejo, de prueba, ensayo y error. Y por supuesto, el marco institucional de Rojas, que a lo largo de la década del 90' fue variando también.

En su libro, Coco Romero resume los efectos de esta actividad en el Centro Cultural: "*Con la recuperación de la democracia en la Argentina esta modalidad [de Taller], ligada a la educación artística no formal, logra un crecimiento que llega a visualizarse en la actualidad. Los talleres de murga abrirán un camino de crecimiento del género con una interesante mezcla de pasado y presente. Este formato permite la unión de los grupos tradicionales con las nuevas corrientes y, a su vez, genera algo muy significativo: la murga se escapa del carnaval. Se trabaja durante todo el año y en los más variados escenarios. Ninguna estación del año la detiene... Ya nada será igual*" (Romero 2006: 224-225)

Pasados los años, desde 1996 Romero inició contactos con agrupaciones carnavalescas y grupos de promotores culturales del interior del país. Trabajó con grupos de Bahía Blanca, Gral. Villegas, Lincoln, Gral. Madariaga, Mar del Plata, Neuquén, El

Bolsón, Mendoza, expandiendo su proyecto por recuperar la murga (El Corsito N° 6, 1996; N° 14, 1998)

En nuestro caso, los talleres de murga del Rojas al tiempo que contextualizaron la práctica carnavalesca a nuevos tiempos y espacios, formaron nuevos agentes que se formaban a sí mismos como murgueros. En el impulso de nuevas actividades, fueron constituyendo un sector que operó fuertemente. Por el mismo proceso, posicionaron las artes carnavalescas en contextos novedosos, reactivaron a viejos artistas, es decir, colaboraron para escribir la tradición del carnaval porteño. Muchos de los primeros talleristas serían contratados como docentes de nuevos talleres, armarán murgas en los barrios, impulsarán el ingreso de la murga al sistema educativo. En esta versión que expurgó los elementos competitivos, machistas y violentos de las agrupaciones carnavalescas, las murgas empezarán a circular por ámbitos novedosos. Amenizarán fiestas privadas, como casamientos, cumpleaños. La agenda de la actuación murguera se ampliará dando lugar a formas de trabajo cultural. Y quizás lo más impor-

HACIENDO HISTORIA

Leyendas del carnaval porteño

tante: se establecerá un diálogo constante con las formaciones barriales, proyectando a sus jóvenes dirigentes a nuevos desafíos. Surgirá de este medio una suerte de activismo murguero, que renovará las relaciones con las instituciones, el estado y los medios de comunicación.

El frente teatral, la creación y difusión

La experiencia en Talleres fue sólo una de las actividades que exploró Romero en su empresa por "recuperar a la murga". El mismo procedimiento de combinar artistas profesionales con artistas folclóricos, lo empleó en 1992 para presentar el espectáculo "Aguante, murga", en el auditorio de A.T.E. (Asociación de Trabajadores del Estado). Allí actuaba el grupo de músicos "Yo lo vi", dirigidos por Coco Romero, y los jóvenes asistentes al Taller de murga porteña del Centro Cultural Ricardo Rojas, bajo el nombre de "Los Quitapenas". Sobre el escenario, la ambientación de la artista plástica Cristina Arraga daba un marco carnavalesco al espectáculo.

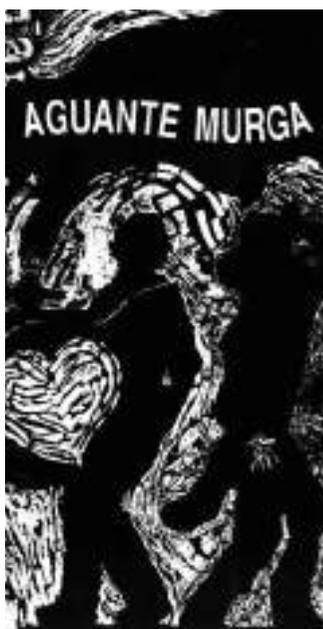
"Nito" Chadrés, "Bebe" Lamas, el "Gallego" Espiño, Eduardo "Nariz" Pérez, experimentados murgueros de los barrios de Almagro y de Palermo, actuaron como ellos mismos, en un entremés titiritero de excelente factura. La trama presentaba a la "muerte", títere de cuerpo entero interpretado por Mariana Brodiano (integrante del grupo de teatro callejero *Los Calandracas*), que venía a llevarse a la murga. En cada entrada, era desafiada y corrida por los murgueros. Todo esto intercalado con las canciones musicalizadas por Romero, que integrarían en 1994 el CD

“Murga, vuelo brujo”. En esos dos años que van desde la presentación musical a la grabación del disco, el centro-murga Yo Lo Vi y Coco Romero llevarían su música a innumerables escenarios y medios masivos. La mitad de la población de la ciudad, reconocería así por primera vez, los sonidos que producía e identificaba a la otra mitad de la misma ciudad.

En ese mismo año, Romero concibió la publicación “El Corsito”, de frecuencia cuatrimestral dirigida por él, editada y distribuida por el Centro Cultural Rojas. El primer número apareció en febrero de 1995, con el lema “Momo, volvé, nosotros te queremos” y la leyenda: “Material de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el Carnaval”. Este año El Corsito cumplió gloriosos e ininterrumpidos dieciséis años.

La epopeya murguera

El reconocimiento y exhibición de las artes carnavalescas en nuevos circuitos, generó procesos de reflexividad e intercambio difíciles de soñar años antes. Resurgían de sus cenizas murgas tradicionales de los 50’, como “Los Cometas de Boedo”. “Los Mocosos de Liniers”. armarían bajo la dirección del director teatral Carlos Palacios, versiones en formato murguero de “Sueño de una noche de verano” (de William Shakespeare), en 1990. “Los Herederos de Palermo”, organizados por Oscar “el Turco” Schumacher, remozaban la base musical de la murga porteña incorporando instrumentos melódicos, como trompetas, y amplificadas, como guitarras eléctricas. Compartían escenarios con el cantor internacional latino



Afiche de Cristina Arraga, 1992.

Ricky Martín, grupos de rock y pop. El gran bailarín Daniel “Pantera” Reyes y su murga “Los Reyes del Movimiento” comenzaron en 1995 un programa radial: “La República de Momo”, dedicado íntegramente al carnaval. Al año siguiente ensayaba junto con Paulina Rey y Silvia Lescano, una coreografía sobre el “Bolero” de Maurice Ravel, combinando danza contemporánea y baile murguero.

Dos glorias de los carnavales del 50’ y 60’, Eduardo Pérez y “Guigüe” Mancini, protagonizaron la película de Gustavo Marangoni: “Nariz, el murguero”, estrenada en 1994. Estas búsquedas y creaciones fusionaron a artistas de distintas escuelas y proyectaron a los artistas carnavalescos a nuevos desafíos. Así, murgueros de toda la vida, como Tato Serrano, Daniel Pantera Reyes, Rubén Gallego Espiño, Osvaldo Melli Cícero, incursionaron en el terreno teatral, la música, la danza, en realizaciones que hicieron historia.

De este modo, y en un proceso de pocos años, las prácticas expresivas del carnaval porteño lograron una excelencia, alcance y difusión inéditas. Se recrearon y musicalizaron viejos temas, aparecieron figuras y agrupaciones de los 40’ y 50’. Se divulga-

ron imágenes coloridas y rítmicas por TV, en cortinas musicales, en video clips, grupos murgueros. A su vez, el Gobierno de la ciudad volvía a auspiciar corsos en las calles de los barrios de la ciudad, y para 1997 sus legisladores declaraban Patrimonio Cultural de la ciudad a las agrupaciones de carnaval.

Hasta aquí llega nuestro análisis. Es enorme la lista de las producciones culturales que, desde 1985 a la fecha han transitado los caminos de unir a artistas de distintas formaciones en las tradiciones del carnaval porteño. Este proceso de renovación cultural no puede adjudicarse a un solo iluminado ni tampoco sólo a factores sociales, políticos o ideológicos. Toda épica popular reconoce gente que se aventura a nuevos caminos y algunos que van al frente.

En este sentido, como un gran estratega, Coco Romero desplegó una actividad intensa, avanzando sobre varios frentes simultáneamente: musicalizó poesía sobre el carnaval; grabó y difundió ritmos de murga porteña; colocó a las murgas en escenarios de primer orden; compartió escenarios con músicos y murgueros; convocó encuentros de percusionistas de bombo con platillo, fogatas de San Juan y quemas del año viejo en el Parque Centenario; apareció en los medios; contrató agentes de prensa y al primer fotógrafo que retrató profesionalmente los nuevos carnavales (Maximiliano Vernazza); fundó una publicación periódica. Los Talleres fueron, según mi apreciación, la actividad con mayor efecto multiplicador.

Como hombre del campo popular, Coco Romero aprovechó

cada posibilidad para llevar su mensaje. Supo institucionalizar sus obsesiones, ubicando a la murga y al carnaval en un ámbito consagratorio, como el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Como compañero de ruta, siempre encontré en su enorme capacidad de trabajo, una fuente inagotable de creatividad y apoyo incondicional.

Poder recordar y analizar esta gran historia, permite ver a la distancia un trabajo personal e institucional incesante. La murga, como expresión del carnaval y la cultura popular de la ciudad de Buenos Aires, ganó espacios y aceptación impensados años antes. Y en ese presente, la acción y visión de futuro de Coco Romero y el Centro Cultural Ricardo Rojas han sido jugadores claves.

Bibliografía citada

El Corsito. Órgano de difusión del carnaval porteño. Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires, 1995-2010.

Martín, Alicia: *Tiempo de Mascarada. La fiesta del carnaval porteño*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1997.

Martín, Alicia: *Folclore en el carnaval de Buenos Aires*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2008, inédita.

Romero, Gualberto “Coco”: *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2006.

Alicia Martín es Doctora en Antropología y Profesora Titular Regular de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano sobre temas de cultura popular, folclore y en especial, el carnaval de Buenos Aires.

LA MURGA ROMANA

Por Sofia Karakachoff y Antonio Merola
(Murga Patas Arriba)

Todo empezó con una valija y un sueño, o mejor, con una valija, un bombo y un sueño. Fue hace ya unos cuantos años, unos diez, cuando Sonia Roa, integrante de los Verdes de Montserrat, salió de Buenos Aires rumbo a las Europas. Había conocido a un tano que le había robado el corazón y junto con él, su bombo y su música, salió de su casa sin saber cuándo volvería. Así fue que una vez instalada en Italia, con una idea clara en la cabeza, conoció a un grupito de argentinos, hijos de exiliados, exiliados ellos mismos, que llevaban años en Roma. Les habló de la murga y les propuso armar un grupo. Les enseñó los primeros pasos sobre un casete del tema Matador y mientras Vicentico cantaba en aquel cuarto oscuro transpiraban, no se dieron ni cuenta y aquello ya se había transformado en una pasión. Era el 2001 y en menos de lo que canta un gallo, la murga ya se había formado. Sonia le había enseñado a su compañero, Salvatore Rosano, músico y etnomusicólogo, a tocar el bombo y a dirigir la banda, mientras que ella se dedicaba con fervor a enseñar el baile. La murga se llamó "Sin Permiso" refiriéndose por un lado a la condición que muchos migrantes vivían en Italia (y viven aun hoy), la de permanecer sin permiso de estadía, o sea ser inmigrante ilegal, sin derecho a trabajar. Por el otro, la murga quería romper esquemas y salir a la calle sin pedir permiso para tocar. Azul y amarillo fueron sus colores, en honor al equipo porteño que tanto amaba su directora. Ensayaban en un Centro Social Ocupado. Y esto merece un momento de reflexión. Las ocupaciones en Roma representan un foco importante de la política local y territorial, restituyen



Dibujo de Cristina Arraga, 1992.

yen al pueblo aquellos espacios de acción y cooperación que de otra forma no les serían concedidos. Estos espacios se convierten en el lugar para actividades culturales, sociales y políticas realmente independientes y lejos de la cultura impuesta. Naturalmente y también gracias a eso, la murga se convirtió en Roma, en una forma de reivindicación política y se instaló de esta manera en el panorama del movimiento de lucha local. En breve tiempo, la murga será identificada como una forma de protesta y será infaltable en todas las marchas de la ciudad.

Esta característica, junto con una irrefrenable pasión, será el legado que la murga "Sin Permiso" dejará a todas las agrupaciones murgueras que luego vendrán. Diferentes opiniones sobre la organización y gestión de la murga, llevaron, en la primavera del 2002 a la separación de la "Sin Permiso". Y entonces fue el pánico, el vacío, la soledad... ¿Cómo se puede renunciar a esta locura una vez que la has conocido? Caballeros del Dios Momo, sin rumbo y sin reino, huérfanos de murga, vagaban inquietos por la ciudad. Era febrero del 2003 y Estados Uni-

dos había invadido Irak. Junto con la indignación, crecía la necesidad de salir a protestar y algunos murgueros se volvieron a juntar. Nació la Malamurga. Sus colores: naranja, negro y turquesa. La nueva murga se propone, desde el principio, un sistema de organización horizontal, a través de un proceso colectivo de construcción. Cada decisión será tomada en asamblea: coralmente se decidieron el nombre del grupo, los colores, los días, los horarios y los lugares de ensayo, pero sobre todo, se planteó la idea de un grupo abierto donde cada quien podía aportar su riqueza. Se acercaron malabaristas, zancudos, percusionistas africanos y muchos más. El carácter político de la Malamurga la llevó a adherir a innumerables causas sociales en Roma y el resto de Italia, lo que la condujo a seguir caminos de lo más variados: ha colaborado con ludotecas de la periferia, centros de agregación juvenil para menores en riesgo, asociaciones de chicos discapacitados. Ha participado en proyectos en zonas de riesgo de Nápoles y Palermo. Ha dado talleres en los territorios ocupados en Palestina. Durante un buen periodo la Malamurga estableció el concepto de murga en el imaginario colectivo romano siendo en muchas ocasiones identificada con el género mismo: si se hablaba de murga, se pensaba en La Malamurga. Algo que es común a todos los murgueros, unido a la pasión, será el deseo de difundir el fenómeno, tal vez sea por eso que naturalmente quienes no se reconocen más en un grupo, reúnen sus energías para formar otras murgas. La idea de murga ya no está ligada solo al baile y la percusión, sino también a una forma distinta de ver el mundo. A un sentimiento. Esa energía será la

semilla común para el nacimiento de nuevas agrupaciones. El Quadraro es un barrio popular en la zona este de Roma. Ahí surge el Centro Sociale Occupato "Spartaco" que desde hace más de 10 años opera en la zona con actividades culturales, sociales y políticas. En el 2009 organiza por tercera vez el carnaval del barrio e invita a "Los Viajeros del Humo", o mejor dicho, a una célula de la murga platense formada por argentinos de paso por Roma y amigos salidos de la Malamurga. Arman un taller y en poco tiempo nace Los Adoquines de Spartaco. Sus colores, amarillo, verde y negro, como el equipo de Rugby que surge en aquel mismo lugar. Esto se leía en la página web de esta murga a un año de su formación y permite entender claramente el espíritu de este grupo: "Después de un año que la murga forma parte de nuestras vidas, podemos afirmar decididamente su efecto potente y universal. En efecto, no solo permite a quien la practica un nivel de comunicación eficaz, gracias a su valor social, sino que es un instrumento accesible a todos, que permite a quien no tiene medios de llevar adelante un proyecto social y cultural común, poniendo en juego las capacidades de cada quien. A menudo el arte puede salvar a quien vive oprimido por la realidad y ayuda en el intento de tomar la vida como una continua búsqueda de libertad y cambio real". Paralelamente, en el otoño del 2008, nace la Murga Patas Arriba. Sus colores: todos los colores! Esta surge claramente de la necesidad, por parte de algunos integrantes de la Malamurga, de desarrollar el lado artístico de la percusión y el baile que, por diferentes prioridades, habían quedado, en la vieja murga, relegados a segundo



Estampita de Momo, Carlos Coviello, 1996.

plano. El grupo arranca con intenciones bien claras: se plantea acercarse a la murga original, la porteña, a través de la investigación antropológica y artística para poder, una vez estudiado el género, contaminarlo con estilos diferentes provenientes de la tradición folclórica popular y así fundirlo en una identidad propia. También se plantea, de alguna forma, hacer de la murga una forma de supervivencia económica (y aun lejos de alcanzarla). Esta búsqueda la ha llevado a entrar en contacto con la red de murgas de Amberes. En Bélgica la Patas Arriba se encuentra con una nueva forma de entender la

murga, distinta de las estructuras que conoce, pero común en la construcción de una realidad social basada sobre difusión de la alegría como estilo de vida, más allá de las luchas y el espectáculo. En Amberes, durante el primer Foro Internacional de Murga, conoce a Coco Romero y gracias a la interacción con este, se reconoce parte de un proceso de crecimiento fundado en la hibridación y re-significación del género murga. A partir de eso intenta delinear un modelo romano de murga promoviendo ocasiones de encuentro y debate con las demás agrupaciones. Más allá de las diferencias que animan a cada



grupo, más allá de las prioridades que mueven a los unos y a los otros, todos somos igualmente consientes del poder comunicativo de la murga, es por eso que en las marchas las murgas se reúnen en el Frente Murguero, tal como hacen nuestros hermanos porteños, para salir a la calle todos juntos. Así mismo, en junio de este año juntamos nuestras fuerzas para armar el primer Murga-Fest en el que desfilaron todas las murgas, se hicieron talleres y debates. Ya estamos trabajando para la próxima edición. Así es, hermanos argentinos, en este lado del mundo, llegó volando una semilla murguera, la tierra estaba fértil, y había gente necesitando de esta forma de alegría. Aquí estamos y aquí seguimos, listos para recibirlos en este rincón del reino de Dios Momo!



Para mayor información:
 Adoquines de Espartaco
www.myspace.com/losadoquines
 La Malamurga
www.myspace.com/malamurga

EL TORITO

DANZA MADRE DEL CARNAVAL

Por Gabriel García Márquez

Artículo publicado en febrero de 1954 en el diario El Espectador de Bogotá, allí ingresó como redactor de planta en enero de ese año. La selección de su obra periodística fue editada en 1982, con prólogo realizado por Jacques Gilard. Este texto pertenece al tomo 2: Ente cachacos.

.El desafío de los “Congos” a los “Gallinazos”. “El torito”, una entidad cívica con personería jurídica.

Barranquilla festeja intensamente cinco días de Carnaval. Los otros trescientos sesenta son de trabajo intenso, que en el caso de la capital del Atlántico no son sino una manera de esperar intensamente el Carnaval. Mientras va a la fábrica, descarga un barco o cierra una transacción, el barranquillero por nacimiento, por aclimatación o por contagio está deseando secretamente en cualquier época del año que las cosas le salgan bien para tener un buen carnaval.

Es una pasión que nació con la ciudad. Si hemos de aceptar que cada pueblo tiene la historia que merece, debemos convenir en que los pastores anónimos que encontraron en las Barrancas de San Nicolás un lugar propicio para sus reses y fundaron una ciudad sin proponérselo, se sintieron por primera vez arraigados a la nueva tierra e identificados con ella un domingo de Quincuagésima.

Seguramente es más que una casualidad el hecho de que, en una ciudad fundada por ganaderos. La más antigua danza del carnaval sea la de “El Torito”. En 1883, mientras el resto del país salía de una guerra civil para meterse en otra, un grupo de alegres barranquilleros que como los de ahora y



Los Equinos. Aguafuerte en relieve de Perla Margulies, 2003.

los de siempre no tenían mucho que ver con la política, organizó la danza de “El Torito” con la misma seriedad y el mismo sentido institucional con que en cualquier otra parte se hubiera organizado un nuevo partido político.

Épocas tuvo el carnaval en que la ineludible y casi patriótica obligación de disfrazarse era una peligrosa determinación, un desafío de quienes se caracterizaban de “Congos” a quienes preferían hacerlo de “Gallinazos”. La verdadera historia de las guerras civiles de Barranquilla es la historia de sus carnavales, cuando dos comparsas rivales se encontraban a la vuelta de una esquina y se empeñaban en demostrar dramáticamente cual de los dos era la dueña de la calle. El

buen juicio de los barranquilleros, su sentido de la concordia y también seguramente el de “fair-play” permitieron que con el tiempo los legítimos machetes de la danza de “El Torito” —que era la única danza oficialmente armada— fueran reemplazados por machetes de madera: listones disfrazados de machetes.

Acaso sea en memoria de esa época beligerante que la ceremonia inaugural de los carnavales se llame “La batalla de las flores”

De aquella turbulenta edad de piedra, quedó reconocida la supremacía de la gran danza, la danza madre, la de “El Torito”. Sólo puede formarse parte de ella por derecho heredado, de manera que sus componentes actuales son

descendientes en línea directa de los fundadores.

“El Torito” es una entidad cívica, con personería jurídica, papel timbrado y secretario perpetuo. Sus funciones no son ya exclusivamente las de prolongar con autoridad la tradición de las carnestolendas, sino todas las funciones privativas de las entidades cívicas, como lamentar en nota de estilo la muerte de un ciudadano prominente, o protestar —variando un poco el estilo de la nota— por la mala organización del tránsito urbano, si es ése el caso.

La autoridad cívica de “El Torito” es la mejor demostración de que el carnaval de Barranquilla es una cosa perfectamente seria.



LA ETERNA DESPEDIDA

Las representaciones sociales sobre la temporalidad del carnaval en las canciones de retirada de las murgas porteñas.

Por María Rosa Valle



Idoneidad de Alejandro del Prado, Calé.

El carnaval arriba a tierras americanas muy tempranamente con la conquista para difundirse por todo el continente. Es digno de atención el hecho que su celebración haya persistido hasta nuestros días, aún cuando los lugares en que se festeja, la intensidad, las formas y los componentes de sus acciones y rituales sean diferentes y hayan sufrido a lo largo del tiempo transformaciones de muy diversa índole y procedencias. (Romeo, 2005) Afortunadamente, en estos últimos años han ido surgiendo en nuestro país políticas culturales destinadas a su promoción y recuperación de sus agrupaciones. Es importante destacar, en este sentido, la muy reciente reincorporación del Feriado de Carnaval en todo el ámbito nacional, cercenado por la última de las dictaduras militares, a partir del Decreto 1585/2010.

La fiesta del carnaval es una visión particular del mundo a partir de la construcción de una temporalidad especial, esto es, un tiempo no cuantificable de renovación de la vida basado en la risa y la alegría del que emana la posibilidad de relaciones humanas libres de la enajenación del mundo ordinario y al que se vuelve

en forma periódica. La universalidad y el borramiento pasajero de fronteras son ideales que han animado siempre su celebración y que sus participantes se han resistido a perder aún cuando, con el paso de los siglos, se constata un proceso de acotamiento gradual y de trivialización. Continúa, todavía, abonando material y simbólicamente diversas áreas de la vida y la cultura construyendo paréntesis gozosos de puro presente que marcan modelos alternativos en los márgenes del mundo conocido. Su principio festivo es indestructible en tanto segunda vida del pueblo, su renacer y renovación temporaria. (Bajtín, 1987)

La celebración del carnaval en estas latitudes y la murga de estilo porteño se entrelazan inextricablemente desde que esta irrumpe en escena. Considerada como género artístico complejo (Steimberg, 1998, 2002) esta expresión se encuentra conformada por diversos códigos comunicativos en permanente interacción, a través de lo cual adquiere una excepcional riqueza de posibilidades de expresión en cada *performance* o puesta en acto. Entre sus componen-

tes se encuentran las glosas o recitados y las canciones, la cuales responden a una tipología específica y se relacionan con los distintos momentos de la actuación: entradas o canciones de presentación; canciones de crítica o parodias; canciones de homenaje y finalmente retiradas o canciones de despedida. (Canale, 2005; Martín, 1997; Romero, 2006). Consideramos que es en los rasgos enunciativos y metafóricos de estas últimas donde se manifiestan las representaciones sociales – es decir, aquellos principios organizadores de las posiciones adoptadas en las relaciones simbólicas entre actores y ligadas a sus inserciones específicas en un conjunto definido de relaciones sociales (Doise, 1991; Jodelet, 1993) – que refieren a la fiesta carnavalesca y su temporalidad específica. No estamos, de ninguna manera, ante una cuestión superficial o pasajera: dichas representaciones hunden sus raíces muy profundamente en la historia de nuestras sociedades conjugando inextricablemente las cuestiones de la risa, la burla, el disfraz, la muerte y la resurrección. (Bajtín 1987)

Desde el análisis de la esfera de la enunciación (Filinich, 1998) puede señalarse que las murgas se identifican ante su audiencia y se definen como pertenecientes a una tradición común: “*Y les decimos, marchando, / Somos enamorados de un barrio*” (Los Viciosos de Almagro); “*Somos Elegantes porque así nos bautizaron*” (Los Elegantes de Palermo). Al uso de un “nosotros” que alude a los integrantes del colectivo murguero y que anuncia que está terminando su actuación, se suma la mención explícita del enunciatario, lo que provoca un efecto inclusivo de gran proximidad e involucramiento, de comunión en el marco del encuentro carnavalesco igualitario y gozoso que es de y para la totalidad de los presentes. “*Vamos a retirarnos/ querido auditorio*” (Los Inevitables de Flores).

Asimismo, cada enunciatario inaugura un punto de referencia en función del cual se organiza la representación tanto de la temporalidad como de la espacialidad, la atención sobre el momento y el lugar de la actuación en sintonía con el recorte imaginario en el espacio-tiempo más general que produce la fiesta, focalizando el carácter especial de lo que está ocurriendo. Se destaca la consistencia en el uso de los verbos en presente del indicativo y en menor medida el futuro mientras los distintos enunciatarios van describiendo no sólo sus sentimientos y emociones sino también el proceso en sí de la finalización de la *performance*. Se integran así a un tiempo alterno, gozoso e igualitario, de un “orden otro” que abarca a todos sin distinción y que se reactiva energicamente con la presencia murguera: “*Fieles traficantes del verbo reír / Sueño de Carnaval, deseo febril*” (Los Inevitables de Flores); “*Se escucha reír al viento/ Del olvido del pasado*” (Los Prisioneros del Delirio de Sarandí). Por otra parte, la celebración se piensa como universal, por lo que es necesario que la murga se marche a proveer alegrías y risas a otros lugares – otros festejos de la misma especie que están llevándose a cabo simultáneamente –. A su vez, es cierto e indudable el regreso. La muerte se hará finalmente resurrección: “*La murga siempre vuelve/ Como el primer amor*” (Atrevidos por Costumbre de Palermo); “*Se va la historia / Que nunca va a morir*” (Los Comeatas de Boedo).

Un elemento a tener en cuenta en el análisis enunciativo es la indagación sobre la adquisición de un *ethos* por parte del sujeto de la enunciación, esto es, sobre la imagen de sí que este construye como contribución a la eficacia de sus palabras. Esta interesa especialmente por el lazo crucial que tiene con la reflexividad enunciativa y porque permite articular cuerpo y discurso. (Mangueneau 2002). Desde este punto de vista, es



posible decir que el *ethos* de los enunciadores que se construye específicamente en la canción de retirada murguera en estrecho contacto con las ideas y representaciones en torno a la festividad del carnaval y al papel que la murga cumple en ella, es el de reactualizarla periódicamente. El enunciador del canto de despedida se constituye en quien, desde una identidad anclada en la tradición comunitaria compartida, garantiza que la fiesta volverá; enuncia la promesa de regresar a brindar el contento y las risas propios de la inversión carnavalesca. Simultáneamente, se promete poseer tanto el saber como el poder de alejar las tristezas. Es decir, el *ethos* de este enunciador pivotea sobre la tensión provocada por las dualidades pena/ alegría; partida/ retorno; vida ordinaria/ inversión carnavalesca de la vida, haciendo hincapié en la capacidad de garantizar el segundo término de cada una de ellas. Es pasional, es sensible y está entregado a la causa de la alegría: “*Sentados en un cordón / Aprendimos a vivir*” (Los Viciosos de Almagro). “*Lírico amor murguero, / De febrero a febrero / Los Inevitables comparten su son*” (Los Inevitables de Flores), “*Al clan del arrabal / A la vedette del barrio / A la ciruja local, / Vamos a dedicarles nuestra canción final*” (Atrevidos por Costumbre).

La metáfora impregna la vida cotidiana, no sólo en lo que respecta al lenguaje, sino también al pensamiento y la acción. (Lakoff y Johnson 1986, 1989). Puede decirse que aún cuando la fiesta de carnaval se produce en un tiempo y un lugar determinados por ciertas coordenadas históricas, sociales y culturales, conserva una autonomía relativa. Tiene su propio tiempo, su propia historia, sus modos propios de significación y sentido, sus propios códigos, sus propios deseos (Canale 2005). En el caso de la *performance* murguera en

el contexto de la celebración del carnaval, la metáfora por excelencia es la del viaje (no es casual que esta sea también una metáfora de uso común para referirnos al nacimiento y a la muerte en la vida fuera del carnaval). Si el comienzo de la función se asimila a una llegada dicha y cantada, su finalización remite a una despedida que suele producir tristeza, mediante la glosa y canción homónimas: “*Les decimos ¡adiós y suerte!*” (Los Elegantes de Saavedra). En el medio de ambas quedará ubicado el transcurso de la *performance* como uno de los momentos cumbres de la inversión carnavalesca de la vida, lo ordinario puesto del revés y la instauración de una temporalidad y un orden propios y distintivos a partir de la canción de crítica y la de homenaje.

De esta manera, la *performance* durante el festejo es tomada como un lugar al que se puede llegar, en el que se puede permanecer y del cual inevitablemente se saldrá. Sin embargo, este es primordialmente un tiempo y un estado de cosas en el que reina la alegría y se disipan las penas gracias a la intervención de la murga; al que se aspira a volver una y otra vez. La transgresión temporaria que irrumpe en esta celebración —que no intenta de manera expresa alterar el orden injusto ni la desigualdad del tiempo ordinario— aspira, en las palabras de los enunciadores de las canciones murgueras de retirada, al retorno, al reencuentro al cabo de un año para ocupar nuevamente el espacio público. Más aún, por dolorosa que sea la partida, esta debe ocurrir para que pueda producirse el regreso o para alimentar el recuerdo y la añoranza. Es un viaje de ida y de vuelta: “*Una noche hay que partir/ Para poder regresar*” (Los Viciosos de Almagro) “*Y por eso la murga Los Soñadores/ Les promete que muy pronto volverá*” (Los Soñadores de Villa Pueyrredón); “*Se va la murga / Pero mañana volverá* (Los Reyes del Movimiento de Saavedra.” “*Donde no hay futuro ni pasado; en la eterna despedida*”. (Los Prisioneros del Delirio de Sarandí) No es, sin embargo, el regreso a un pasado nostálgico o glorificado, sino el retorno a constituirse en continuadores y herederos de una tradición comunitaria que sigue viva y reelaborándose permanentemente: “*Qué triste que es decir adiós /*

Pero otro barrio nos espera / Para alegrar el corazón” (Los Reyes del Movimiento de Saavedra”).

Valle María Rosa es Socióloga (U.B.A.) Educadora (I.S.P. “Dr. Joaquín V. González”), Maestranda en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (I.D.A.E.S. - U.N.S.A.M.) Docente e investigadora en el área de la cultura popular, la animación socio-cultural y las redes sociales y las comunicaciones en internet.

Bibliografía

BAJTIN, Mijaíl (1987): La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza.

CANALE, Analía (2005): “La murga porteña como género artístico”, en: Alicia Martín (comp.): Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

DOISE, William (1991): “Las representaciones sociales: presentación de un campo de investigación”, en: *Suplementos Antropos*, nº 27, Barcelona, pp. 196- 206.

FILINICH, María Isabel (1998): *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.

JODELET, Denise (1993): “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en: Moscovici, Serge (comp.): *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Barcelona, Paidós.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

LAKOFF, George y TURNER, Mark (1989): *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, London, en traducción de Laura Eisner, especial para Cátedra Unesco de Lectura y Escritura, F. F. y L. - U. B. A., Mimeo.

MARTIN, Alicia (1997): *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue.

MAINGUENEAU, Dominique (2007): “*Problèmes d’ethos*”, en: *Pratiques*, nº 113/ 114, Cresef, junio de 2002, Metz, pp. 55-67, en traducción y selección de María Eugenia Contursi, mimeo.

ROMEO, César (2005): *El carnaval de Buenos Aires (1770 – 1850). El bastión sitiado*, Buenos Aires, Editorial de las Ciencias.

ROMERO, Coco (2006): *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires, Atuel.

STEIMBERG, Oscar (1998): “Género/ estilo/ género: diez proposiciones comparativas”, en: *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.

STEIMBERG, Oscar (2002): “Géneros”, en: Altamirano, Carlos (dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Rector
Dr. Ruben Hallu

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Lic. Oscar García

Centro Cultural Rector Ricardo Rojas
Lic. Cecilia C. Vázquez

Director de El Corsito
Coco Romero

Colaboradores
Salvatore Rossano
Alicia Martín
Gerardo Salinas
Sofía Karakachoff
Antonia Merola
Gabriel García Márquez
María Rosa Valle

Ilustradores
Gabriel Alberti
Horacio Spinetto
Cristina Arraga
Pablo Bolaños
Cecilia Mirabelli
Perla Margulies

Oficina de Diseño y Publicaciones | CCRR Rojas
Imprenta de la UBA



Corrientes 2038. Ciudad Autónoma de Buenos Aires
e-mail: rojas@rec.uba.ar www.rojas.uba.ar