

Rodolfo Walsh: del cuento a la crónica y de un carnaval a otro.

Celina Fernanda Ballón Patti¹

Resumen

Nuestro trabajo se propone indagar las representaciones acerca de los sectores populares presentes en *Corso* y “Carnaval caté”. Si bien ambos textos tienen por tema el carnaval, los modos en que narran esta fiesta popular - así como las representaciones acerca de sus participantes- difieren de maneras que consideramos merecedoras de análisis. El hecho de que el primero de estos textos sea un cuento y el segundo una crónica es un factor que creemos insoslayable a la hora de dar cuenta de sus diferencias y por lo tanto nos proponemos ponerlos en relación con otros escritos walshianos que abordan problemáticas similares.

Palabras claves: Rodolfo Walsh – sectores populares – carnaval.

¹ Celina Fernanda Ballón Patti es Licenciada en Sociología, Doctoranda en Ciencias Sociales, narradora oral y crítica teatral. Su tesis de doctorado se centra en la figura de Rodolfo Walsh como paradigma del intelectual orgánico en la Argentina de las décadas del '60 y '70.

Rodolfo Walsh: del cuento a la crónica y de un carnaval a otro.

Un poco de historia: génesis y desarrollo del carnaval argentino

En su célebre libro sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Bajtín caracteriza al carnaval como un tiempo fuera del tiempo, en el que son abolidos las relaciones jerárquicas, las reglas, los tabúes y los privilegios: el carnaval es así un “reino del revés” en el cual resultan relativizados, invertidos y burlados todas las verdades y autoridades dominantes en diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. El carnaval ignora toda distinción entre sujetos y espectadores. En palabras de Bajtín: “durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios.”(Bajtín, 2003: 13). Estos principios estaban estrechamente relacionados con el modo con el que los individuos se relacionaban entre sí durante la fiesta, libre de barreras de fortuna, condición, edad y situación familiar. La alienación desaparecía provisionalmente y las personas, libres de las sujeciones jerárquicas que regían sus vínculos establecían relaciones humanistas, en la que cada uno se sentía uno más entre sus semejantes. “La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (Bajtín, 2003: 14-15)

El carnaval argentino, durante la primera mitad del s. XIX, presenta muchos de los rasgos descritos por Bajtín. A lo largo del siglo, sería una constante el protagonismo de los sectores subalternos, en especial el de la comunidad afroargentina, que se apropiaba del carnaval para visibilizar sus danzas y sus músicas. El grotesco y la corporalidad exacerbada que se imputaban a las mismas eran permisibles durante los carnavales, que incorporaban la presencia de lo negro como la irrupción en los cuerpos del impulso orgiástico reprimido.

Hasta la década de 1880, toda la ciudad festejaba sin distinciones. Grandes figuras nacionales – como Alberdi y Sarmiento – participaban del carnaval y hablaban de él en sus periódicos, a la par que me mezclaban en las calles con toda clase de gente. Así relata Sarmiento, desde el exilio, sus recuerdos referentes al carnaval de Buenos Aires, a la sazón prohibido por Rosas:

“¿Quién ha olvidado aquella alegría infantil en que haciendo a un lado la máscara de las conveniencias sociales nos fuerzan a llevar en el largo transcurso de un año mortal, se abandonan a las inocentes libertades del carnaval?

¿Quién es que no ha saboreado el exquisito placer de vengarse de una vieja taimada que nos estorbaba en los días ordinarios el acceso al oído de sus hijas, bautizándola de pies a cabeza con un enorme cántaro de agua, y viéndola hacer horribles gestos, y abrir la dismantelada y oscura boca, mientras los torrentes del no siempre cristalino líquido descendían por su cara y se insinuaban entre sus vestidos? (...) Quién que tenga necesidad de decir dos palabras a su amada, no echa de menos aquella obstinada persecución con que separándola del grupo de las que hacían acuática defensa del carnaval, la seguía por corredores, pasadizos y dormitorios, hasta cerrarle toda salida, y

verla al fin escurriendo agua, y con las súplicas más fervientes, pedir merced al mismo con quien antes no la había usado ella, y dejarse arrancar acaso un pequeño favor como precio de la capitulación acordada?” (Cocimano, 2001)

Los juegos de agua – casi siempre sucia – tenían un lugar central, y guardaban importantes semejanzas con las rociaduras de orina del Medioevo, ya que comportaban un rebajamiento topográfico que remitía a la tierra, a lo genital y a la fecundación. Los juegos populares, por otra parte, ponían en juego al cuerpo: se desarrollaban carreras de caballos por las calles, que en ocasiones atropellaban transeúntes, y los huevos utilizados para arrojar agua podían provocar graves lesiones.

La década del '80 marcó un punto de inflexión en la historia del carnaval. El avance del proceso civilizatorio – plasmado en la consolidación del Estado y la construcción de la nación moderna – trajo aparejada una nueva visión sobre las prácticas carnavalescas, que ahora se consideraban portadoras de una violencia y un impudor contrarios a la civilización. El carnaval comenzó a convertirse en un espacio en el que los hombres pertenecientes a las élites ejercían una acción disciplinaria y aleccionadora. En palabras de Gabriel Cocimano:

“Gobernantes e intelectuales – el poder- vieron en el carnaval la encarnación de las costumbres bárbaras: Eduardo Wilde habla de un carnaval en el que predomina ‘lo aplebeyado y la pobreza’, en cuyos bailes de máscaras se deshacen anualmente un cinco por ciento de los matrimonios y en los cuales ‘no se forma ninguno que se funde en la moral y en la virtud’; Argerich dice que “las prostitutas son muy afectas a la danza, y para la época del carnaval no pierden baile de máscaras”. Un ingeniero francés, Alfred Ebelot, resumía el prejuicio de la clase dominante: “la capital (Buenos Aires) ha sido invadida por cuanto hambriento cabía en las 14 provincias, sin notar la multitud de innumerable de los desdichados de todo el universo. En tales condiciones, ¿cómo se podría jugar al carnaval en la calle con alegría decente, con el suelto atrevimiento moderado por el respeto de sí mismo y de los demás que dan tan simpático atractivo a las reuniones de gente selecta?”(Cocimano, 2001)

Por su parte, La Razón, en su edición del 21 de febrero de 1896 señalaba lo siguiente: “El carnaval, tal como se ha jugado, ha sido propio de salvajes, pues estas carreras a caballo por las calles y aceras, llevándose a mujeres y criaturas por delante; esa inmensa cantidad de ebrios que transitaban a pie, cubiertos de almidón y adornos de alfalfa, y luego, mil palanganas llenas de agua, manejadas por sirvientas grandes y chicas, con que empapaban a todo ser viviente hasta ahogarlo; (...) amén de las carpas, costumbre que viene desde los indios de la conquista, revelan un salvajismo llevado a extremos” (Cocimano, 2001)

Podemos ver que la condena del carnaval expresaba una lógica de poder que buscaba establecer nuevas fronteras étnicas y morales. El carnaval perdería paulatinamente su tumultuosidad, pero el espíritu revulsivo, cómico e insolente del carnaval se mantuvo vivo en las comparas, las murgas y otras agrupaciones humorísticas en la que los afroargentinos tendrían un papel central. A partir de la segunda mitad del S.XIX, surge una nueva negritud carnavalesca. Un hito en la misma lo constituye la creación de la comparsa Los Negros en la década de 1860, compuesta por miembros de la aristocracia local que se tiznaban la cara y desfilaban por las calles de la ciudad imitando la música y los bailes de los afroargentinos. Esta negritud carnavalesca recreaba un estereotipo de

negro que ya no era el de la época de Rosas (que contaba con todos los atributos propios de la barbarie) sino un negro que podía ser civilizado, aunque estaba en vías de desaparecer por el mestizaje. Quienes encarnaban esta negritud carnavalesca lo hacían impulsados por el deseo de experimentar la libertad sexual y moral que se les imputaba a los miembros de la comunidad cuya identidad asumían (al respecto, resulta particularmente significativa la incorporación de mujeres de la alta sociedad a este tipo de comparsas). En la década de 1890, al calor del movimiento migratorio, nace la figura del cocoliche, un gaucho con marcado acento italiano. Este personaje permitía que los nativos remedaran a los extranjeros y los inmigrantes remedaran al gaucho. Constituía, por lo tanto, un nuevo rito de inversión que continuaba con la burla de todos por todos, característica del carnaval: su objetivo originario era mofarse de los inmigrantes, quienes se apropiaron a su vez del personaje e invirtieron su sentido. Sobre el final del s. XIX se generalizarían el disfraz y la máscara de negro. La reacción de los afroargentinos, según LiaGeler, resultó ambivalente: un sector de la comunidad abandonó los carnavales, mientras que otro se sumó a la parodia de los negros (los afroamericanos también adoptaron el disfraz de negro y desfilaron con él en sus comparsas). Esta asunción de la negritud de la cual todos podían formar parte tenía como correlato que, una vez terminado el carnaval, la población entera se quitara el disfraz y asumiera una blanquitud/europeidad ligadas con ciertas hábitos y corporalidades contrarias al desenfreno. Los carnavales eran también el espacio de negociación de las alteridades. En palabras de Geler:

Si la supuesta desaparición de los negros en Buenos Aires parecía ser un hecho consumado, la performance del negro (es decir, de blancos tiznados) dejaba patente que no había ‘negros de verdad’ en la escena pública, a la vez que era una importante forma de generar memoria colectiva de tiempos pasados, pero también presentes, a través de la construcción de un estereotipo racial/social particular que articulaba la idea de dejar atrás la barbarie (personificada por Rosas, su época y el salvajismo de los ‘negros’) con la posible regeneración y reconstrucción de un homogéneo. Y era el ‘pueblo’ conjuntamente con sus clases ‘aristocráticas’ los que escenificaban a través de este personaje su propia modernidad/blanquitud” (Geler, 2011: 203)

Un siglo después: el Carnaval argentino, del suburbio a Corrientes

Curso: breve historia de dos pícaros con suerte

Curso es un cuento muy breve: ocupa poco más de una página y puede sintetizarse en pocas líneas. Dos muchachos de barrio concurren a un curso, en el que se entretienen rozando con plumas a las bailarinas que desfilan en las carrozas. De pronto, uno de ellos ve un hombre disfrazado de hindú que lanza fuego por la boca. Cuando la carroza está frente al palco del intendente, el joven cosquillea al hindú con las plumas. La víctima de la broma persigue al bromista para pegarle, pero no lo alcanza. Ya en la estación, los dos amigos se ríen a carcajadas de lo sucedido.

Curso presenta dos elementos infaltables en el carnaval tal cual lo entiende Bajtín: el erotismo y la burla. Los jóvenes han ido a divertirse de un modo en que la burla roza los límites de lo permitido y llega incluso a la agresión (Ángel utiliza las plumas para golpear las piernas de una de las mujeres y para hostigar sexualmente a las bailarinas). La fiesta no logra subvertir todos los valores, ya que el machismo y la homofobia

continúan imperturbables: “las minas andaban casi en bolas en las carrozas, yo siempre digo que estas ñatas con tal de andar en bolas hacen cualquier cosa” “Yo le decía dejáme de joder, mirá las minas, y el Ángel nada, el hindú lo tenía entusiasmado, lo miraba de arriba abajo como si fuera NéridaRoca. Ahí supe que iba a hacer una cagada, porque el Ángel será lo que vos quieras, menos eso”. El cuento es narrado en primera persona por el amigo de Ángel, cuyo nombre no se nos dice. Está narrado en un lenguaje coloquial, con giros y modismos propios de los sectores populares (“un tornillo que te la debo” “vos sabés qué plato” “unas llamaradas de samputa” “nasta”). En este intento por reconstruir la oralidad de los sectores subalternos encontramos una manifestación de un fenómeno cultural que ciertos autores consideran paradigmático de los años '60: la irrupción del otro como actor y hablante de la literatura. En palabras de Pablo Alabarces: “La aparición de los sectores populares como actor político opera, aunque sea por posición, como revolucionaria. El otro (...) hace una entrada en escena que la literatura de la década del '60 instala como definitiva. Los sectores populares pasan a ser hablados”(Alabarces, 2000: 29) “El otro es hablado, tematizado, discutido e incluso simpatizado, seducido. Y en algunos casos, (...) también habla”. (Alabarces, 2000: 30). *Corso* ilustra un rasgo que, según Michel de Certeau, resulta característica de los sectores populares: la astucia para llevar a cabo una jugarreta exitosa. “Se trata, en suma, de ‘buenas pasadas del ‘débil’ en el orden construido por el ‘fuerte’, arte de hacer jugadas en el campo del otro, astucia de cazadores, capacidades maniobreras y polimorfismo, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros” (De Certeau, 2000: 46). Imaginaria es otro ejemplo de ardid exitoso: el conscripto humillado por el teniente se las ingenia para pegarle el tiro cumpliendo con las normas del reglamento.

Corso es un relato que da cuenta de las prácticas de los sectores populares con humor y sin idealizaciones. A partir de su incorporación a la CGT de los Argentinos, Walsh se interrogaría acerca de la conveniencia de retratar a los sectores subalternos en dichos términos (una de las anotaciones de su diario personal señala que Raimundo Ongaro debería sentirse molesto por “la traslación burguesa de un personaje popular, como el de ‘Corso’” (Walsh, 1996:134). La preocupación acerca del rol político de la escritura sería fundamental en el modo en que Walsh narraría a los sectores populares de allí en adelante: la risa, la astucia y el erotismo se abandonarían a favor de un modo de narrar que tiende a entronizar la figura heroica de los combatientes obreros. En el apartado de su diario personal en el que reflexiona sobre la teoría general de la novela, Walsh no sólo critica su propia escritura, sino que también se fija objetivos: “Trazar el avance de los héroes, desde la resignación ante el triunfo que se sabe no-definitivo, porque tampoco es posible ya ser inocente ante la Revolución” (Walsh: 1996: 150-151) La praxis política de Walsh lo llevaría a tener una actitud oscilante respecto a la heroicidad de los sectores populares y de los militantes de su propia organización: “Una como repentina comprensión de que este amargo, deslucido camino puede ser el camino. La comprensión de que los pobres son pobres, los desgraciados son desgraciados, los humildes son humildes, los obreros son obreros. No semidioses ni héroes” (Walsh, 1996:83). Un mes después del Cordobazo, su apreciación resultaba diferente: “Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe es cualquiera” (Walsh, 1996: 115) Más allá de las dudas y vaivenes del pensamiento de Walsh, sin duda influenciado por el equilibrio de fuerzas de la coyuntura, la apuesta por la heroicidad de los militantes asesinados se mantendría constante.

“Carnaval caté”: desfile para las cámaras de televisión

“Carnaval caté” ya advierte al lector desde su título: es la crónica un carnaval con pretensiones de sofisticación. El carnaval que representaba la fiesta popular por antonomasia está muerto, y Walsh explicita que su crónica se refiere a un fenómeno que han resucitado los sectores acomodados de la capital correntina: “Inútil acordarse del carnaval de los negros – hoy nostalgia de los blancos – en el barrio Cambá – Cuá, de los corsos de La Cruz, o del Monumental salón donde se jugaba a baldazos hasta que el agua llegaba a los tobillos. Hace diez años la fiesta estaba muerta, como en el resto del país” (Walsh, 1995a: 148). La resurrección del carnaval correntino fue una iniciativa de la familia Sanabria, factotum de la comparsa Copacabana, que nuclea a la oligarquía terrateniente. La ascendiente burguesía de profesionales y comerciantes formó a su vez la comparsa AráBerá. La crónica de Walsh se centra en el enfrentamiento protagonizado por ambas en el carnaval de 1966. El “carnaval caté” objeto de la crónica de Walsh es el producto de procesos de selección, reinterpretación y dilución de las tradiciones populares ligadas al carnaval, que dieron por resultado la reactualización de un fenómeno que hasta la década anterior era de un marcado carácter arcaico.

Lo primero que merece señalarse es que el “nuevo” carnaval de Corrientes continúa siendo un tiempo fuera del tiempo. Walsh señala que durante este lapso pasan a segundo plano los negocios, se altera la trama de sociabilidades e incluso se suspende la actividad de los partidos políticos. El carnaval ocupa el centro de la escena de la vida social. Los festejos de 1966 pusieron de relieve la capacidad del carnaval para interrumpir el curso normal de la vida social: el gobierno había decretado el estado de emergencia provincial a causa de las inundaciones que habían afectado Formosa, Chaco y Corrientes. El río Paraná había alcanzado una altura crítica, y las cifras oficiales hablaban de 75.000 evacuados. Sin embargo, los festejos continuaban como si nada de esto sucediera: “En el centro de este mundo en derrumbe, Corrientes era una isla de fiesta” (Walsh: 1995a : 156). Sin embargo, no puede considerarse que este tiempo por fuera del tiempo se encuentre al margen de la Iglesia y el Estado: si bien la primera no participa, el segundo sí lo hace a través del Ejército: la pirotecnia imprescindible para el desfile de las comparsas es aportada por la Dirección General de Fabricaciones Militares, y un general forma parte del jurado

En la descripción que Walsh hace asoma la primera diferencia fundamental entre este carnaval caté y la fiesta popular: “Los protagonistas de esta lucha son las dos grandes comparsas que en seis años han resucitado el carnaval correntino para convertirlo en el más suntuoso, contradictorio y – por momentos – divertido espectáculo del país” (Walsh, 1995a : 146). En el carnaval entendido como fiesta popular, el pueblo en su conjunto lleva la voz cantante: no puede hablarse de protagonistas, puesto que todos participan por igual. Tampoco puede hablarse de una distinción entre participantes y espectadores. El carnaval de Corrientes, por el contrario, se caracteriza por su carácter agonístico – se trata de una competencia cuyo resultado es determinado por un jurado de notables – y por la jerarquización de los participantes que reconoce varios niveles diferentes. En primer lugar, se encuentra la distinción entre los miembros de las comparsas y el público. Los primeros se comportan a la manera de actores: Walsh señala que las reinas de las comparsas llevan coronas que pesan ocho kilos y deben bailar mientras los insectos trepan por sus piernas: “Entretanto, sonreír, bailar frente a las cámaras de tv, los fotógrafos, los periodistas, el mar de luces blancas” (Walsh, 1995a: 154). Los miembros de las comparsas ya no pueden entregarse al desenfreno espontáneo. Sus prácticas están “guionadas”: los bailes responden a minuciosas coreografías, la música es la enésima repetición de una partitura, los gestos están modulados por la intención de causar la impresión que esperan las cámaras de

televisión. Ubicados en los palcos, sus partidarios los alientan con gran entusiasmo, del mismo modo en que podría alentar la hinchada durante un partido de fútbol: son la caja de resonancia del lucimiento ajeno. Por otra parte, la actitud del resto de los asistentes al desfile de carrozas es de moderado interés: “Estaban allí desde temprano, se apiñaban en las veredas, aplaudían, pero la fiesta se les escapaba. Eran espectadores del show, no partícipes de una alegría colectiva, como si estuviesen presenciando un partido de fútbol entre húngaros e italianos” (Walsh, 1995a : 153). En las calles vecinas, los evacuados de las inundaciones miran las comparsas asombrados, y con el recuerdo de la catástrofe todavía en la retina. El espacio del carnaval correntino resulta así fundamentalmente diferente del espacio anárquico de la plaza pública, ya que se organiza en círculos concéntricos: en el círculo interno se encuentran los miembros de las comparsas principales, a éste le sigue el compuesto por sus partidarios, luego el de los espectadores y último, el círculo de los forasteros – víctimas de una catástrofe negada por los festejos.

Resulta muy significativa la descripción que Walsh traza de las comparsas populares: “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, sentaditas, humildes; en las murgas que a veces parodiaban ferozmente el esplendor de los ricos; en las mascaritas sueltas que solemnizaban el disparate y en los vergonzantes travestis” (Walsh, 1995 a: 153). La descripción pone de manifiesto el escaso potencial de rebelión de los ritos de inversión: las reinas de las comparsas de segundo orden conservan su imagen humilde, las máscaras son apenas una nota de color, los travestis (que en la vida cotidiano son agentes de una compleja performance de inversión) se exponen a la mirada de los espectadores sin lograr cuestionar el paradigma de género, como meras curiosidades vergonzantes. No se encuentran tampoco en la crónica ejemplos de realismo grotesco: las groserías son insultos puros. El único intento de degradación en la línea de la tradición grotesca ocurre ante una situación de colapso: es la idea de los miembros de Copacabana de hacer desfilarse a una mona como reina de la propia carroza como protesta ante la derrota aplastante, pero no llega a llevarse a cabo debido a la intervención de las autoridades. En cuanto a la risa carnavalesca, sucede otro tanto. Cada una de las carrozas pretende el elogio y por lo tanto aspira a ser tomada en serio. Sólo reciben burlas de los rivales. No puede hablarse por lo tanto de una burla generalizada de todo por todos, sino de un enfrentamiento entre dos bandos en el que cada uno se burla del otro. Esta contienda visibiliza alteridades y torna patente la adscripción de cada grupo en pugna a distintas tradiciones culturales, fenómeno que vale la pena indagar ya que permite explicar las alianzas establecidas por los sectores populares que han sido expulsados del centro de la escena.

La comparsa AráBerá pone de manifiesto, desde su nombre, una alteridad particularmente significativa en Corrientes: la encarnada por la lengua guaraní. Esta referencia a una lengua y a un lenguaje indígena muy presente entre los sectores subalternos correntinos no puede pasarse por alto a la hora de establecer las razones de los mismos para tomar partido por esta comparsa. Los sectores populares, en su apoyo a esta comparsa, tienen la posibilidad de reingresar al centro de la escena portando consignas propias, posibilidad que actualizan cuando se presenta la oportunidad. En 1964, AráBerá protestó contra el fallo del jurado renunciando a su premio. Los carteles de su protesta rezaban: “AráBerá con el pueblo”. Los comparseros fueron sorprendidos por una multitud improvisada que los siguió coreando “Y el pueblo con Perón”. Los miembros de la comparsa intentan pasar por alto el papel que juega el respaldo de los

sectores subalternos en su propia popularidad y en palabras de Walsh “aceptan estos favores casi en tono de disculpa”. El único que reconoce y valora el apoyo de los sectores populares es el coreógrafo Godofredo San Martín, que sin embargo, en el mismo acto de agradecimiento deja en claro que los mismos son meros espectadores del carnaval: “- Me gusta que la gente aplauda y se sienta con uno – dice. Al fin y al cabo el carnaval es el único espectáculo gratis que se le da a este pueblo” (Walsh, 1995a: 150) Sin embargo, los protagonistas del carnaval también se valen del vínculo – real o supuesto – con los sectores populares para licuar las tensiones entre ellos. La derrota de Copacabana – que no obtiene ninguno de los tres premios- dio lugar a disturbios y el subsecretario de obras públicas, miembro de esta comparsa, prohibió a la policía intervenir. Ante el riesgo de que la situación se saliera de control, el municipio decretó la suspensión del desfile por solidaridad con los inundados.

En el enfrentamiento entre Copacabana y AráBerá pueden relevarse no sólo cuestiones referentes a la clase social, sino también patrones estamentales relacionados con la cultura. Los motivos elegidos en 1966 resultan particularmente reveladores al respecto: AráBerá, que ya desde su nombre remite a los indígenas, recurre a un motivo aborígen entronizado por la industria cultural: los indios sioux. Copacabana, por su parte, echa mano a una obra cumbre de la alta cultura: *Sueño de una noche de verano*. El triunfo de AráBerá expresa también un fallo sobre estas producciones culturales: el jurado se pronuncia a favor de la cultura masiva.

La crónica de Walsh es a nuestro juicio ilustrativa de las nuevas tensiones que se producen y se negocian en los “nuevos” carnavales del s. XX. Jean Robert Bloch y Julio Caro Baroja coinciden en señalar la muerte del carnaval debido al fin de la regulación del tiempo social de acuerdo con el calendario de la iglesia. “Carnaval caté” expone algunas de las conflictos que se generan y se negocian en una de las resurrecciones laicas que experimentó el carnaval a lo largo del s. XX.

Conclusiones: *Corso* y “Carnaval...” ¿relatos complementarios?

“Carnaval caté” presenta algunas omisiones que nos parecen dignas de mención. La primera de ellas es la referente al cuerpo de los sectores populares: parece que sólo están allí para mirar. No hay mención a los juegos de agua ni a los comportamientos eróticos, que son muy relevantes aún en esta versión resignificada del carnaval. Tampoco se le da lugar al testimonio de los inundados, y se rescata sólo un testimonio perteneciente a los sectores populares: el de la vieja que se declara independiente. En este sentido, el cuento *Corso* establece un interesante contrapunto, ya que se centra en dos miembros de los sectores populares y tematiza los elementos que “Carnaval caté” deja afuera: el erotismo y la transgresión, así como el rol activo jugado por los espectadores, que en sentido estricto no son tales, ya que el cuento narra cómo hacen mucho más que contemplar el desfile de carrozas.

Consideramos que las particularidades que diferencian ambos relatos no pueden considerarse por fuera del sistema en el que se insertan los mismos. *Corso* es uno de los seis cuentos publicados en el año 1965 en el volumen *Los oficios terrestres*. Es posible que su redacción sea bastante anterior a la publicación (tanto el autor como sus allegados han testimoniado la lentitud y laboriosidad de la escritura walshiana). “Carnaval caté” fue escrita en abril de 1996, cuando era inminente el golpe de Onganía.

La radicalización política es sin duda una variable a tener en cuenta en la elección de una narrativa que se concentra en la denuncia, pero no la única. La crónica que nos ocupa está inscrita en una serie de notas que Walsh hizo para Panorama, en las que aborda diversos problemas sociales que castigan el interior del país (“La isla de los resucitados” “La Argentina ya no toma mate” y “Kimonos en tierra roja”, entre otras). El perfil editorial del medio que le encargó las notas es también responsable de las ausencias y las omisiones. Si bien las coordenadas que rigen *Curso* serían abandonadas con posterioridad al trabajo en la CGT de los Argentinos, la preocupación por reproducir el habla popular permanecería a lo largo de toda la trayectoria walshiana. Sus compañeros de la central sindical evocarían, décadas después, la constante presencia del grabador en manos de un escritor obsesionado por capturar el habla de ese otro cultural con el que buscaba forjar una alianza política.

Bibliografía

Alabarces, Pablo (2000) “Walsh: dialogismos y géneros populares”, en Lafforgue, Jorge (comp.) Textos de y sobre Rodolfo Walsh (Buenos Aires: Alianza)

Arrosagaray, Enrique (2005) Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero (Buenos Aires: Catálogos)

Bajtín, Mijail 2003 (1987) La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais (Madrid: Alianza)

Bloch, Jean-Richard (1920); “Carnavalest mort” en Carnavalest mort. Premiersessaispourmieuxcomprendremontemps (Paris: Editions de la NouvelleRevueFrançaise)

Caro Baroja, Julio (1979) El carnaval: análisis histórico cultural (Madrid: Taurus)

Cocimano, Gabriel Darío (2001); “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval” *Gazeta de Antropología (España)* N° 17. [en línea][consulta 20 de agosto 2014] http://digibug.ugr.es/html/10481/7488/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html

De Certeau, Michel 2000 (1980). La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente A.C.

Geler, Lea (2011); “Quién no ha sido negro en su vida? Performance de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX)” en García Jordán, Pilar (ed.) *El Estado en América Latina. Recusoso e imaginarios, siglos XIX – XXI*, (Barcelona: PUBLICACIONES I EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA)

OcoróLoango, Anny; (2010) “Los negros y negras en Argentina: entre la barbarie, la exotización, la invisibilización y el racismo de Estado” en *La manzana de la discordia (Colombia)* Vol. 5, No. 2.

ReidAndrews, George; (2007) “Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865 – 1930” en *Revista de Estudios Sociales (Bogotá)* N° 26,

Walsh, Rodolfo (1995a); “Carnaval caté” en El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953 – 1977 Buenos Aires, Planeta.

Walsh, Rodolfo 2003 (1969). ¿Quién mató a Rosendo?(Buenos Aires: Ediciones de la Flor)

Walsh, R. (1996). Ese hombre y otros papeles personales. Buenos Aires: Seix Barral

Walsh, Rodolfo 2000 (1965) Los oficios terrestres (Buenos Aires: De la Flor)

Walsh, Rodolfo (1995b) El violento oficio de escribir (Buenos Aires: Planeta- Espejo de la Argentina)

Williams, Raymond 2000 (1980) Marxismo y literatura (Barcelona: Península)