



# Procesos formativos, saberes y formas de transmisión de oficios artesanales en la cultura carnavalera. El caso de los carnavales oficiales de Corrientes.

Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Educación

Alumno: Prof. Carlos Axel Galarza

Directora: Dra. Nidia B. Piñeyro

Corrientes, 6 de febrero de 2023

## **Agradecimientos.**

A mi familia, por el aliento y la insistencia a seguir formándome. La contención y apoyo desmedido que fueron cruciales para seguir.

A la Universidad pública, gratuita y de calidad. Que me brindó un espacio para crecer, para formarme y para hacer lo que elegí.

A Nidia Piñeyro, mi directora, amiga y maestra de vida. Porque cuando no encontraba espacio en la academia para lo que quería plantear, cuando todas las puertas que golpeé fueron reticentes a mirar “más allá”, ella que creyó en mi propuesta, que me acompañó, guió y me tuvo la paciencia de una madraza todos estos años. Porque aún cree en mí, y me sigue guiando en este camino.

Por último a mi querida Arandú Beleza. Hija de mi esfuerzo y de tantos otros, y espacio que también me formó, alentó y acompañó en este desafío de mirar a esta “pasión” desde las ciencias sociales. Y a todos los que hacemos el carnaval, que con su aporte ayudaron a construir este trabajo.

Por tanto.

Muchas gracias.

## Resumen

Este trabajo de tesis de Licenciatura en Ciencias de la Educación problematiza un espacio en el que se generan, reproducen y recrean saberes culturales en el marco de la actividad carnavalera de Corrientes. Pretende volver observables los procesos formativos que tienen lugar en la producción del desfile de carnaval.

Los ámbitos donde esta transmisión de conocimiento tiene lugar pueden ser considerados *comunidades de práctica* (Wenger, 2001). El rasgo distintivo, respecto de otros enfoques, es que sitúa a la práctica como la categoría central en el análisis y el recurso de aprendizaje más valioso que posee la organización.

Para la descripción de los modos que asume esta particular pedagogía recurro también al enfoque de Sirvent (2006) cuyo aporte en ámbitos no institucionalizados o concebidos *más allá de la escuela* posibilitan el acceso a campos de observación poco frecuentados en la formación de licenciados en Ciencias de la Educación.

La problematización de las experiencias de trabajo de los grupos que intervienen en el diseño, producción y puesta en escena del desfile de carnavales abrió también la posibilidad de analizarlos desde la perspectiva de los *aprendizajes socialmente productivos* (Rodríguez, 2011). Los resultados de este trabajo responden a los objetivos de identificar, describir y caracterizar la variedad de trabajos no profesionales y sistematizar algunas de las prácticas formativas que ocurren al interior de las organizaciones denominadas comparsas.

Modelizar, construir y aplicar instrumentos y analizar la información sobre esta experiencia de trabajo y de formación, de la que soy parte desde la adolescencia, dio como resultado un documento que puede ser de interés para quienes están explorando procesos pedagógicos en formatos abiertos y que consideran la cultura y la vida cotidiana como un universo accesible, abordable y rico para estudiar múltiples relaciones transacciones, negociaciones y producción de saberes.

El estudio, de corte cualitativo, privilegia la perspectiva de los actores involucrados en el proceso utilizando técnicas preferentemente etnográficas (observación participante y entrevistas). También me valgo del análisis etimológico, revisión de documentos oficiales, publicaciones académicas y periodísticas y registros fotográficos propios.

**Palabras clave:** Carnaval. Oficios artesanales. Procesos formativos en ámbitos no formales.

## Índice de contenidos

<i>Resumen</i> .....	3
<i>Índice de contenidos</i> .....	4
<i>Introducción</i> .....	7
<i>Capítulo I Marco de referencia</i> .....	10
1. <i>Carnaval: origen del término y conceptualizaciones</i> .....	10
1.2 <i>El mito de origen</i> .....	11
2 <i>Entre oficio y profesión. Un acercamiento conceptual</i> .....	13
2.1 <i>Concepto de oficio. Origen etimológico y acepciones</i> .....	13
3. <i>Organización social de los oficios</i> .....	14
3.1 <i>Asociaciones de oficios. Un breve recorrido</i> .....	14
4 <i>Otras formas de organización</i> .....	16
4.1 <i>Asociaciones según el sexo</i> .....	16
4.2 <i>Asociaciones en acuerdo a familias</i> .....	16
4.3 <i>Organización por lugares</i> .....	16
4.4 <i>La profesionalización. Recorridos y posiciones</i> .....	17
5. <i>Nomenclatura de oficios</i> .....	19
6. <i>El oficio artesanal: arte, artesanía, manualidad y una condición especial del trabajo</i> .....	21
6.1 <i>Artesanato</i> .....	21
6.2 <i>El maestro artesano y la comunidad de prácticas: oficiales y aprendices</i> .....	22
6.3 <i>Los procesos de enseñanza y aprendizaje</i> .....	23
7. <i>Oficios artesanales y actividades del carnaval</i> .....	24
8. <i>La comparsa es la escuela en el carnaval</i> .....	27
9. <i>Los saberes del trabajo</i> .....	30
9.1 <i>Transmisión de saberes del trabajo</i> .....	31
2. <i>Antecedentes de investigación</i> .....	33
2.1 <i>Los estudios sobre experiencias de carnaval</i> .....	33
2.2 <i>Estudios regionales sobre carnaval</i> .....	34
2.3 <i>El carnaval en Corrientes</i> .....	35
2.4 <i>Formatos más recientes</i> .....	37
<i>Capítulo II. Decisiones metodológicas</i> .....	40
1 <i>Diseño Metodológico</i> .....	40

2	Problematización:.....	40
3.	Objetivos.....	41
3.1.	Objetivo general.....	41
3.2.	Objetivos específicos.....	41
4.	Métodos y técnicas e instrumentos de obtención y análisis de datos. Contexto de aplicación. ....	41
5.	Población en estudio y muestra.....	42
5.1.	Selección de la Muestra.....	42
6.	Procedimientos y tipo de instrumentos utilizados.....	42
7.	Descripción general de las UA.....	43
7.1	Unidades de análisis.....	43
8.	Contexto de aplicación.....	44
9.	Tratamiento de la información y técnicas de análisis de datos aplicadas.....	44
Capítulo III	.....	45
1.	Profesiones, oficios y funciones en el carnaval.....	45
1.1.	Los oficios implicados en la “línea de producción” de la fiesta.....	46
2.	La índole no escolar de las biografías relativas a los oficios.....	50
3	Oficios del carnaval: entre un guion y el desfile.....	51
Capítulo IV	.....	60
1	Procesos formativos en los oficios del carnaval. Mucho más que transmitir técnicas.....	60
1.1	El taller como aula y como espacio de negociación.....	60
2.	De saberes, técnicas y más.....	62
2.1.	El oficio del taller de herrería artesanal.....	64
2.2.	En el taller de vestuario.....	66
3.	Más allá de la técnica. El saber ser.....	67
4.	Enseñar haciendo, aprender haciendo. Las lógicas del taller de oficios.....	68
	Discusión de resultados.....	74
	Conclusiones.....	75
	Glosario de Términos.....	78
	Bibliografía.....	81
	Anexo.....	88

## Índice de tablas.

<i>Tabla 1 . Presentación de oficios y profesiones</i>	26
<i>Tabla 2 Período, actores y rol del estado en los carnavales.</i>	39
<i>Tabla 3 Matrices de anclaje: Oficios artesanales y Comunidades de prácticas</i>	43

## Lista de ilustraciones

1 Recibo de carnaval 1960 Club San Martín -Corrientes.	36
2 Carroza Club Español – Corrientes 1924.	37
3 Desfile de comparsas 2019.	38
4 Figurín a mano alzada. Esquemático previo al bocetoo o diseño.	51
5 Boceto de personaje "estrellas polares" con descripciones sobre la materialidad. Imperio Bahiano.	52
6 Lux Aeterna. Diseño "Solista". Autor: Juan C. Maidana. Arandú Beleza.	53
7 Despliegue a mano alzada de personajes y paleta de colores. "Vikingos". Imperio Bahiano.	53
8 Muestra de Corset en estructura de meta.	54
9 Detalle de Tocado en estructura con soldadura de punto.	54
10 Muestra de espaldar en construcción.	55
11 "Conchero" en estructura de alambre con soldadura TIG.	55
12 Pegado de plumas en flotante.	56
13 Moldeado en papel a mano alzada (Izq.) transferido a lienzo con apliques en proceso. (Der.)	56
14 Guía de producción de cabuchonado.	56
15 Armado de espaldar. Faisanes "review" en el fondo, con tapas de amazonas violetas y detalle en gallos negros. (Izq.) Proceso de pegado en soporte "flota flota" (Der.)	57
16 Tetero entorchado en escarcha. (Izq.) Recubierta en tela soporte con algunos apliques de strass (Centro). Apliques de piedra cristal (Der.)	57
17 Diseño (Der.) Autor: Cristian Sabatini-Arandú Beleza. Traje materializado.	58
18 Bancada de soldadura oxiacetilénica.	61
19 Prefigurado de forma en papel. Figura premoldeada a mano.	64
20 Prefigurado de alambre en forma de hojas con pinza redonda de punta plana.	64
21 Esquema de soldado por punto.	65
22 Punto de soldadura oxiacetilénica con aporte de material (bronce).	65
23 Punto de soldadura oxiacetilénica con aporte de material (bronce).	65
24 Técnica de recubierta con diversos materiales.	67
25 Taller de vestuario en casa de familia. Gentileza:	70

## Introducción.

Escogí para la tesis de licenciatura un aspecto de la problemática vinculada a los *oficios artesanales* presentes en la producción carnestolenda de la Ciudad de Corrientes, Argentina. Los oficios vinculados a las fiestas es un tema que me llamó la atención en el contexto de patrimonialización del Chamamé (2018) donde comencé a preguntarme cómo se transmiten los saberes entre chamameceros en la vida cotidiana. En ese entonces, convocado por el Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes, observé que no existían registros o publicaciones que contuvieran una descripción sobre los conocimientos ni de los modos en que se vuelven disponibles los saberes para los nuevos miembros de la comunidad de chamameceros.

Esa pregunta no saldada volvió a aparecer sistemáticamente en el ámbito de las fiestas del carnaval donde participo, en diferentes roles, desde hace aproximadamente veinte años. Hacia 2018 decidí encarar una observación participante en las filas de la *comparsa* Arandú Beleza. A partir de ese extrañamiento provocado comencé a identificar a referentes de distintas áreas y espacios a quienes se consideran “maestros” en alguna de las disciplinas que intervienen en la preparación de los carnavales locales y a tomar mis primeras notas de campo.

De esta aproximación resultó un primer trabajo “Los oficios artesanales del carnaval: acercamientos al objeto de estudio” (2019) donde ensayé una definición de *oficios artesanales del carnaval*<sup>1</sup>. También allí planteé la diferencia entre dos grandes grupos de oficios observados: aquellos profesionalizados e institucionalizados que, circunstancialmente, son adaptados al quehacer de la fiesta y, aquellos que, sin estar normatizados, se presentan específicamente en la pre y post producción de la misma. Entre los primeros, a modo de ejemplo, puedo nombrar a escribanos de corso, actores, coreógrafos, músicos, bailarines, etc. Entre los segundos, los *talleristas, vestuaristas, emplumadores, diseñadores*, entre otros.

En 2019, en el marco del proyecto de investigación PI 18H009 “Cultura y turismo en la Región Nordeste de Argentina después del 2000. Un estudio desde la perspectiva de los pobladores locales”, comencé a trabajar sobre algunos aspectos relacionados con la producción de la fiesta de carnaval con la intención de definir el objeto de estudio de mi tesis de licenciatura. Fue entonces cuando retomé la noción de los oficios artesanales del carnaval comprendidos en el segundo grupo y, aplicando otras técnicas, me propuse caracterizarlos y volver observable su importancia en el espectro de actividades que sostienen una de las fiestas populares más convocantes para los correntinos.

Esta investigación se desarrolló en el marco de la *pre-producción* de los *carnavales oficiales* de la Ciudad de Corrientes (2019 y 2020)<sup>2</sup>. Me refiero a preproducción como al espacio-tiempo previos a la realización del corso. Puede extenderse a varios meses anteriores a la fiesta y continuar aún durante el desfile. Durante este período, más o menos flexible, se concentra la actividad propia de los talleres que producen las distintas *fantasías* -soporte material del motivo o alegoría que representa cada comparsa-. Los espacios físicos pueden abarcar desde las casas de familias de *comparseros*, hasta lugares especialmente destinados a la elaboración de máquinas, trajes y accesorios para el estreno.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Esta noción es presentada en el Capítulo 1, Apartado 1.

<sup>2</sup> Utilizo la denominación *carnavales oficiales* en oposición a los *carnavales barriales* que tienen lugar en la misma ciudad, pero cuya realización, sostenimiento, localización del desfile y accesibilidad son diferentes de los que acontecen en el corsódromo. La caracterización del carnaval oficial se encuentra desarrollada en el Capítulo 1, Apartado 2.3

<sup>3</sup> Comparsero/ comparsa. Ver glosario.

La ciudad presenta como característica identitaria una intensa actividad ligada al carnaval rastreable desde los inicios de consolidación del país.<sup>4</sup>

La historiografía específica nos permite trazar un largo devenir de formas de hacer carnaval en Corrientes. El “corso”, que es el formato actual, aparece hacia la década de los años 60 del siglo pasado, presumiblemente bajo la influencia del estilo del carnaval brasileño.<sup>5</sup>

De entre los muchos aspectos que pueden ser abordados me interesa describir aquellos relacionados con los oficios artesanales del carnaval, es decir, las actividades mecánicas y/o artísticas que generan *productos materiales y simbólicos* (Sarmiento Ramírez, 2007). Los oficios me permiten observar de manera privilegiada no sólo la sinergia propia de la producción de fantasías de carnaval sino, particularmente, los *procesos formativos* (Tanguy, 2001; Sirvent, 2006; Alonso, 2018) y de transmisión de saberes culturales inscriptos en estas *comunidades de práctica* (Wenger, 2001).

Siguiendo el perfil de un estudio exploratorio con alcance descriptivo mis objetivos son identificar, describir y caracterizar en sus rasgos más sobresalientes los procesos formativos, saberes y formas de transmisión de los oficios artesanales en el ámbito de las fiestas de carnaval de la capital de Corrientes.

Más allá de los resultados alcanzados el propósito de este trabajo estaría saldado en el caso que signifique un asunto de interés para quienes participan como hacedores, espectadores o decisores de gestión cultural en el ámbito de las fiestas populares de la región, esfera de conocimiento a la que pretendo aportar. La relevancia de este trabajo podría estar dada por la escasa producción académica referida a la forma de *reproducción simbólica y material* (Bourdieu, 2000) en cuya base se encuentran los aprendizajes no normatizados, pero efectivamente realizados en el marco de una fiesta que genera fuertes procesos de identificación. Con esto estoy expresando mi deseo de que la actividad de investigación en ciencias de la educación repare con más frecuencia en las diferentes pedagogías que tienen lugar en la trama de la cultura.

La fuente privilegiada para realizar este estudio surge de la generosidad de algunas de las personalidades relevantes y de reconocimiento social en los Carnavales Oficiales de la Ciudad de Corrientes y que fueron entrevistados entre 2019 -2020.

El trabajo está estructurado en cuatro capítulos, la presente introducción, un glosario de términos nativos y una sección de referencias bibliográficas.

En el Capítulo 1 presento las tres categorías conceptuales centrales para el tema y la problemática del estudio. En primer lugar, las diversas conceptualizaciones de carnaval derivadas de su etimología o significados otorgados históricamente por autores dedicados al estudio del carnaval o las fiestas. Luego, el concepto de oficios y la diferencia entre esta noción y la de profesión. Seguidamente, presento los enfoques teóricos disponibles sobre oficios y señalo aquellos que me permitieron una aproximación a la definición provisoria de oficios artesanales con la que pude identificar los subgrupos de trabajadores ligados al carnaval en Corrientes.

---

<sup>4</sup> Se tiene registro de la presencia del carnaval desde 1778. Algunas tesis incluyen su vinculación y sincretismo con festividades aborígenes presentes en América. Véase: Quiñones (1998), Fernández (2007).

<sup>5</sup> Sobre los antecedentes del formato actual del corso correntino se ofrece una periodización en el Capítulo 1, Apartado 2.4



Finalizo el capítulo con una síntesis y discusión de antecedentes de estudios sobre carnavales en las últimas décadas a fin de delimitar el espacio de vacancia en el tema problematizado.

En el Capítulo 2 desarrollo las decisiones metodológicas que orientan esta investigación. Inicio con una problematización que organiza el trabajo en términos de interrogantes para consolidarlos en objetivos alcanzables. Se detalla el tipo de estudio que es de corte cualitativo, exploratorio con alcance descriptivo y se detallan las técnicas e instrumentos de obtención de datos, las de análisis de la información, los procedimientos y el contexto en el que es desarrollado. También doy detalles sobre la población y la muestra. Finalizo con un cuadro donde se presentan las unidades y dimensiones utilizadas en la investigación.

El Capítulo 3 presenta los primeros resultados en torno a los oficios artesanales del carnaval, su distinción de otras categorías como las profesiones y funciones y una sistematización de las tareas implicadas en la producción de fantasías. Se describen algunos de los oficios hallados y caracterizo cada uno según el aporte de las fuentes. Finalizo con un ejemplo, traje testigo, para mostrar el proceso que se da entre el diseño y la concreción del mismo.

En el Capítulo 4, aborda los aspectos formativos de los oficios. Los modos en que son dispuestos los saberes y técnicas involucrados, sus formas de transmisión, enseñanza y aprendizaje. Inicia con una descripción del espacio taller donde se realizan las prácticas formativas, para luego ir detallando algunas técnicas enseñadas y saberes que son dispuestos en los procesos. Termino con la revisión de aspectos que hacen particularmente a la enseñanza, los modos y formas pedagógicas presentes.

#### *Claves formales para leer la tesis*

- Los nombres de los informantes de investigación, que no son “personas públicas” fueron cambiados para proteger su identidad.
- Los nombres de los informantes de la investigación, que son “personas públicas” (dirigentes de asociaciones, funcionarios, políticos) corresponden a su nombre original.
- Las transcripciones textuales de los testimonios en el cuerpo del texto están entre comillas y cursivas. En el caso en que no se incorporan al cuerpo del texto se respeta la misma regla que para las citas de autores de más de tres líneas: con sangrado y sin comillas.
- En los testimonios individuales –a veces parafraseados- coloco el nombre al final de cada uno de ellos.
- Las citas de autores en el cuerpo del texto están entre comillas con la referencia bibliográfica entre paréntesis, junto a la expresión o en la misma frase.
- Cuando deseo destacar un concepto, palabra o expresión, uso cursivo.
- Los términos nativos están indicados con subrayado y explicitados en el glosario correspondiente.

## Capítulo I Marco de referencia.

### 1. Carnaval: origen del término y conceptualizaciones

La interpretación etimológica del término carnaval no es unívoca. Las versiones resultan diferentes y hasta opuestas: para algunos el vocablo carnaval deriva de la contracción de *¡carne vale!* [carne + adiós] Rademacher (1928); mientras que para otros la raíz se remonta a la expresión latina "*carne + levare*" [*carne + quitar*] Du Cange (1678). Otra línea sostiene que el significado del vocablo está asociado a "*carne a Baal*" [carne para Baal], dios cananeo en cuyo honor se hacían sacrificios de carne. Como otro ejemplo de las múltiples interpretaciones ligadas a su significado mencionamos la asociación que hace Cortázar (1949) quien lo vincula con la fiesta del *Purim* judío.<sup>6</sup>

Pertenece a Rademacher la conclusión de que el vocablo se vincula, probablemente, con "*carrus-navalis*", vehículo en forma de barca rodada que era utilizada en festividades dionisiacas y de procesiones en honor a Hertha o Nerthala, diosa teutónica de lo que hoy es Alemania.<sup>7</sup>

En este mismo sentido, Ortega y Gasset (1957) sostiene que el carnaval puede entenderse como:

"[...]la perpetuación en las sociedades cristianas occidentales de la gran fiesta pagana dedicada a Dionisos el dios orgiástico [...] Basta esto para que presumamos en él una divinidad oriental. Dionisos llega recién nacido de Oriente en un navío sin marinería ni pilotos." (1957:195)

Según el autor, durante la fiesta el navío con la figura del dios era transportado por las calles y campos en un carro que atravesaba una muchedumbre tambaleante y delirante de embriaguez. Este carrus-navalis preparado en conmemoración pareciera ser el origen de la denominación carnaval.

Por su parte el Diccionario de la Real Academia Española (2014) sugiere dos acepciones: una como nombre propio y otra que hace referencia a la ausencia de carne en la comida. Esta asociación de la fiesta a la liturgia cuaresmal cristiana nos aproxima a otras acepciones como *carnal* y *carnestolendas* (el domingo antes de quitar las carnes), originarias del castellano (Martinez Kleiser, 1989).

En el diccionario de Antonio de Nebrija (1495: fXXVr) ya aparece definido como "privación de la carne" es decir, carne-levare (quitar de encima) o *carnes-tollendas* (retirar). De hecho, el término completo podría remitir al de "*Doménica prima ante carnes tollenda*", es decir, el primer domingo antes de quitar la carne, que hace referencia a una fecha del calendario litúrgico cristiano preconiliar: al *domingo de quincuagésima*, un domingo antes del *miércoles de ceniza*.

---

<sup>6</sup> En esta vinculación puede ser producto de la tesis sostenida por Frazer (1944:141-152), donde afirma que el *Purim* podría provenir de la fiesta babilónica de "Sacaeta" en las cuales amos y servidores cambiaban sus puestos, dando órdenes los sirvientes y obedeciendo los amos. Vestían a un prisionero condenado a muerte con ropajes reales, le sentaban en el trono del rey y le permitían proceder como quisiera, comer, beber y yacer con las concubinas del rey. Pero al terminar los cinco días, le despojaban de sus ropas regias, le azotaban y por último le colgaban o empalaban. Durante el breve período de su auge regio llevaba el título de Zoganes.

<sup>7</sup> A los fines optamos por estas denominaciones, más recordamos que la diosa nórdica adoptada por los teutones en la Germania recibe diversas denominaciones a cuenta de su primera traducción de nombre por Tácito (98).

En torno al concepto de *carnaval* existe una discusión teórica de larga data que presenta como eje central posiciones diversas ancladas en mitos de origen de los más variados. En este asunto la antropología ofrece algunas versiones para datar la antigüedad de los carnavales que van desde las sagradas celebraciones en torno al buey Apis hasta las fiestas lupercales (en honor al dios Pan) pasando por las fiestas dionisiacas (en honor a Baco) o las *saturnalias* (en nombre de Saturno).

## 1.2 El mito de origen.

El inicio del carnaval en el mundo es aún motivo de discusiones basadas en la búsqueda del “mito de origen”. En este intento, se pretendió vincular expresiones que, aunque teniendo las mismas características de festejo y alguna raíz común distan severamente como expresión y como función social en Europa y en otras partes del mundo. Del mismo modo, hay que asumir que, aún traída con un sentido particular y una significación mítico-religiosa, adoptó singularidades debido al aporte de otros formatos culturales muchas veces invisibilizados en América, como es el caso del ritmo y estética afro-descendiente marcada en el compás del tambor(a) (Ortíz Oderigo, 1989) y otros instrumentos membranófonos, así como de la estética y danza presentes en los carnavales del Centro y Sudamérica, con excepción de las manifestaciones andinas.

Sin entrar de lleno en el debate, y por el alcance de este trabajo<sup>8</sup>, baste aclarar que lo consideraré como una derivación del formato adoptado en Europa del Medioevo, luego de la resignificación realizada por la iglesia católica y la *transculturación* (Cf. Ortiz, 1940) producida en América junto con otras prácticas culturales ya presentes.

A partir de la implantación del Calendario Gregoriano según la Bula “Inter Gravissimas” (1582) se formalizan definitivamente prácticas que configuran el sentido atribuido a lo que conocemos hoy por carnaval. Aunque con variantes, este tiempo de carnes tollendas (eliminar la carne), legitimó la práctica de diversas festividades populares y “profanas” que dieron origen a variados formatos de carnaval (Gaignebet et. al., 1974). Con todo, el carnaval del Medioevo, remite a un período de tres días –domingo, lunes, martes– durante el cual eran permitidos todos los excesos que precedían a la cuaresma, tiempo de ayuno y sacrificio.

En este sentido es necesario retomar aportes como el del ruso Mijaíl Bajtín (2003), sobre la obra de François Rebelais, traducido al francés (1970) con el título “*L’ouvre de François Rebelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*”<sup>9</sup> o el norteamericano Harvey Cox (1969) con “*The Feast of Fools. Essay on Festivity and Fantasy*”<sup>10</sup>, obras que a mediados de los sesenta echaron luz sobre el mundo fascinante de las *fiestas de locos* iniciadas en diciembre para culminar en el período de carnaval. Otros autores que contribuyen a esta línea son Claude Gaignebet y Marie Claude Florentin (1974) en “*Le carnaval. Essais de mythologie populaire*” y su crítica en manos de Daniel Fabre (1976) en “*Le monde du carnaval*”. Éstos, partiendo de la

---

<sup>8</sup> Este panorama teórico presenta un gran espectro de producción en el Siglo XX donde encontramos trabajos de envergadura para entender el carnaval desde la fiesta, como los de Leroy Ladurie (1978); Caro Baroja (1979); Roma (1980) Prats y Contreras (1979); Prats (1984); Jacques Heers (1982 y 1983); Franco Cardini (1984) y los de Eco, Ivanov y Rector (1984).

<sup>9</sup> En la versión castellana apareció como “La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento” (1974).

<sup>10</sup> La versión española de Rafael Durbán Sánchez, publicada por Taurus ediciones en 1972 se presentó con el nombre “*Las fiestas de locos, ensayo teológico sobre las nociones de fiesta y fantasía*”.

condición popular y ampliamente participativa, sostienen al carnaval como una fiesta de inversión de roles. El cuestionamiento de jerarquías y poderes estaría asociado a la subversión de los roles presentes en la sociedad -que hacen las veces de “válvula de escape” de tensiones sociales-, para luego restablecerlos y reforzarlos (Eco, U., Ivanov, V. y Rector, M.; 1984).

Como actos cómicos, incluían rituales de los más diversos en cuanto a formato. Esto implica considerar que las manifestaciones carnestolendas se dan de manera distinta en el mundo, sin embargo, en los países cristianizados el rito latino incluyó el *dominicus ante carnes tollenda* de la cuadragésima luna que le confirió un sentido y forma particular. Con la sátira entronada, las festividades iban acompañadas de procesiones (antecedente de los desfiles) que atestaban las plazas públicas de las ciudades. En ellas, los ciudadanos, sin importar su clase social, podían estar lado a lado, compartiendo la risa mientras sus cuerpos se rozaban entre sí. También, como parte de los festejos previos de la cuaresma, la Fiesta de los Locos y la Fiesta de los Asnos (Harvey Cox, 1971) conmemoraba la salida de María y José de Egipto tras el asedio de Herodes celebrando una especie de “misa” que tenía a un burro como protagonista. La celebración incluía una procesión con el burro en andas mientras los congregados dentro de la iglesia se divertían al punto incluso de actos soeces. Esta serie de rituales involucrados en las fiestas carnestolendas, permitió a James Frazer (1944) en “*La rama dorada; magia y religión*”<sup>11</sup>, establecer una analogía con otras prácticas anteriores como las *saturnalias* y alguna correspondencia, trasunto y adaptación con las *dionisia* y las *krónia*<sup>12</sup> griega<sup>13</sup> al presentar una costumbre generalizada en Europa (especialmente en países influenciados por la cultura romana) de personificar al carnaval en una figura burlesca -el rey momo en nuestro caso- cuyo destino es extinguirse en llamas, agua o bajo tierra, su corto y bullicioso reinado. Entre los elementos que presenta, aparecen la profunda raíz mitológica y mágica (como es el caso de los carnavales andinos), la nivelación social efímera, el desborde orgiástico presentadas tanto en las *bacanales* romanas cuanto que en las *lupercalia* de febrero. Algunos elementos presentes como el período de licencia, intercambio de papeles entre amos y esclavos, los banquetes, los poemas burlescos y la presencia predominante de un “*princeps saturnaliorum*”, que al final de la fiesta fenece (nótese el ritual de desentierro y entierro del diablo en comunidades norteñas), son indicadores que -a su entender-, establecen las relaciones de origen con el carnaval europeo.

Claude Gaignebet (1974) nos adentra en una intrincada rama de significaciones y representaciones en las que el carnaval es aprehendido desde la óptica religiosa reconociendo en ella una red de símbolos propios de una liturgia, de mitos narrados desde el disfraz y un ritual. En este sentido, Prats i Carós (1993) pone el acento siguiendo los aportes de Durkheim (2019) en las “Formas de la vida religiosa”. Se trata de un momento en que las distintas trivialidades quedan suspendidas permitiendo el “paso” entre una condición social a otra; una manifestación anti-estructura, anti-jerárquica de la sociedad abarcando ampliamente el concepto de liminalidad descrito por Turner quien la toma, a su vez, de Arnold Van Gennep (1969).

---

<sup>11</sup> Original en inglés: Frazer (1944) *The Making of the Golden Bough: The Origins and Growth of an Argument*. (1990).

<sup>12</sup> Ver “*Dictionnaire des antiquités grecques et latines*” de Darenberg y Sagli (Disponible en [http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/1813/KRITA/page\\_870](http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/1813/KRITA/page_870)).

<sup>13</sup> Sólo a modo de comentario, el extremo del hilo lleva a intrincadas madejas. Nótese la posible correspondencia con el ritual del “desentierro del diablo” de carnaval, en las comunidades andinas.

Es esta misma red de símbolos y representaciones propios de la fiesta, vistos desde los aportes de Bourdieu (2000) en “Sobre el poder simbólico”, los que arrojan un panorama de connotaciones políticas, posicionamientos ante el poder y representaciones del mundo real. Esta fiesta que compromete a un amplio sector de la sociedad moderna, y, en especial en esta investigación a aquellas como son las de Corrientes, Chaco y Entre Ríos se interpreta desde diversos ángulos, en especial cuando interpela a entenderla como una resistencia al aislamiento, un sentido de lo gregario (Cf. Freud, 1920) revitalizado en la fiesta que contrario a todo sentido de individualidad, invita al ser humano a actuar en conjunto, como *colectividad* (Cf. Gadamer, 1991). Fiesta y celebración de carnaval, porque en ella se está congregado y se juega entre lo apolíneo y dionisiaco como contraposición, lucha y antítesis estilística que existe en el orden y el descontrol, la carnalidad y la espiritualidad, una dualidad entre el carnaval y la cuaresma.

Como puede imaginarse, los carnavales como festividad del desenfreno y la insensatez, habilitaban un tiempo para que el pueblo pueda divertirse, salir a las calles y hacerlas suyas pasando por alto lo “políticamente correcto” y las fuertes sanciones de las autoridades, sobre todo eclesiásticas.

## 2 Entre oficio y profesión. Un acercamiento conceptual.

### 2.1 Concepto de oficio. Origen etimológico y acepciones

La palabra oficio, deriva del vocablo latino *officium* y éste, a su vez, presumiblemente de *facere*, (D. lat. *hacer*) por lo que es habitual que la primera asociación que realicemos sea la de *ocupación* del individuo como primera acepción. En el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) aparece en contraposición a la palabra “arte”, que normalmente supone la intención de producir belleza o placer. Los eruditos contemporáneos suelen considerar juntos a las *artes* y *oficios* debido a lo difícil que en muchas sociedades resulta separar lo estético de lo estrictamente utilitario; en tanto diversos estudios de la cultura clásica y en especial los desarrollados sobre el latín, coinciden en afirmar que es más probable que el término latino *officium* sea el resultado de la contracción de *opificium* (de *opus* y *ficium*, a su vez de *facere*), siendo el *opifex* (*artesano*, *artífice*) el obrero que lo realiza. Es que, en cierta medida, su significado confluyó con el término *artificium* que por su parte es el resultado de la contracción de *artifex* (de *ars*<sup>14</sup>: arte y *facio*: hacer) y refiere al artesano o artífice. De ahí que el DRAE, defina también oficio como algún arte preeminentemente mecánico o técnico en su segunda acepción. Consecuente, el taller, lugar donde se realizan los trabajos, tomó el nombre de *oficina* y, *oficinista*, a quien trabaja en ella.

Es dable sostener que las variantes y acepciones que caracterizan al término apuntan a aquellas que asignan al oficio actividades que producen o modifican objetos por medios *manuales*, con ayuda mecánica o sin ella y, también como sinónimo de “gremio” y “profesión”, palabras que la Sociología de las profesiones suele utilizar en un sentido que supone una clase y asigna un rol, y que se aplica a las asociaciones profesionales por extensión. Pero es necesario destacar que entrada la Edad Media, con la incipiente conformación de los gremios y

---

<sup>14</sup> Es importante mencionar algunos términos que comparten la raíz *ar* con *ars* como por ejemplo *artus*: articulación, *armus*: húmero. Esto puede darnos la pauta en la que *ars*, arte, es lo contrario a *iners* inerte; uno vincula con la facultad de producir algo y el otro con su negación. Véase Cornominas (1980, vol. 1, “arte”).

asociaciones y, en contraste con la consolidación de las *scholas* y universidades en Europa, se asistirá a una renegociación en cuanto a los alcances y conceptualizaciones en el gran espectro de oficios. La larga tradición de la escolástica permeará la construcción de sentido colocando como variable estática a la separación tajante entre el trabajo intelectual, del manual enmarcados en los estándares establecidos por la Trivium y la Quadrivium<sup>15</sup>. Así, Antonio Santoni Rugiu, reconocido exponente de la historia social y cultural de la educación va a tomar esta variable como rasgo distintivo y establecerá a las *artes liberales* como el dominio exclusivo de los hombres de letras, de los hombres libres dotados de amplia cultura en el terreno de las humanidades; y las *artes mecánicas*, practicadas por quienes no trabajan con el pensamiento sino con las manos, por ejemplo (Aguirre Lora, 2018).

### 3. Organización social de los oficios

#### 3.1 Asociaciones de oficios. Un breve recorrido

Aunque se conocen formas de asociaciones de artistas durante la Antigüedad -como es el caso de Sumeria hacia el año 1000 a.C.-, la mayoría de las culturas clásicas han desarrollado asociaciones de oficios donde ya aparece un sistema de aprendizaje, una relativa normalización de la producción y una distinción entre mercancías de lujo y utilitarias (Sennet, 2009). Pero son las *collegias* romanas y las *guildas* germánicas, las que van a dar la nota en las formas de organización<sup>16</sup> que florecerán a la luz de los cambios en los modos de base esclavista en la Antigüedad, y las formas de producción del Medioevo. Con la caída del Imperio Romano los artesanos sólo pudieron subsistir como servidores de algún señorío aislado y prácticamente autosuficiente. La Baja Edad Media comenzará a mostrar migraciones de trabajadores hacia las nacientes grandes urbes donde sus servicios podrían ser ofrecidos a una clientela mayor y más rica. Se inició un proceso de producción por encargos, aunque con un atisbo comercial produciendo objetos para la venta libre. Los artesanos dejarán de trabajar a jornal, como lo hacían en el feudo, para pasar a ser mercaderes que vendían y compraban materias primas y productos terminados por su propia cuenta y beneficio. Centros como los de Milán, Florencia y Brujas verán establecerse a los gremios de comerciantes, de artesanos, compañías y cofradías sociorreligiosas.

Hacia el S. XII, en torno al castillo feudal y la construcción de grandes catedrales, nacen las *corporaciones de oficios* como asociaciones laborales de maestros de los talleres y manufacturas<sup>17</sup>, asentadas en populosos arrabales de centros comerciales políticamente independientes como los de Italia, Francia y España. Desarrollaron una organización propia, jerarquizada, de actividad común y un profundo sentido religioso, en principio, como resguardo y monopolio de la actividad. La pertenencia a los mismos aseguraba beneficios como los de regular precios, salarios, el acceso a materias primas y préstamos, la facultad para ejercer el

---

<sup>15</sup> Los estudios medievales comprendían la coexistencia de dos niveles paralelos en la formación. Por un lado: el trívium (gramática, retórica y lógica) y el quadrivium (matemáticas, geometría, astronomía, música) para sacerdotes y clérigos y, la formación como adiestramiento práctico para artesanos.

<sup>16</sup> La teoría de la continuidad ininterrumpida de los *collegia*, las *guildas*, los *ministeria* altomedieval y los *officia* de la Baja Edad Media es cuestionada para algunas profesiones cuanto menos en España (Cf. González Arce, J., 1990)

<sup>17</sup> Las manufacturas fueron los talleres que, a cargo de maestros y unidos en corporaciones de oficios, fabricaban toda serie de bienes de consumo. Serán el antecedente más cercano de lo que en la primera Revolución Industrial serán los talleres-fábrica.

oficio, entre otros. Establecieron *estatutos*<sup>18</sup> reguladores de la actividad que propendían a garantizar precios y salarios, la regulación del trabajo nocturno (y en algunos casos el dominical), inspección de talleres, la regulación de las jerarquías, pero, sobre todo, como mecanismo de control de los miembros y como resguardo del “secreto” de la profesión. Establecieron un sistema de aprendizaje fundado sobre la base jerárquica que iniciaba con el grado de aprendiz (*discipuli*) al cual se accedía por invitación de algún miembro, por voluntad del aspirante y, luego de una evaluación de las condiciones del interesado; el de oficial o compañero<sup>19</sup> para, finalmente llegar al grado de Maestro (*magistri*)<sup>20</sup> otorgado por las corporaciones luego de demostrar los conocimientos y habilidades necesarias para el ejercicio profesional<sup>21</sup>. Como sostiene Arnal (2014) el *maestro artesano* y el *aprendiz* son dos figuras complementarias y en su apogeo tuvieron gran influencia no sólo comercial sino política y social y prolongaron su existencia hasta bien entrado el S.XVIII, cuando comienza su declinación, decadencia e irremediable abolición.

Los *gremios*, por su parte, nacen con el fin de regular las *corporaciones de oficios* a través de los estatutos. Fueron asociaciones de personas que, ejerciendo el mismo oficio, arte o profesión, compartían los mismos estados sociales (maestros, oficiales, aprendices) y eran regulados por normas particulares para diversos fines: profesionales, sociales, caritativos o piadosos. Los gremios se constituyeron con la finalidad de reglamentar las corporaciones de oficios a través de los estatutos, aunque, sin embargo, no todas tuvieron el mismo origen ni los mismos fines como sostiene Torrella Nubió (1961).

Estos procesos, largos y de diferentes matices -que en buena medida se dieron durante la Baja Edad Media y la Media Edad Media-, establecieron algunas características que propugnaron por la profesionalización de los oficios y ocupaciones. Establecieron un *corpus doctrinal* propio que provee a un grupo social una competencia técnica; la *institucionalización* de ese corpus facilitado por la creación de la universidad; la *organización colegiada* para monopolizar la práctica (cofradías, gremios, corporaciones); los *dispositivos de diferenciación* (lenguaje técnico, vestido, código ético, etc.); la *capacidad de cabildeo*, es decir, el apoyo en los órganos de poder para afirmar e incrementar el prestigio, el poder y los ingresos (Estado, Iglesia), y garantizar el control de los otros profesionales (exanimación y expedición de licencias) y, por último, el *autocontrol profesional* con autonomía en la conducción de los asuntos profesionales, sin perjuicio de sujeción a los poderes real, municipal y eclesiástico.

---

<sup>18</sup> Los estatutos se establecieron como instrumentos normativos internos de las Corporaciones de Oficios que regularon las condiciones laborales asegurando el control y monopolio del oficio y restando libertad individual a los miembros. Establecían entre otras cosas, las jerarquías, las relaciones de trabajo, fijación de tasas y precios y sanciones por fraude y especulación. (Cf. Núñez, Fernando A., 1999)

<sup>19</sup> El grado de oficial o compañero constituyó la condición de mayor permanencia pues era el profesional típico, aunque limitado por las escasas posibilidades de ascenso.

<sup>20</sup> El grado de Maestro constituía el máximo grado de la escala y se accedía primigeniamente luego de una larga experiencia, presentación de exámenes y de contar sobre todo con un alto grado de aceptación e influencia dentro del círculo de los demás maestros en artes y oficios. Con la decadencia del modelo de corporaciones, el grado de maestro llegó a ser hereditario o bien susceptible de ser comprado.

<sup>21</sup> El examen era la instancia privilegiada para garantizar la probidad de un sujeto en el ejercicio del arte. Permitía evaluar todo lo que debe saber con respecto al oficio y la habilidad e instrucción con la que entra al servicio. (Cf. Torre Revelo, 1945).

## 4 Otras formas de organización

### 4.1 Asociaciones según el sexo

En la mayoría de las sociedades humanas, los oficios parecen haber sido organizados, primeramente, sobre la base a una división del trabajo en función del sexo. Esto presume que el aprendizaje, la transmisión y algún grado de habilidad desarrollada en él, es producto de líneas distintivas de trabajos masculinos o femeninos. Aun hoy nos parece “lógico” que determinadas actividades estén directamente vinculadas a la idea del sexo del practicante, por ejemplo, las mujeres están vinculadas a la producción de indumentaria, utensilios, elaboración de alimentos y los hombres en el manejo de las armas, transporte, utensilios de caza y pesca. Pero, de hecho, no hay criterio unánime sobre los oficios que debe practicar cada sexo. Pese a la aparente asignación arbitraria en la división del trabajo en función del sexo, suele entenderse en muchas sociedades modernas occidentales como una “ley natural” cuya transgresión acarrea de manera punitiva, graves consecuencias. Aún en sociedades en las que el papel de la industrialización y la apertura a pensamientos menos atrasados difuminó la división sexual del trabajo coexiste todavía cierto determinismo que nos imposibilita pensar en una mujer soldadora, mecánica o ingeniera o un varón bordador o “modisto”, por ejemplo.

### 4.2 Asociaciones en acuerdo a familias

En sociedades complejas, la organización de los oficios parece discurrir en torno a la familia. Como forma extrema podemos notar el sistema de *castas* profesionales de la India donde el modo de organización estamentaria de la sociedad implicó que todos los hombres y mujeres de una familia pertenecientes a una casta ejerzan el mismo oficio. Las formas de transmisión son hereditarias, en teoría al menos, el hijo sigue el oficio de sus antepasados y se casa con la hija de otro miembro de la misma casta. Con ello, se resguarda el orden asignado en el conjunto total de la sociedad por principio de endogamia, y como consecuencia, el del oficio, sus técnicas y conocimientos.

Algunas castas profesionales como los *sonār* (orfebres), *lohār* (herrereros) o los *camār* (trabajadores del cuero) han permanecido estables incluso con los cambios tecnológicos que exigen modificaciones radicales a fin de mantener sus productos aptos para el mercado globalizado. En muchas otras culturas, por ejemplo, Japón, China, Dahomey y Polinesia tradicionales, el derecho de ejercer determinado oficio era hereditario. La cultura europea y americana también sostiene muchas generaciones de oficios como los Zildjian, que conocen el modo de fabricación de los mejores platillos, los Stradivaris que construyen el mejor violín del mundo, los relojeros suizos o los tejedores Tweed en Irlanda y Escocia.

### 4.3 Organización por lugares

La mayoría de los oficios exigen determinadas materias primas y en algunos casos, condiciones particulares para la producción (Piñeyro, B. y Serial A., 2016) lo que propende, por un lado, al asentamiento próximo a las fuentes o, en otros, a sus mercados. El oficio de pescador, por ejemplo, probablemente obliga al asentamiento lo más cerca posible del río. En esta situación es fácil comprender cómo se establece un barrio como el de San Pedro pescador, en Puerto Antequeras, Colonia Benítez (Chaco). En muchas localidades de este tipo, la organización tiende a semejarse a lo que sostenía párrafos arriba, en torno al oficio, pero también como modos de aunar fuerzas para regular precios, normalizar especialidades, reducir competencia,



y, en última instancia, casarse entre sí formando unidades familiares complejas dedicadas a la actividad.

En la ciudad de México, que posee un arte popular rico y variado -fruto de oficios que se han sostenido desde tiempos precolombinos-, se mantiene una organización en acuerdo a aldeas artesanas. Así, por ejemplo, Santa Clara del Cobre produce exclusivamente utensilios de cobre batido y *sarapes* negros guarnecidos en cuero<sup>22</sup>; Paracho, instrumentos musicales y en Tzintzuntzan, tres o más tipos de rica alfarería, etc.

#### 4.4 La profesionalización. Recorridos y posiciones

Con el advenimiento del *funcionalismo*, y la formulación de la *sociología de las profesiones*, Durkheim (1960) defenderá la tesis de que existe una evolución conjunta de las actividades económicas y de las formas de organización social colocando a los grupos profesionales como pilar de su construcción teórica en las que une un análisis de la división del trabajo y de las estructuras educativas. Según Durkheim, tras la Revolución Francesa y, sobre todo después de la Revolución Industrial, los antiguos mecanismos de integración y de regulación disfuncionan y la única solución proviene de la restauración del grupo profesional que dotará de sentido a la regla como “modo de actuar obligatorio” y de reconstruir una “personalidad moral más allá de las personas individuales” capaces de asegurar el orden y la cohesión social. Durkheim propone que la corporación se transforme en un grupo definido y organizado, es decir, una institución pública que permita garantizar el derecho de todos al trabajo y de proteger a los trabajadores y tiene que ejercer una función reguladora sobre las cuestiones socio-económicas: salarios, tiempo de trabajo, protección social.

Los herederos de la teoría durkhemiana como Carr-Saunders y Wilson (1933) pondrán foco en la autonomía de las profesiones con respecto al Estado y la Iglesia y los modos particulares de organización, el sistema de formación y conformación de los profesionales en Inglaterra. Esta línea sostiene que la legitimidad de las profesiones modernas está dada por la autonomía con respecto a los poderes temporales del Estado y la Iglesia, a la vez que ofrecen “un ensayo para fundar empíricamente y articular lógicamente una representación global de la sociedad moderna y una argumentación sobre el profesionalismo definido como un modo de regulación” (Urteaga 2008:173). Para estos autores el profesionalismo está dado por la especialización y la formación en tanto que “las profesiones implican una técnica intelectual especializada, adquirida a través de una formación prolongada y formalizada que permita rendir un servicio eficaz a la comunidad” (Carr-Saunders y Wilson, 1933 apud Urteaga 2008:173).

Parsons (1965) intentará demostrar que la actividad profesional caracteriza fundamentalmente el sistema moderno-liberal y establece un modelo teórico donde tres aspectos caracterizan a lo profesional. Primero, opone el *profesional que brinda servicios* competitivos a clientes, al de *businessman* que, buscando provecho personal, vende producto a consumidores. El profesionalismo hace referencia a la *legitimidad científica* que es universal por oposición al particularismo. Por otro lado, el autor se refiere a la *autoridad profesional* que constituye una *estructura sociológica particular* fundada sobre una *competencia técnica* en un

---

<sup>22</sup> Sarape o Jorongó es una prenda de vestir masculina generalmente tejida a modo de “poncho” que se considera ropa tradicional en México.

dominio definido y particular. Y, por último, Parsons insiste sobre la *neutralidad afectiva*<sup>23</sup> que opone a la afectividad de las acciones tradicionales y carismáticas en las esferas familiares o religiosas.

A partir de estudios con médicos, enfermeros y pacientes del Hospital de Boston, Parsons descubre las presunciones funcionales de esta interacción y los generaliza en la estructura y en las funciones de la actividad profesional, pero es en la separación durkheimiana entre lo *sacro* y lo *profano* donde colocará las distinciones entre *professions* y las *occupations*. Para Parsons, el profesional debe tener una relación directa con el conocimiento consolidando de este modo la racionalidad científica y su superioridad sobre las interpretaciones profanas y los rituales mágicos, y ser parte de una institución estratégica combinando aspectos necesarios: la competencia (técnica y científicamente fundada) y la aceptación de un código ético común. A este último, la teoría funcionalista prevé la instalación de una regulación profesional capaz de dotar de un cuerpo de reglas que prescriben al individuo lo que debe o no hacer, para no atentar los intereses colectivos y no desorganizar la sociedad de la que es parte. Esto supone una socialización que asegure a los individuos la interiorización de creencias y sentimientos comunes hacia una solidaridad orgánica y cooperación voluntaria. La regulación profesional consolidaría la institucionalización de los roles y funciones contribuyendo a la reproducción de la estructura.

El aporte de Merton (1957) sobre el estudio de estudiantes de medicina, colocará como requisito constitutivo de una profesión el establecimiento de una *carrera específica* y su filiación necesaria con la universidad, deviniendo los conocimientos del área, en científicos. Pero es Wilensky (1964) en "*The professionalization of Everyone*" quien establecerá seis criterios para la definición de la profesión: ejercicio a tiempo completo, reglas establecidas para la actividad, formación en escuelas especializadas, composición de organizaciones profesionales y protección legal del monopolio a través de un código deontológico. Estos indicadores presentados por Wilensky, permite analizar el proceso histórico a través del cual un grupo profesional hace reconocer la suya como profesión, aunque el acento este puesto en su constitución como disciplina universitaria.

La teoría *interaccionista* de la Escuela de Chicago, aunque diversa en conceptos y objetos estudiados, presentará un rechazo a la distinción funcionalista entre ocupación y profesión considerando que no existen criterios universales que permitan distinguirlos. En la concepción interaccionista el acento está puesto en los modos de vinculación y negociación en las que los miembros de una actividad laboral se autoorganizan, defienden su autonomía y protegen de la competencia. So pena de la diversidad de diferencias existentes entre los sociólogos de la Escuela de Chicago<sup>24</sup>, podemos distinguir a priori elementos que constituyen el fundamento de la teoría interaccionista: los dos primeros<sup>25</sup> son los de *licence* (autorización de ejercer) y *mandate* (obligación de misión en términos de la actitud específica hacia los dominios ligados al trabajo) en las que se garantiza el ejercicio colegiado y la seguridad de empleo limitado de la

---

<sup>23</sup> Nótese aquí por oposición, la afirmación de Sennet (2009) en que la producción artesana del oficio está cargada de connotación afectiva.

<sup>24</sup> Entre las investigaciones interaccionistas más significativas y representativas sobre los grupos profesionales cabe señalar las monografías de Cressey sobre las animadoras de discotecas (1932), de Sutherland sobre el ladrón profesional (1937), de Hugues sobre la fabricación de un médico (1955) y de Becker sobre los músicos de jazz (1962).

<sup>25</sup> Licence y mandate son objeto de conflicto y lucha política entre grupos profesionales en competencia por la valoración y protección de los empleos.

competencia. El tercero es el concepto de *careers*<sup>26</sup> *of occupatios*, que estructuran y organizan los sistemas de actividad. El cuarto concepto es el de segmentación que pone de manifiesto que la profesión es una comunidad atravesada por los conflictos de intereses y cambios en diferentes instituciones de trabajo involucradas<sup>27</sup>. Desde esta perspectiva, la profesión es una comunidad atravesada por conflictos de intereses y cambios que la definen como un conglomerado de segmentos en competencia y reestructuración continua.

El quinto concepto es el de *mundo social*<sup>28</sup> que entiende un conjunto de esquemas convencionales (sistema de creencias compartidas) y de redes de cooperación como conjunto de individuos coordinados necesarios para la acción.

Una interesante revisión que realiza Panaia (2008) sostiene fundamentalmente tres sentidos otorgados al vocablo "profesión" a partir de los aportes de Abbott (1988) los que permiten establecer las diferencias fundamentales en la distinción oficio-ocupación, de profesión: un primer sentido entiende como la acción de declarar en modo explícito vinculado a la asociación del término latino *professio*; un segundo, como ocupación con la que se gana la vida y, tercero como conjunto de personas que ejercen un mismo oficio.

Si bien la Escuela de Chicago establece una advertencia a los seis indicadores presentados por Wilensky (1964) poniendo acento en los modos organizacionales de los oficiantes, la utilización de los indicadores presentados permite la primera distinción necesaria que intento establecer.

El oficio es entendido, entonces desde esta perspectiva: como el trabajo realizado que no siempre es de tiempo completo, que no presenta reglamentaciones y normativas explícitas permanentes, que no está organizado en grandes corporaciones y que los saberes de los que son portadores no proceden de la sistematización científica del conocimiento transmitidos en instituciones sociales establecidas a tal fin; y por último, que no gozan de un status legal y con ello de regulaciones y protecciones a partir de la tutela de la ley.

## 5. Nomenclatura de oficios

En su mayoría los oficios y los artesanos adoptaron diversos nombres para la actividad a partir de la descripción del espacio de producción, los medios de producción o las materias primas con las que trabajan. Claro ejemplo es el de los canteros (que trabajan en la cantera), o el de los carniceros, (carne) o el de los carpinteros (trabajadores de la carpintería) etc. El punto es que el mismo espacio de producción es quien aporta las bases para su posterior

---

<sup>26</sup> El concepto de carrera es sinónimo (para los interaccionistas) de trayectoria de una persona durante su ciclo de vida. Aunque existan regularidades, para muchos sólo existen carreras informales generalmente ni organizadas, ni definidas de modo consciente pero que constituyen la base de análisis que visibiliza la relación entre la estructuración de las organizaciones de trabajo y las trayectorias de los trabajadores.

<sup>27</sup> Así el estatus varía en acuerdo a los segmentos profesionales y cada nueva especialidad requiere situarse, distinguirse y demostrar su eficacia. En este sentido, los procesos de segmentación son permanentes y llevan a la confrontación incluso entre definiciones distintas de la actividad laboral.

<sup>28</sup> Strauss (1992), entiende al concepto a partir de cuatro dimensiones: como una serie de rutinas y costumbres. Segundo como espacio donde existe cierta organización, tercero como conjunto de códigos culturales que permiten la comunicación, y cuarto como potencial de creatividad que permite a sus habitantes inventar soluciones a problemas y conflictos que afrontan.

nomenclatura. A continuación, presento algunas bases que me permiten comprender el modo en que son dispuestas las nomenclaturas en el objeto que estudio.

El nombre de los oficios y profesiones constituye un grupo importante de palabras recogidas de forma poco sistemática en los diccionarios y presumiblemente pudieron ser herencia del latín (Pérez Gonzáles, 2013) y un poco menos frecuentes, préstamos de otras lenguas. En su mayoría, fueron producto de *compuestos propios*<sup>29</sup> con la estructura V+N (sustantivo), algunos muy limitantes con denominaciones despectivas que hacen referencia al carácter o la manera de comportarse de las personas. Como ejemplo sostiene Martínez Meléndez (1995: 440):

*“Chapucero: Herrero que fabrica clavos, trébedes badiles y cosas bastas en hierro (DRAE s. v.).*

Los términos *chapusador* y *chapucero* se derivan del sustantivo *chapuz* “obra o labor de poca importancia”, procede éste del francés antiguo *chapis* “billot el charpentier, pouis ossature de bât, de selle”, de verba de *chapisier* “tailler du bois, charperter”, tomado del latín popular CAPUTIARE, de CAPUT “tete” (...) la voz *chapusador* está tomada del verbo francés *chapisier*, escrito también *chapsier*; mientras que el vocablo *chapucero* está formado sobre el sustantivo de *chapuz*”.

En el conjunto de palabras, muchas de las que recoge el DRAE, se entremezclan conceptos referidos a oficios, a profesiones y dignidades (religiosas o militares), profesiones ya desaparecidas (arcaísmos) o específicas de una zona, que influyen en la forma de definición de éstos. Podría incorporarse la idea de las “nuevas profesiones” que, por ejemplo, nacen con la expansión de las tecnologías y los modos de trabajo y producción modernos.

La generalidad de los oficios en español recoge su nombre a partir de derivados denominales<sup>30</sup> o deverbales: el sufijo *-dor, -ero, -ista*, por ejemplo, connota la actividad del sujeto respecto de un sustantivo o verbo base, algunos ejemplos de derivación deonomástica y también metonímicas (García Patrón, 2018). En el campo estrictamente científico, el vocabulario profesional suele reducirse a interpretaciones metonímicas del nombre propio, o del lugar o referente en otros. Lo interesante puede hallarse en la disociación que se establece entre la palabra y el referente inicial, que no es necesario conocer para identificarla, a no ser de casos en los que, por denominación ocasional, regional o bien pasada de moda, nos exige el conocimiento del referente. En su mayoría, establecidos durante la Edad Media, se mantienen con otras aplicaciones o bien pertenecen al grupo de arcaísmos. Nuevos términos se irán incorporando en acuerdo a los cambios producidos, por ejemplo -en el contexto de la Revolución Industrial-, aportados desde el bagaje anglosajón o bien a partir de galicismos. Otros, en cambio, sin la misma suerte de ese tránsito meliorativo, se conservarán igual: *lustrabotas, barrendero, lavaplatos, etc.*

---

<sup>29</sup> Compuestos propios, universales o léxicos: sus componentes se integran en una única palabra ortográfica y, por lo general, en un único grupo tónico. Se llaman también compuestos cohesionados u ortográficos. La composición, es un método de creación de palabras mucho menos sistematizados que la derivación y mucho más dependiente de circunstancias e influencias extralingüísticas y sobre todo de la voluntad expresiva de los hablantes.

<sup>30</sup> Un verbo se considera denominal porque ha sido formado a partir de una base sustantiva. Es un sustantivo el elemento a partir del cual se origina la formación verbal, y se puede formar mediante derivación o parasíntesis.

En definitiva, el proceso de nomenclatura de oficios encuentra en el Medioevo las condiciones para desarrollarse, aunque la asociación de nuevos compuestos parece responder a los profundos cambios tecnológicos. La incorporación de neologismos es de carácter no sistemático, pero marcadamente expresivo, en muchos casos como creaciones ocasionales de trabajos mal considerados, o bien, por préstamo de términos desde otras lenguas. Aquí encuentran asidero palabras como *tallerista, vestuarista, emplumador*, etc.

## 6. El oficio artesanal: arte, artesanía, manualidad y una condición especial del trabajo

*¿Qué es un arte? No es una ciencia sino una técnica. Ars es téchne, es la especialidad del profesor, como la del artesano en madera o del herrero...*

*Arte es cualquier actividad racional y justa del espíritu aplicado a la fabricación de instrumentos, ya sea materiales, ya sea intelectuales: es una técnica inteligente de hacer.*

Le Goff,

J. (1986)

### 6.1 Artesanato

Artesano y artífice parecen tener una raíz común derivada de la contracción latina *artifex* (*ars*: arte; y *facio*: hacer) haciendo referencia al sujeto que practica un oficio el que fundamentalmente crea o hace en función de una que cosa que implica *arte* en el medio. Lo artístico resulta entonces funcional, por el mero placer de expresión. En esto, vale aquí tener presente lo que bien apunta Sarmiento Ramírez (2007) cuando desarrolla el concepto *de cultura material* que sustrae a por lo menos dos posiciones en la transformación material (producto) de la naturaleza: su sentido puramente práctico y utilitario y, por otro, el sentido estético, de expresión. Nótese que en esta distinción se establecen categorías que, consolidadas durante el proceso en que se sistematizó la enseñanza de oficios en la era moderna, diferenciaban en principio cuestiones centrales a una y otra. Las artes parecieran implicar la realización expresiva-espiritual de la cultura material, mientras que los oficios, se daban a necesidades más bien utilitarias e instrumentales.

Sennet (2009) conceptualiza (y romantiza) al *artesano* como aquella persona cuyo trabajo siempre es un fin en sí mismo: su motivación es el *placer del ejercicio de su oficio* y la satisfacción que siente por hacer y hacerlo bien, y opone a posturas como la de Parson (1965) cuando tipifica la neutralidad afectiva de la profesión. Establece Sennet (2009) por tanto, un vínculo no instrumental que el artesano mantiene con su trabajo y sus resultados.

*“El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso” (p.32) [...]Para la plena realización de la artesanía, la **motivación** es más importante que el talento. [...] El orgullo por el trabajo propio anida en el corazón de la artesanía como recompensa de la habilidad y el compromiso.” (Sennet, 2009: 32; 350; 365).*

Entre lo más tangible en el trabajo con materiales concretos y lo más simbólico existe un espacio donde los límites se desdibujan. Algunos investigadores han tendido a establecer

parámetros desde donde pueden desprenderse relaciones tipológicas que determinan su separación (a priori) entre diversos sistemas de transformación de lo material como variable que brinda una incipiente distinción operativa. Con ello pueden citarse dos conceptos centrales estrechamente relacionados con el de oficio a partir de sus productos y procesos: artesanía y manualidades. La primera puede hacer referencia a

“un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas” [...] y donde las materias primas son obtenidas, la mayoría de las veces, directamente de los medios cercanos al artesano. La segunda, manualidad, por su parte es “[...] aquel objeto o producto que es resultado de un proceso de transformación manual o semindustrializado, a partir de una materia prima procesada o prefabricada” [...] y que “no tiene una identidad de tradición cultural comunitaria.” (FONART, 2014:10).

Podemos, entonces, establecer una vinculación comenzando a dibujar el mapa de relaciones y conceptos que pueden superar la taxonomía que separan a los oficios de las artes. El oficio artesanal podría enlazar estas actividades que toman en cuenta elementos de ambas categorías poniendo foco en el modo de transformación de lo material, pero sin perder de vista su vinculación comunitaria y su finalidad, que no es meramente instrumental. El artesano condensaría actividades que relacionan necesariamente al arte en su concreción, fundamentalmente, establecidas por procesos manuales con un fuerte anclaje tradicional y comunitario.

### 6.2 El maestro artesano y la comunidad de prácticas: oficiales y aprendices

No deberíamos perder de vista otros descriptores que acusan relaciones necesarias en los procesos de producción del oficio artesanal. Si bien a partir de la idea de artesano he vinculado dos taxonomías en principio separadas como las de artes y oficios, no es menos importante tener presentes las relaciones laborales establecidas entre quienes comparten esta *comunidad de práctica* (Wenger, 2001).

Como ya dije anteriormente, Arnal (2014) en su artículo del Almanaque hace referencia a que el *maestro artesano* y el *aprendiz* son figuras complementarias implicadas en el mismo proceso de producción. Lo que omite el autor es que, en las artes y oficios, históricamente, se constituyen tres categorías laborales: el *maestro*, los *aprendices* y los *oficiales*. Puede traerse a colación un ejemplo práctico y cotidiano: si bien sabemos que muchos de los oficios de la construcción son aprendidos dentro del sistema formal de enseñanza, en éstos es singular el sostenimiento de la *tradición* que intentamos reflejar aquí. Aún se puede notar el sistema en el que el maestro mayor de obra es quien, por su conocimiento amplio de las actividades implicadas en la obra de construcción, establece la guía de quienes ofician como albañil oficial y los albañiles ayudantes (aprendices) relegados a tareas menores que no demandan mayor pericia en la práctica.

Este mismo esquema sostenido por la tradición de oficios es la que dominó la Edad Media. En ese tiempo el maestro artesano, generalmente propietario de la vivienda taller, se ocupaba de suministrar los materiales y dirigir los procesos (Santoni Rugiu, 2006). Los aprendices vivían con el maestro y aprendían los secretos del oficio al tiempo que ayudaban en la producción. Los

oficiales, sin embargo, ya habían completado gran parte del aprendizaje por lo que sólo les restaba preparar una “obra maestra” para obtener el grado de “maestros” y consecuente poder abrir su propio taller -no sin las debidas licencias-. Estas maestrías estaban dispuestas según diferentes artes y oficios: maestro carpintero, maestro albañil, maestro forjador, maestro linotipista, etc. Los aprendices trabajan junto al maestro y de este modo aprendían su oficio, en el ejercicio continuo del *aprender haciendo*.

### 6.3 Los procesos de enseñanza y aprendizaje

Los modos de transmisión de saberes parecen estribar sobre la práctica continua. Aquí encontramos una característica central dentro de los procesos de enseñanza que se daban en el taller que al no estar sistematizados bajo algún método de una escolaridad como la que conocemos actualmente, exigían modos de transmisión sobre la lógica pura del ensayo-error y el acompañamiento de la pericia que el maestro artesano podría brindar. Mitnik y Coria (2006) nos apunta que el aprendizaje

*“Se desarrollaba cara a cara en el ámbito laboral y mediante la demostración que alguien que sabía realizar una tarea hacía a otra persona. Dada la escasa complejidad de las tareas –trabajo en granjas, artesanías con herramientas muy simples y bajo volumen de producción– y el fuerte vínculo con la subsistencia, se podía prescindir de la lectura y la escritura.” (Mitnik y Coria 2006:5)*

A través de la consolidación en el Medioevo de los talleres artesanales, se comienzan a establecer una serie de relaciones entre las prácticas y los saberes asociados a ellas explicando, en parte, las formas pedagógicas que se constituyen y donde el aprendiz accede al conocimiento y las destrezas necesarias para la producción, participando en ella (Ludgren, U. P. 1997; apud Mitnik y Coria, 2006). En este período la transmisión para la producción y la reproducción de prácticas manuales se realiza fuera de la educación institucional, es decir, que es *invisible para ella* y para quienes desarrollaban una práctica mental (Berstein, B. 1993 apud Mitnik y Coria, 2006). En este período, la transmisión para la producción y la reproducción de prácticas manuales se realiza fuera de la educación, es decir que es *invisible para ella* y “para quienes desarrollaban una práctica mental” (Berstein, B. 1993 apud Mitnik y Coria, 2006).

Sennet, por su parte, menciona con frecuencia lo importante que resulta lo que denomina *ethos* artesanal, en alusión al término acuñado por Bateson (1991) desde la Antropología. Interpreto que refiere al espíritu característico, la tonalidad general o el genio de una institución o sistema. Prefiero inclinarme al término *Eidos* el que podría dar idea de esas premisas de la estructura de una cultura particular; idea de un sistema coherente para llegar a un cuadro general de los procesos cognoscitivos. Con ello puedo referenciar un aspecto central de las prácticas pedagógicas al interior de la formación en oficios: que gran parte del conocimiento que implica, es *tácito*; esto se traduce en que el mismo artífice de una obra sabe cómo hacerla, pero difícilmente puede verbalizar lo que sabe, el procedimiento. Pareciera que el campo de las destrezas trasciende, en algunos casos, la capacidad del lenguaje: reseña a una importante característica del modo en que es dispuesto el conocimiento a ser *transmitido*. Santoni Rugiu (1996) apunta que la educación se daba por medio de aprendizaje de una *tradio* hecha de conocimientos y habilidades específicas y por conocimientos congruentes de la personalidad, en

concordancia con el *eidós* mencionado por Bateson. Más adelante haré referencia a esta cuestión en particular.

## 7. Oficios artesanales y actividades del carnaval

“He visto al herrero en su trabajo, a la boca de su horno. Sus dedos son como garras de cocodrilo, y apesta más que las huevas de pescado. El carpintero que esgrime la azuela está más fatigado que un campesino; su campo es la madera; su arado es la azuela; su trabajo no tiene fin. Hace más de lo que sus brazos pueden hacer. Aún durante la noche tiene la luz encendida. El joyero golpea con el cincel, sobre todo tipo de duras piedras. Cuando ha terminado de rellenar un Ojo, sus brazos están exhaustos, y se encuentra fatigado. Está sentado hasta la puesta de sol, con sus rodillas y espalda encorvadas”.

Miguela Serrano Delgado, M. (1993)

Toda actividad socioeconómica y cultural vincula múltiples actividades y oficios como circunstancia para la transformación de las condiciones materiales en términos de aprovechamiento de los recursos existentes (Sarmiento Ramírez, 2007). Pero también son un medio para aprovechar los recursos y satisfacer las necesidades básicas cumpliendo un papel dinámico de soporte, desarrollo económico y de construcción de las identidades sociales a las que pertenece.

Los límites conceptuales entre el oficio, el trabajo, la artesanía, el arte o la profesión, a veces no son muy claros. Durante muchos años la diferencia entre la sociología de las profesiones (la tradición anglosajona y la francesa) estuvo centrada en el debate sobre su definición (Barbier, 2005). Algunos son oficios manuales, manufacturados, únicos, pero igualmente se han tecnificado con la producción en serie y su enseñanza ha pasado de la tradición oral y familiar a escenarios escolares, institutos técnicos y universitarios (Panaia, 2008). Mas, si nos centramos en los aportes de la escuela francesa, podemos establecer algunas características que nos permitirán diferenciar el oficio de la profesión. En este punto (arbitrario) entendemos que la profesión puede ser entendida *como una declaración de principios que tiene que ver con la identidad profesional*, pero que, como empleo, implica la observancia de una cualificación profesional, competencias y especialización muchas de ellas establecidas por ley y reconocidas en el ámbito social que tienden a la auto-organización en asociaciones. Sus saberes son transmisibles por la *enseñanza formalizada*, legitimada por ésta y extraídos de la *ciencia* y de su *saber teórico*. La diferencia central podría establecerse por oposición, como primer recurso, que nos permite dar cuenta de ciertos atributos en uno y otro concepto.

La diferencia central estriba por oposición, como primer recurso, lo que permite dar cuenta de ciertos atributos en uno y otro concepto.

Específicamente, en este estudio entenderé a *oficios artesanales* del carnaval como el *conjunto de actividades mecánicas o de las artes liberales que son ejercidas para llevar a cabo la*



*tarea de producción de objetos materiales y/o simbólicos que demandan la creación y producción cultural* (Galarza, 2019).

Estos oficios insumen, como cualquier actividad humana, *conocimientos, saberes, técnicas, rituales, normas y costumbres de organización laboral que se demandan o representan e imaginan necesarios –individual o colectivamente-* para llevar a cabo toda producción cultural (Sessano, Telías y Ayuso, 2006:5). Los mismos no están sujetos a regulaciones del mundo de la *función pública*<sup>31</sup> ni son saberes extraídos necesariamente de la ciencia y, consecuentemente, no suelen ser transmisibles por la enseñanza formalizada. Los elementos que actúan como descriptores de los oficios no se encuentran aislados entre sí, sino que se trata de configuraciones de sentido compuestas por elementos heterogéneos, que son de orden técnico, social y político. Los oficios permiten la producción material la construcción de lazos de solidaridad, la creación de una mística y el reconocimiento de una historia compartida que se prolonga en una prospectiva.

Nos encontramos pues ante una serie de oficios y actividades que van desde la producción de estructuras en los talleres de herrería, hasta el arte del *emplumador*, encargado de disponer el plumaje en acuerdo al *diseño de vestuario*, por ejemplo. Todos imbricados en una cadena productiva pensada desde el mismo guion que rige el tema de presentación anual de la comparsa.

A partir de rodear esta noción pude reconocer en el carnaval dos primeras grandes categorías: oficios y profesiones. Estas pueden recaer sobre profesionales y no profesionales teniendo presente el indicador *formación escolarizada*, la que puede o no ser directamente asociada al ejercicio del oficio. La doble marcación en algunas categorías refiere a que se pueden encontrar conocimientos involucrados en el ejercicio del oficio que son producto de la formación específica del sujeto, pero que no responden necesariamente a una formación para el oficio ejercido en particular sino más bien, de orden general.

Por otro lado, el contacto con el campo me llevó a establecer una marcación sustituta para actividades que no constituyen un oficio por sí mismo, teniendo presente la conceptualización establecida párrafos arriba. Los distinguí con la marcación “función” para dar idea de la asunción de un rol dentro de la categoría *no profesional*.

Finalmente, el siguiente cuadro sistematiza la clasificación obtenida de la aplicación operativa del concepto de oficios artesanales de carnaval expuesto previamente. Esta clasificación es estructurante para el desarrollo de los capítulos 3 y 4.

---

<sup>31</sup> Refiero a Función Pública, como toda actividad temporal o permanente, remunerada u honoraria, realizada por una persona en nombre del Estado o al servicio del Estado o de sus entidades, en cualquiera de sus niveles jerárquicos. Una diferencia central entre oficio y profesión que establecemos como línea teórica, es aquella en la que la función pública está asociada a la regulación en el ejercicio de la profesión por parte del Estado, mientras que, en el oficio, los marcos regulatorios responden a comunidades de práctica y donde el imperio de la ley queda sujeto sólo a esferas más amplias. Entendemos que la regulación de la actividad en términos de la Ley sólo aparece en las organizaciones (cualquiera sea el modo que asuman estas) de oficios sin que determinen el paso necesario a considerarlas profesiones.

Procesos formativos, saberes y formas de transmisión de oficios artesanales en la cultura carnavalera. El caso de los carnavales oficiales de Corrientes.

Carlos Axel Galarza

*Tabla 1 . Presentación de oficios y profesiones*

<b>Oficio / Profesión</b>	<b>Profesional</b>	<b>No profesional</b>
Diseñador	X	X
Realizador/ vestuarista		X
Emplumador		X
Tallerista		X
Modista	X	
Zapatero		X
Coordinador de grupo		X (función)
Carrocero		X
Jurado de carnaval	X	X (función)
Coordinador General de Vestuario		X (función)
Diseñador gráfico	X	
Talladores	x	X
Coreógrafos	x	X
Director de batería	X	x
Percusionista	X	
Director escénico		x
Guionista	x	X (función)
Comisario de corso	X (función)	
Representante legal	X (función)	
Médicos	X (función)	
Escribano	X (función)	
Seguridad		X (función)

Fuente: elaboración propia

## 8. La comparsa es la escuela en el carnaval

“Cada traje es único. Aquí no hay elaboración en serie. Se borda, se pega, se pinta, se modela traje por traje. Cada integrante confecciona el suyo bajo la directiva de un jefe de grupo y con instrucciones precisas de la Comparsa y acaba dominando la técnica. Aquí no hace demasiada falta una Escuela de Carnaval: las comparsas son la escuela en la que se enseña, además de ser comparsero con “piel y todo” – como ellos mismos se definen – a ser artesanos exquisitos”.

Stella Maris Folguera (Fundadora Comparsa Ará Berá)

Todo oficio es, por su tradición, su existencia en el paisaje y transformación de la naturaleza, su aporte y servicios a la sociedad, a la economía y a las formas de vida, un constructor de identidad y de expresión cultural vigoroso. Sin embargo, a pesar de la evidencia histórica y cotidiana del trabajo que implica no ha sido frecuentemente considerado como hecho educativo puesto que las perspectivas más marcadas en esta línea unidireccional nos han encauzado a entender la educación como una preparación en y para el trabajo. Relacionar ambas posibilidades con el fin de construir un diálogo entre uno y otro campo en el sentido bourdesiano, choca con perspectivas reduccionistas que, asociando el trabajo al empleo, y la educación a las aulas, obstaculizan la relación entre la acción y la reflexión (Tanguy, 2001; Spinosa, 2005). Si tenemos presente que toda educación institucionalizada fue concebida en sus orígenes como un proceso de preparación para la entrada a la vida activa de los sujetos en la sociedad; un momento de *formación* (Ferry, 1993) de las nuevas generaciones para incluirse en el mundo de los adultos, desde este punto de vista, la educación pareciera ser repasada como un momento que antecede y o bien está separado del resto de la acción social limitando la posibilidad de asir y visualizar procesos de mutua dependencia en el ejercicio del oficio. Quizá, la anticipa, pero no la contiene más que como referencia. La formación es entonces completamente diferente de la enseñanza y del aprendizaje.

“O sea que la enseñanza y el aprendizaje pueden entrar en la formación, pueden ser soportes de la formación, pero la formación, su dinámica, este desarrollo personal consiste en encontrar formas para cumplir con ciertas tareas para ejercer un oficio, una profesión, un trabajo, por ejemplo” (Ferry, 1993: 8)

Me interesa observar esos espacios que actúan como *zonas privilegiadas* para su transmisión (Lyotard, 2011) y que, así como pudieran ser el hogar, el barrio o comunidad cercana, el lugar de trabajo y los espacios de ocio (Puig y Trilla 1987; Elizalde 2010), recreación y entretenimiento como es el carnaval, asumo son ejercidos también en los “bordes” de las instituciones de educación formal y bajo una mutua determinación en tanto saberes. Estos procesos de transmisión no siempre son conscientes o visibles para los actores como situaciones de enseñanza y aprendizaje (Sirvent, 2006), entre otras razones, porque no remiten a la escena escolar, mas no implica esto que no pudieran ser sistemáticos, ni que no se sostengan en una lógica de gradualidad.

Los estudios relacionados con el concepto de *comunidad de práctica y aprendizaje situado* (Wenger, 2001; Lave, 1991), resultan especialmente útiles para analizar procesos de aprendizaje no escolarizados. En esto, las comunidades de práctica pueden ser entendidas como grupos de personas que pueden compartir prácticas y experiencias, elaborar mecanismos de confianza que permiten el libre fluir de ideas y el desarrollo de condicionantes afectivos que catalizan las relaciones de sus miembros. En estas comunidades se combinan la práctica, el aprendizaje y la innovación siempre contextualizada. Su formación no es una instancia artificial dentro de organizaciones sociales, sino que retoman existentes de manera informal. Un rasgo distintivo de este enfoque es que sitúa a la *práctica* en términos de participación, como categoría central de análisis. Rodríguez-Mena y Corral, (2007: 38) la definen como “*redes de actividades y acciones interdependientes y autoorganizadas, que vinculan entre sí a personas, significados, y el mundo material, en un sistema complejo de intercambios internos y con el ambiente*”.

La noción de aprendizaje situado por su parte indica precisamente el carácter contextualizado del proceso y no refiere necesariamente al concepto de aprendizaje “in situ” o “aprender haciendo”, sino que pone acento en la *participación del aprendiz* en la comunidad de práctica enmarcada en un contexto cultural-social de relaciones de donde obtiene los saberes necesarios. Para Lave y Wenger (2001) el aprendizaje es un aspecto inseparable e integral de cualquier práctica social que ofrece una visión antropológica y sociológica del aprendizaje y está claramente influenciada por las ideas de Vigotsky (1995). Aprender implica participar activamente en las comunidades sociales enfatizando la noción del aprendizaje como participación social en consonancia con los aportes de Sirvent (2006). Es que la participación que constituye el núcleo de esta teoría del aprendizaje está basada en negociaciones situadas, renegociaciones de significados del mundo; esto implica que el conocimiento, la comprensión, y la experiencia, están en constante interacción y son mutuamente constitutivas.

En esta concepción relacional, histórica por naturaleza, se concibe al individuo como un practicante persona-en-actividad, alguien que incorporado a las prácticas deviene maestro y cuyo conocimiento, habilidad y discurso es parte de una identidad desarrollada. La persona es entonces considerada un miembro de la comunidad de práctica que se reproduce a sí misma de tal forma que la transformación de los recién llegados en maestros, deviene totalmente de esa práctica (Rodríguez-Mena y Corral, 2006). En esta línea intento inscribir mi objeto.

El campo de lo que puede considerarse o delimitarse como “lo pedagógico” como otros campos teóricos, es un espacio ocupado por concepciones que lo circunscriben o restringen a la ecuación pedagogía= forma escuela. A este respecto hay que mencionar que mis entradas al campo permitieron visualizar oposiciones que enmarcan a la pedagogía escolarizada: no escuela, no maestros, no pupitres, no salón de clase, no certificación, no carrera. Para visualizarlas teóricamente estas negociaciones e insertarlas en una epistemología diferente de lo pedagógico tuve que desinstalar la idea de escuela como sinónimo de pedagogía.

Si concebimos lo pedagógico como un proceso social y por tanto histórico, contextual y particular (Luke, 1997), entonces entendemos que no es el resultado de correlaciones intersubjetivas sino un discurso social que constituye *subjetividades*. Si consideramos que todos los oficios, pero aún más los del tipo aquí analizados que se desarrollan en el marco de un campo mayor como son los carnavales oficiales de Corrientes, tienen una fuerte carga política en tanto

tratan con contenidos y valores relacionados a posiciones específicas de la sociedad, de la historia humana, de los géneros, etc. Es un contenido que difícilmente se escinde de la ideología y que sí influye en la construcción y formación de imaginarios y de subjetividades, sean nacionales, étnicos, de género, de clase, es decir, pueden considerarse un producto del aprendizaje. Y estos aprendizajes, pueden estar íntimamente ligados a las características mismas del carnaval en tanto espacio múltiple, susceptible de ser considerado en su potencial para prácticas y procesos de educación al establecer un contexto que puede detonar situaciones de aprendizaje de los más variados: cognoscitivos, sociales y actitudinales, por ejemplo.

En esta misma línea, la investigación de Sirvent (2006) propone una perspectiva que amplía la visión de lo educativo y sugiere tres componentes para referirse al grado de estructuración u organización de una experiencia educativa en sus distintos aspectos, sobre todo poniendo acento en la complejidad y especificidad de las experiencias educativas “*más allá de la escuela*”. De estos, el tercero, incluye los *aprendizajes sociales*, como *procesos no intencionales e inestructurados* que se producen durante toda la vida de los individuos y grupos, por formar parte de un determinado *contexto sociocultural* en el que se suceden las experiencias de la vida cotidiana. Tienen lugar en las interacciones sociales, en las negociaciones y entramados habituales y, en especial, en aquellas que operan dentro de *comunidades de práctica*.

Lo pedagógico puede ser entonces entendido aquí como formaciones pedagógicas y modos de producción del saber, una manera de conceptualizar como para hacerlos operativos con relación a la profusa variedad de formatos que emergen desde una mirada no escolarizada. Podemos hablar de regímenes pedagógicos que funcionan con formatos acordes para los sujetos que pretenden construir (si es que hay una manifiesta intencionalidad). Esta idea de *formato pedagógico* posibilita pensar otras conformaciones abiertas, en principio, a otras construcciones de sujeto. Apunta Luke (1997)

“de un formato transmisor o difusor, unidireccional y evaluable, a otros quizá espontáneos, no dirigidos, experienciales, múltiples y mudables, difícilmente valorables como resultados de un proceso de enseñanza y aprendizajes instituidos como tal. Las experiencias de la vida cotidiana, las experiencias de participación, los quiebres en la rutina bosquejan un panorama de múltiples relaciones y formatos educativos alrededor de lo que pueden ser precisados como procesos pedagógicos. Más definidos por las transacciones, negociaciones y producciones de saberes, que por la transmisión lineal de conocimientos y en los que no se establecen formatos escolarizados, ni mucho menos institucionalizados: el campo de las pedagogías informales y cotidianas parecen confirmar otros modos de aprender y enseñar, muchas veces transgresores, y poco normatizados, a partir de experiencias públicas de conflictos de saber/ poder” (Luke, 1999:17)

Esta idea de transacciones/negociaciones nos advierte acerca de la importancia de la cuestión del *otro* en la constitución de toda pedagogía y, en consecuencia, en la definición de su carácter *relacional y situado*. Si suponemos que ese carácter relacional define el régimen, el formato y la autoridad, las destrezas, en suma, el proceso pedagógico podemos encontrar algunos aspectos que son cruciales. Ese “otro” de la relación es contingente y las posiciones relativas a la posesión y producción de saber, también lo son. De ahí el carácter de reconstrucción o desinstalación ya que los saberes devienen de procesos de negociación cultural y política. En esto, advertimos que ninguna de las posiciones del sujeto está asegurada de antemano, por lo que resulta necesario ganarse el reconocimiento. Nadie antecede o es

reconocido como sujeto de aprendizaje o enseñanza, de alumno o maestro; las posiciones son consecuencia del proceso de saber-poder que se implica tanto en la representación como en el reconocimiento. Por decirlo de alguna manera, los elementos constitutivos y su ordenamiento en modos de producción encuentran en estas aplicaciones cambios no sólo en las posiciones de sujeto y los formatos, sino en las relaciones entre espacios y tiempos educativos: lugares y durabilidad de las interacciones, es decir, trayectorias de saber que hacen de los aprendizajes una fuente difícilmente controlable o manipulable.

En este sentido, el taller parece ser un lugar donde las relaciones de autoridad se dirimen cara a cara como señala Richard Sennet *“la fuente de autoridad es la habilidad, el dominio de la técnica, aspecto que puede valerle al maestro, el derecho de mandar”* (2009; p. 73).

En contraste, sabemos que en el caso de la autoridad pedagógica derivada del formato escuela, se encuentra previamente situada y consolidada al inicio mismo del proceso pedagógico por lo que los saberes no son puestos en duda y presumen un atributo de esta autoridad. Nótese como es puesto el acento en que el derecho del que se vale el *maestro* del taller para ostentar este lugar puede darse mediado por el dominio de un tipo particular de *saber*, y en este sentido, nos es preciso definir las características de los saberes que son susceptibles de ser construidos en el trabajo y que pueden validar tal posición.

## 9. Los saberes del trabajo

*“Ya sea como el cantero que deja en la piedra las muescas y los errores, ya como el dibujante que recupera la habilidad para trazar líneas rectas exactas, ahora el artesano es consciente de sí mismo. Su senda no es la destreza sin esfuerzo, ha tenido dificultades y ha aprendido de ellas”*. Sennett, R. (2009)

La formación para el trabajo, en términos de formación de mano de obra, introdujo la perspectiva en la que se utiliza el concepto de “competencias”. Rojas, (1999) la define como

“una compleja articulación de capacidad de respuesta ‘correcta’ y exacta ante pruebas o demandas formalizadas, de capacidad de juicio, esto es, de argumentar, explicar e interpretar cuestiones opinables y de capacidad de solucionar problemas o situaciones imprevisibles”. Rojas, (1999 apud Rodríguez, 2011:56)

Esta perspectiva podría incurrir en el sesgo de construcción de la identidad del trabajador por lo que me inclino a considerar a los *“saberes del trabajo”* como categoría de indagación.

Estos saberes del trabajo pueden ser definidos *“aquellos conjuntos de conocimientos sobre tecnologías, rituales, normas y costumbres de organización laboral que poseen, necesitan, demandan, representan o imaginan necesarios -individual o colectivamente- para llevar a cabo la tarea de producción de objetos materiales o simbólicos”* (Sessano, Telías y Ayuso, 2006:5).

No interesa en esto una discusión sobre su utilidad o su carácter productivo necesariamente, sino más bien su importancia para la existencia de la trama social. En acuerdo a Rodríguez, L. (2011), estos *saberes socialmente productivos* no sólo se vinculan específicamente al trabajo sino a otros tipos múltiples y cambiantes. Son configuraciones de sentido, permiten la producción material, la construcción de lazos, se vinculan con la aceptación de cierta comunidad y son constructores de identidad y pertenencia.

Barbier (1996; apud Spinoza, 2006) sostiene que al menos se pueden distinguir tres formas diferentes de saber involucrados en el trabajo con características distintas. El primero referido a *conocimientos* entendidos como saberes sobre la realidad que se hallan objetivados en un corpus de saberes organizados formalmente en sistemas de conceptos y teorías. Tanto el conocimiento científico, como las observaciones que podemos hacer sobre un hecho en forma cotidiana, forman parte de este tipo de saberes. El segundo, es el saber entendido como la capacidad de intervención, los saberes de acción, el *savoir faire*, cuya determinación viene dada por la posesión de una sabiduría práctica aplicable a circunstancias particulares y concretas; aquella que posibilita la transformación de la realidad. No se expresan en enunciados sino en actos. Pueden encontrarse en esta categoría a las *“habilidades, destrezas, acciones que se vinculan con conceptos o enunciados pero que quedan limitadas a ellos en la medida que se verifican criterios de eficiencia y no de verosimilitud, como en el caso de los conceptos”* (Barcet; Le Bas y Mercier, 1985; apud Spinoza, 2006:4).

Finalmente, a la capacidad de enfrentar situaciones de conflicto en la que se requiere la toma de decisiones sobre una acción, también es un tipo de saber. Estos saberes pueden denominarse competencias o *saberes de situación* que son validados según la pertinencia al contexto de intervención. *“Los mismos se expresan en la capacidad de dar significatividad a determinados indicios, de interpretar la situación sobre la base de conocimientos previos y de decidir la realización de una acción entre un repertorio de acciones posibles y conocidas, fundadas en información recabada en situaciones particulares”* (Ibídem).

Esta perspectiva contempla no sólo las “competencias” que sabemos requiere el ejercicio de cualquier oficio, sino otros saberes involucrados que hacen a la participación en las comunidades de práctica. Interesa visibilizar entonces, aquellos presentes en el ejercicio de los oficios artesanales.

### 9.1 Transmisión de saberes del trabajo

Los distintos saberes que implica el acto del trabajo, sus formas de producción y de circulación son diferentes según cada uno sin que, por ello, se niegue la existencia de relaciones de transformación mutua. Si pensamos que los conceptos constituyen enunciados sobre la realidad sus enunciados se transmiten como actos de comunicación con algún criterio de verdad (Spinoza, 2006). Este tipo de saber prioritario en el currículum escolar también forma parte de los saberes del trabajo sobre todo porque las explicaciones sobre el mundo que se transmiten en la escuela son parte del mundo del trabajo en general y porque “también en los espacios de trabajo se producen y circulan este tipo de saberes, y son apropiados por las personas” (2006:6). Son enunciados que se integran y son transmitidos como conjuntos significativos para los

sujetos. En lo que respecta a este tipo de saberes en el trabajo, creo que la idea en la que la experiencia solo genera saberes de experiencia queda descartada. Si bien podemos reconocer que se presenta con prioridad un saber que es *saber hacer*, no puede pensarse que la formación en el taller, se limite únicamente a ello.

Sostiene Spinoza (2006) que no debemos perder de vista el valor de la experiencia como formadora de recursos para la acción, como la herramienta que posibilita la apropiación de saberes en la formación por el trabajo. La experiencia no debiera entenderse aquí como una rutinización de actos, sino como el decantado del ejercicio constante sobre el trabajo vuelto reflexión que el sujeto realiza sobre la misma. En concordancia, Ferry (1993) pone acento en que la experiencia no es formadora por sí misma, si el sujeto no es capaz de reflexionar sobre su práctica, reverla, retroceder sobre los pasos realizados para por fin producir conocimiento sobre la experiencia. El problema es que *“muchas veces esta reflexión no llega a formularse en términos explícitos. En el acto de trabajo existe siempre, en la medida que se resuelven problemas, un análisis de la actividad, un diagnóstico que orienta la acción posterior”* (Spinoza, 2006:7).

En lo que respecta a los modos de transmisión de los saberes en el taller, los historiadores han podido establecer algunos rasgos principales que parecen poseer una continuidad en la mecánica que se presenta en los talleres carnavalesos. Sintetizo algunos rasgos, siguiendo lo que proponen Mitnik y Coria (2006) fundamentalmente desde el aporte de Santoni Ruigiu (1996):

- Se aprende con la familia de maestros artesanos.
- El secreto de los procedimientos es fruto del contacto con los maestros y oficiales.
- El aprendiz, debe “captar al vuelo” enseñanzas implícitas que no son desarrolladas de manera expresa.
- El aprendizaje parece desarrollarse de manera continua sin distinción de fases.
- Predominaba la división del trabajo y con ello el acceso a determinado conocimiento o saber.
- Puede sostenerse una clara división entre el “aprender escuchando” fuertemente consolidada por la educación formal y el “aprender haciendo”, propio de las artes mecánicas.



## 2. Antecedentes de investigación

*“La carnavalización puede desempeñar el papel de una rebelión (Rebelais o Joyce) cuando aparece inesperadamente, frustrando expectativas sociales”.*

Umberto Eco (1984)

### 2.1 Los estudios sobre experiencias de carnaval

El carnaval se ha constituido como objeto de estudio fundamentalmente por los trabajos de Mihail Bajtín (2003) y algunas líneas de indagación desde la antropología cultural. La índole del fenómeno y la variedad en que se presenta hace difícil una extrapolación directa al “Carnaval Correntino” (Marcelo Fernández, 2007) si bien existe una literatura que es muy útil como guía para repensar el carnaval en el Noreste Argentino. El carnaval se celebra en el mundo de maneras distintas que se van modificando con los cambios de época, concepciones y significaciones particulares en cada caso.

Bajtín (2003), pionero en su estudio sobre la presencia del carnaval en el Medioevo, sostiene la idea en la que es visto como una fiesta de *inversión de roles* y donde la razón original es la sublevación ante las leyes, los estatus y papeles cotidianos en modo satírico para la descompresión de las tensiones sociales como ya he mencionado en otro apartado.

Por su parte, Caro Baroja (1979) en “*El Carnaval*” realiza un primer acercamiento a los estudios sobre *fiestas de ciclo preciso*, es decir, que asocia las mismas a una estación determinada del año intentando trazar un *mito original*, siguiendo presumiblemente la tesis de Eliade (1949), en las festividades que el autor llama *ciclo de carnaval*. El estudio realizado, principalmente en España, parte de viejos cultos populares y asocia la fiesta a ciclos judeocristianos por la fuerte tradición religiosa que posicionó a la misma dentro del calendario que antecede a la *cuaresma*. Por otro lado, en un intento de búsqueda del *mito original*, asocia por sus características a otras fiestas como las *lupercalias* y *saturnalias*, ésta última tomada como modelo y de las que concluye una prolongación en los formatos actuales en el caso del ámbito peninsular español.

También, en congruencia con Caro Baroja, Práts i Carós (1984) introduce en “*El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas*” el creciente interés por las fiestas populares y, en especial, el carnaval en el ámbito de la antropología española. Presenta los elementos centrales de configuración de una fiesta que juega un papel estructurador en la antigua concepción cíclica del tiempo, lo que hizo posible que incorporara bajo su órbita festividades de las más diversas, con sustrato en fiestas celtas precristianas, romanas, rituales de inversión medievales y, finalmente, elementos de exhibición y ostentación en el Renacimiento artístico europeo. La incorporación de la categoría de análisis *rituales* (Turner, 1967) permitió vislumbrar en el carnaval los imbricados procesos de simbolización, inversión, ostentación y sujeción presentes en la fiesta.

Otros han colocado en entredicho aquellas afirmaciones y han avanzado en teorías que entienden el carnaval como mecanismo de control social y dispositivo de disciplinamiento cultural (Barahona, 2011). En ese sentido, Eco et al. (1990: 17) sostiene que “[...] la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla.”

Trabajos regionales más recientes presentan acercamientos etnográficos desde la antropología mexicana (Licona Valencia et. al. 2018; Azor, 2004), y brasileña (DaMatta, 1979; 1984) describen con detalle las características asumidas por los carnavales en algunas zonas que aún conservan la festividad, aportando una perspectiva sincrética de los mismos. En esta misma línea, podrían destacarse para este estudio, los aportes de Cristiana Tramonte (1995) con su “Pedagogía das escolas do samba”; de Pérez Herrera (2007) en “El carnaval de Barranquillas como fuente de pedagogía”, o bien Tuma y Achagua (2021) con el trabajo “Escuela de carnaval” que apuesta al fortalecimiento de pedagogías críticas en la comprensión del arte como reivindicador de derechos.

En nuestro país se destaca el estudio de fuentes documentales de Guimarey (2007), quien realiza una revisión de los clásicos de la historiografía del carnaval porteño (Romero, 2008; Puccia, 2000; Canale y Morel, 2005) valorando al formato *murga* (Tesis de Chaves, 2005) de carnaval con sus atributos particulares. Por otro lado, Martín, (2017) y Mariano y Endere (2016), en esa misma línea, plantean estudios sobre las *representaciones de los actores* en el carnaval porteño.

## 2.2 Estudios regionales sobre carnaval

Existen pocos estudios que aborden la temática de oficios del carnaval en el espacio regional del NEA/NOA. Algunos aportes significativos desde la historiografía social pueden encontrarse en Quiñonez (1998) y Fernández (2007) quienes estudian el carnaval de Corrientes.

“El Corsito”, publicación periódica de Coco Romero, desde el Centro Cultural Rojas (UBA) nos trae artículos como los de Nicolás Toledo (2008) que pondrá acento en este proceso de espectacularización del carnaval haciendo notar las transformaciones que condujeron inevitablemente a la circunscripción de la fiesta según cánones internacionales. Otro trabajo es el de Oscar Pralong (1999) que intentará vincular expresiones festivas guaraníes (o presumiblemente heredadas de ellas) con los carnavales presentes en Corrientes. Misma situación reviste la tesis sostenida por Camino (2017) “*El Carnaval de Corrientes Capital, un rito que va de la fiesta al espectáculo, entre los años 1994 a 2012*”, en concordancia con una línea argumental como la presentada en el documento “*La historia del carnaval de Salta*” que vincula precedentes prehistóricos en los rituales y otras manifestaciones de pueblos aborígenes, basados en el calendario agrícola de estas comunidades y en una cosmovisión naturalista y mítica.

Ranata Dasaglio (2018, 2019) y Raúl Albanese (2018, 2019), desde el Grupo de Estudios Carnavalescos (Universidad Autónoma de Entre Ríos) abordan algunos trabajos referidos a aspectos de la teatralidad presentes en los carnavales y avanzan sobre la profesionalización de los trabajadores del carnaval con una propuesta de formación complementaria en artes plasmada en la primera Diplomatura en Carnavales de la región.

Por otro lado, el Grupo de Estudios Socioculturales del NEA, dependiente del Instituto de Investigaciones en Educación de la Facultad de Humanidades (UNNE) viene realizando una serie de estudios donde se destacan: los de Albanese (2019, 2020) sobre las teatralidades presentes en el carnaval de Gualeguaychú; los de Botiuk, T. y Verón M. (2019, 2020) sobre los contenidos y las políticas editoriales en medios de la región sobre el carnaval. También los de Isler, R y

Piñeyro, B. (2020) sobre el carnaval en tanto patrimonio cultural y los de González, E. (2019, 2020, 2021) sobre las definiciones de campo según Bourdieu y junto a Isler, R. (2021) oficios y redes de trabajo en el carnaval con objetivos de reproducción social. Por último, cito la propia producción que me ha servido para diseñar este nuevo objeto y encarar la investigación. Me refiero a Galarza, C. (2018-21) sobre oficios culturales vinculados al carnaval, saberes socioproductivos y espectacularización y mercantilización de bienes culturales y, en co autoría con Piñeyro (2021), la distinción de etapas organizativas y políticas culturales del carnaval de Corrientes.

### 2.3 El carnaval en Corrientes.

El carnaval en Corrientes es herencia de manifestaciones carnestolendas traídas por la tradición de los migrantes europeos y africanos, popularizadas en parte por estar calendarizadas en el santoral cristiano y, por su alta compatibilidad con rituales festivos legado de los habitantes originarios<sup>32</sup>. Puede encuadrarse dentro de una génesis derivacionista, de integración, que revela y explica el largo proceso de folclorización que contempla la fusión o interrelación de las diversas fuentes que aportan los matices propios de una cultura nueva, como bien señala Rodríguez, O. (2001) cuando analiza las mutaciones surgidas en la fusión española-andina de los carnavales cochabambinos. Hablo aquí de *etapas* y *momentos históricos* que aportan elementos para configurar una interpretación fenomenológica del tema.

De los rastreos historiográficos pude establecer -en trabajos anteriores-, una serie de “*desplazamientos de sentido*” (Galarza, C. 2018b) determinados sobre la base de los formatos en que se presentó el carnaval en Corrientes. En un primer estadio de la época colonial, las fuentes documentales registran festejos de carnaval en las barriadas como formas callejeras frecuentemente asociados a prácticas introducidas por los “negros” traídos al nuevo mundo. Estas prácticas muchas veces invisibilizadas y proscritas, se entremezclaban con los bailes y recibos, mascaradas y tertulias de la acomodada sociedad blanca.

Algunas prácticas mantuvieron en el tiempo su presencia dentro de la sociedad y poco a poco fueron permeando los estratos sociales hasta extenderse y generalizarse. Un ejemplo podría darse con el (hoy en desuso) “*entrudo*” o “carnaval de agua” presumible herencia lusitana y los “bailes de máscaras” extendidos en la península ibérica e itálica y traídos a las américas.

Desconocemos con precisión cómo y cuándo inician estos formatos de carnaval tanto en Corrientes como en Argentina, debido a que no se encuentran registros anteriores a la institucionalización de los *bailes de carnaval* para locales cerrados promulgado por el Virrey Vértiz. Por convención, establecemos sus inicios en 1771 en Argentina. A finales de septiembre de 1766, por ejemplo, Vértiz promulgaba un bando donde:

*“(…) Se prohíven Bayles indecentes que al toque de tambor acostumbran los negros; si bien podrán públicamente baylar á aquellas danzas de que usan en la fiesta que celebran (...) todo bajo la pena de doscientos azotes y un mes de barraca, á los que contraviniesen (...)”* (Burque, 2001)

---

<sup>32</sup> La tesis de Miguel Camino (2015) intenta establecer un paralelismo entre las festividades agrícolas guaraníes y el carnaval presente en Corrientes. Al respecto, el argumento carece de conclusiones que puedan establecer correlaciones. Aunque puede reconocerse parte de las simbologías y signos reapropiados, no existe a mi criterio, una síntesis consolidada.

debido al “desarreglo” que producían, las molestias a los vecinos o por el peligro que suponían encerraba en tanto formas embrionarias de rebeliones y/o, lo que no era cuestión menor, la revitalización de *religiones* paganas (Cirio, 2008) tan temida y condenada por la iglesia católica. El carnaval fue proscripto efectivamente mediante dos órdenes reales de Carlos III, del 7 y 14 de enero de 1773, lo que reafirma la hipótesis de la presencia del festejo de carnaval de modo extendido, con anterioridad inclusive.

En Corrientes, el registro oficial nos remite necesariamente a un Decreto del Gobernador Brigadier Pedro Ferré (1830-33) que data de 1833 y en el que se prohibiera el juego de máscaras (como forma carnestolenda) puesto que las correrías que implicaba daban casi siempre como resultado, desgracias evitables. Lamentablemente y, producto del blanqueamiento cultural junto a la poca información disponible, es difícil adentrarnos al mundo del carnaval que sabemos tenía lugar en las barriadas -y en especial donde antaño había asentamiento de afrodescendientes- que aportaron fuertemente en la dinámica, estética y a la construcción del carnaval que conocemos hoy. Por otros estudios que revisan los aportes afrodescendientes en términos musicales como en caso del “candombe” o el “tango”, sostengo la presencia de una práctica singular carnestolenda habida cuenta la importante fuente documental presentada por ejemplo en Cirio, P. et. al. (2008) “La tambora de la Fiesta de San Baltazar: una aproximación a su estudio”, o bien Salas Enrique, A. y Piñeyro, E. (2013) “Los cambá de la Paraguaría”.



1 Recibo de carnaval 1960 Club San Martín -Corrientes. Gentileza: Stella Maris Folguera.

Un segundo estadio revistió diversas modalidades que fueron desde los bailes o recibos en clubes sociales y el “Teatro Oficial Juan de Vera”, así como desfiles en las calles del casco histórico, gondoladas (desfiles en embarcaciones por la costa del Paraná en Corrientes), juegos con pomos y perfumes, mascaradas y cantatas en las casas de *familias acomodadas* de la ciudad, sostiene Quiñonez (1998). Mientras que en los barrios periféricos los festejos versaron en grandes “comilonas”, bailes y divertimento localizados y organizados por *familias referentes*, pero dentro de un circuito pocas veces vinculado al realizado en el casco céntrico. A referencia, los barrios que históricamente concentraron afrodescendientes mantuvieron bailes y desfiles dentro de los límites (del barrio) fuertemente asociados a la percusión de “tamboras” mascaradas y acentuados por el rito afro-cristiano de “San Baltazar”. Según Fernández (2007), por otro lado, existe una clara división en los formatos adoptados por los festejos de carnaval a partir del 1900 donde se abandonan algunas de las formas descritas para asumir, mayormente, el de *desfile* con temáticas alegóricas y disfraces por calles céntricas de la incipiente ciudad. Es así como esta forma fue cobrando popularidad (tanto en el casco céntrico como en los barrios)

hasta adquirir cierto ordenamiento en 1879 donde los *corsos* cobraron protagonismo como “el” formato de carnaval.



2 Carroza Club Español – Corrientes 1924. Gentileza: Stella Maris Foguerá

En este tercer estadio, los desfiles de carnaval en formato *corsos* parecen haberse sucedido año tras año organizados, en principio, por familias de la ciudad hasta pasar a manos del Estado Municipal. Contemplaban desfiles de carros adornados y personajes disfrazados que, al recorrido de las calles, sumaban el lanzamiento de pomos, serpentinas, papel picado y perfume, y “no faltaron las mojadas y alguna que otra picardía a los presentes” sostenía un diario local de la

época (apud Fernández, 2007). Hacia 1870 se registran varias *comparsas*<sup>33</sup> como forma de organización para el desfile de carnaval, y hacia 1879, un periódico de la capital correntina anunciaba la inauguración del curso organizado con arcos decorados sobre calles Rioja y San Juan. Entre vaivenes históricos, el desfile, su organización, reglamentación y las participaciones fueron consolidándose al punto en que, organizado por el Estado<sup>34</sup> en conjunto con algunas familias referentes de la ciudad, el desfile es realizado sobre la actual traza de la Avenida “3 de abril”, en vista a la alta participación de la ciudadanía.

#### 2.4 Formatos más recientes.

*“Los participantes de este Carnaval están bien seleccionados o discriminados, ya que no se puede formar parte de él, de cualquier manera. El carnaval está muy fijado por el brillo y la riqueza y es difícil incluir humoristas en el curso. Cada día está más fino el Carnaval”.* Comparsa y Vocal de comisión de Comparsa.

Con el impulso dado por el peronismo (1946-1951), al habilitar los feriados de carnaval y propender al desarrollo de eventos de la cultura popular, el carnaval en Corrientes fue consolidando el formato de desfile de comparsas. Las otras formas carnestolendas, poco a poco fueron perdiendo eficacia<sup>35</sup> y cayeron inevitablemente en el olvido puesto que como sostiene

<sup>33</sup> Ver glosario.

<sup>34</sup> En principio el Estado Municipal fue el encargado de regularizar las prácticas, pasando por cuestiones políticas a la órbita del Estado Provincial más tarde para definirse luego en un híbrido donde el Estado Municipal lo gestiona y concesiona hoy, más con el aporte de provincia en la provisión de seguridad, sanidad, tránsito y policía.

<sup>35</sup> Nótese aquí por ejemplo el caso de la agrupación “Los ciclistas de Toledo” o bien “Los osos” que, en el primero de los casos los participantes desfilaban sobre rodados, bicicletas o monociclos realizando piruetas y acrobacias mientras que los segundos, sólo desfilaban con enormes cabezas de osos blancas con detalles negros confeccionadas en maché. Ambas desaparecieron inevitablemente con la adopción del nuevo estilo carnalero de curso.

Arévalo (2010) determinados usos del pasado se desechan cuando dejan de ser funcionalmente útiles o se consideran simbólicamente irrelevantes para la comunidad, mientras que otros, en cambio, permanecen transformados y adaptados a las nuevas situaciones. Mas, hacia 1960, el proceso de consolidación de las comparsas cobraba vigencia y junto a éste, un sentido de pertenencia y rivalidad que caracterizarán para siempre al carnaval en la ciudad. Con la introducción de la televisión y la permeabilidad cultural en la ribera del Río Uruguay, se desarrolló un nuevo programa dentro del desfile. Es que el referente cercano en la materia, Brasil, había consolidado el carnaval a partir de la intervención de Getúlio Vargas en la década de 1930 -con el Estado Novo Brasileiro-, dando el molde para lo que, en 1961, con la creación de la *primera gran comparsa*, definiría el estilo correntino. Nacida en el seno mismo de una pujante actividad cultural de la ciudad, que involucró a grandes artistas del baile como Nity Cigera (La Scala de Milán); el diseño: Roque Palma (École Française des Beaux Arts); los “carnavaliers” (carroceros): Rolando Díaz Cabral; escritores: Marily Morales Segovia; Stella Maris Folguera, músicos: Osvaldo Sosa Cordero, Ángel Mahler, Hernán Figueroa Reyes, Ramona Galarza, de Biassi, Merlo y Rasmussen, entre otros; coreógrafos y directores de escena: Godofredo Sanmartín, Dante Sena y miles de realizadores anónimos ha tomado el carácter singular de identificadora de la condición correntina.



3 Desfile de comparsas 2019. Gentileza: [www.neahoy.com](http://www.neahoy.com)

Es así como se inaugura lo que Fernández (2007) definirá como el “carnaval correntino” de las grandes comparsas caracterizado por el desfile de corsos que incluía variadas formaciones, personajes humorísticos<sup>36</sup> y la incorporación paulatina de ritmos (mal denominados) caribeños, y la -hoy tradicional- nieve de carnaval. A este respecto, esta tercera y actual forma de carnaval ha sufrido un proceso creciente de mercantilización y *espectacularización* (Galarza, 2018b) propia de las industrias

culturales, lo que propugnó un entretenimiento que puede equipararse al de las pasarelas más reconocidas del mundo con elaboraciones artístico/artesanales de gran valor (tanto cultural como económico). La sofisticación de su vestuario la coloca a nivel de la alta costura internacional, aunque es de destacar también el enorme esfuerzo escénico de colocar a miles de personas (en su mayoría no profesionales de las artes) en un espectáculo coordinado de baile, teatro y representaciones de las más variadas temáticas del imaginario fantástico, de la historia local, regional y mundial.

Este es el perfil estético que marcará al carnaval “oficial” en Corrientes. Como forma estereotípica presenta desfiles acompañados al ritmo de cantos y percusiones fundamentalmente compuesto por membranófonos; bailes coreografiados, vestuarios ostentosos, carrozas y alegorías dispuestas al servicio de la “puesta en escena”, es decir, al

<sup>36</sup> El “Caú”, “Drácula”, “La Jaula de las locas” y “Las viudas alegres” como agrupaciones humorísticas fueron excluidas paulatinamente del formato desfile oficial porque en parte no se ajustaban a las demandas de la creciente industria del espectáculo.

desarrollo de un “tema”: una ópera como un cuento; una historia épica como la biografía de una región del Mundo, etc. En este modelo se tipifican los “corsos”, y el espectáculo va a variar continuamente debido a la intervención de factores insoslayables como: las nuevas estructuraciones estéticas, las ideologías dominantes, los modelos de realización cultural, las intervenciones políticas y los paradigmas de realización social.

A modo de resumen, el siguiente cuadro sintetiza los distintos períodos en los que se desarrolla el carnaval en Corrientes mostrando los actores involucrados y su participación. El período recortado para este estudio –coloreado- corresponde al más reciente.

*Tabla 2 Período, actores y rol del estado en los carnavales. Elaboración propia.*

<b>Año</b>	<b>Órbita</b>	<b>Rol del Estado</b> <b>Valores:</b> <b>Control,</b> <b>Financiamiento,</b> <b>promoción y</b> <b>gestión.</b> <b>Administración</b>	<b>actores</b>
<b>1833/1960</b> <b>Carnavales</b> <b>de los Barrios</b>	Municipal	Organizador; Promotor, Regulador; Control.	Municipio. Familias cabeceras.
<b>1961/79</b> <b>Carnaval</b> <b>de Grandes</b> <b>Comparsas</b>	Municipal con aporte Provincial	Municipal: Administración. Control y gestión. Provincial: gestión y promoción.	Municipio. Dependencias provinciales. Comparsas. Sector Privado.
<b>1983/1999</b>	Provincial	Promotor. Administración, Gestión y Organización.	Secretaría de Turismo (Pcial.) Comparsas.
<b>2000/2002</b>	Provincial	Administrador.	Privado. Estado Provincial. Comparsas.
<b>2003/∞</b>	Municipal	Administrador. Control y Gestión.	Privado. Municipio. Comparsas.

## Capítulo II. Decisiones metodológicas

### 1 Diseño Metodológico:

Esta investigación es de tipo cualitativa y exploratoria con alcance descriptivo. Tiene como propósito poner en relieve los aspectos vinculados a la producción carnestolenda desde la perspectiva de los oficios artesanales y, desde allí, producir observables sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje de conocimientos y saberes que constituyen un acervo que circula restringidamente en un grupo especial dentro del carnaval. La metodología empleada es de tipo cualitativa porque las herramientas que ellas nos brindan resultaron las más apropiadas para dar cuenta de la construcción conceptual de los miembros de una cultura.

### 2 Problematización:

Este trabajo se centra en el estudio de los espacios producidos en formaciones sociales situadas histórica y culturalmente, como son los Carnavales Oficiales de Corrientes, Argentina en el período 2019/20 en tanto generadoras de experiencias pedagógicas y de formación de sujetos. *El campo de las pedagogías informales y cotidianas parecen confirmar otros modos de aprender y enseñar, muchas veces transgresores, y poco normatizados, a partir de experiencias públicas de conflictos de saber/ poder* (Luke, 1999:17). En este sentido, estudiar las experiencias en torno al ejercicio de oficios relacionados al carnaval y los modos de participación y los conocimientos que se ponen en juego requiere descentrarse de los análisis circunscriptos a la formación *técnico profesional* para poder así visibilizar los complejos procesos de articulación entre educación y oficios que condensa esta experiencia.

En la perspectiva que adopto el aporte se centra en aquellos procesos de educación, transmisión, apropiación, resignificación y mutua determinación en el ejercicio de oficios culturales técnico-artesanales al interior del carnaval de Corrientes. El estudio hace foco en los modos de enseñanza, aprendizaje, producción y reproducción de saberes socialmente productivos en torno a *oficios artesanales específicos del carnaval*. Esto implica la consideración de estos espacios como *educativos y productivos* y en los que se juegan formas específicas de concebir espacios, tiempos y prácticas para el conocimiento y el trabajo.

Pretende dar continuidad al proceso iniciado en el marco del Proyecto de Investigación “Cultura y turismo en la Región Nordeste de Argentina después del 2000. Un estudio desde la perspectiva de los pobladores locales”, P.I. 18H009 SGCyT-UNNE y GID Estudios Socioculturales de la Región NEA (Instituto de Investigaciones en Educación) donde, desde el año 2017, se considera los carnavales como objeto de estudio.

El problema de conocimiento surge de algunos interrogantes que fueron cobrando forma a la par que ensayaba una propuesta de definición sobre la noción de *oficios artesanales del carnaval*. Me interesa conocer cuáles son estos oficios, qué características asumen, cómo son ejercidos en términos de educación y trabajo, y, sobre esto último, cuáles y cómo son los procesos pedagógicos que se ponen en juego para el desempeño y preservación del acervo cultural en la comunidad.



### 3. Objetivos

Esta tesis es considerada una profundización de algunos aspectos relacionados con el campo profesional de la Licenciatura en Ciencias de la Educación. Me propongo entonces, ahondar en el análisis de los oficios artesanales dentro de una trama social particular y como ámbito de transmisión de una cultura anclada en un territorio en los que se gestan y donde se (re)construyen identidades culturales propias de espacios formativos no convencionales. En el plan de trabajo presentado originalmente había expresado que mi objetivo general era “Aportar a los estudios que vinculan la producción de los bienes culturales con las posibles experiencias turísticas en la Región NEA en las dos últimas décadas”. Esta propuesta ha sido observada como ambiciosa por los docentes que oficiaron de tribunal y entendieron en la evaluación del proyecto. Sobre la base de esta indicación, reformulé los objetivos de la siguiente manera:

#### 3.1. *Objetivo general*

Identificar, describir y caracterizar los oficios artesanales y los procesos formativos vinculados, en el marco del Carnaval Oficial de la Ciudad de Corrientes.

#### 3.2. *Objetivos específicos*

- Mapear espacios propicios para el desarrollo y transmisión de conocimientos, saberes y prácticas de la actividad carnavalera.
- Caracterizar los espacios, procesos formativos y de filiación de los oficios artesanales del carnaval.
- Relevar y describir saberes, técnicas y experiencias de los oficios artesanales del carnaval.

### 4. Métodos y técnicas e instrumentos de obtención y análisis de datos. Contexto de aplicación.

La técnica de recolección de información es centralmente el cuestionario y el instrumento, la entrevista abierta y en profundidad planteado por Sagastizábal y Perló (2006). Los datos que surgen de las entrevistas fueron enriquecidos con otros registros:

- Fotografías: como registro objetivo y complementario del trabajo de campo.
- Bocetos.
- Filmaciones.

En la recogida de la información en campo empleé la *observación participante* que proporciona un acercamiento a la cotidianidad de los actores (Guber, 2001). En todo el proceso tuve especial cuidado con las recomendaciones de la *reflexividad etnográfica* que supone una vigilancia permanente para reconocer desde dónde se observa a los sujetos de investigación y desde dónde surgen las categorías de análisis empleadas (Guber, 2001). Tal vigilancia genera un tipo de entendimiento sobre las condiciones que conforman la mirada del investigador y de los sujetos que estudia.

Para el análisis cualitativo de textos escritos obtenidos como resultado de entrevistas en profundidad o semiestructuradas el método predominante en esta investigación es la denominada *teoría fundamentada* (Strauss y Corbin, 2002). Se utilizan también observaciones directas que tienen soporte escrito. El procedimiento requirió una codificación en palabras clave que posteriormente permiten agrupar los datos en categorías, constructos o conceptos para establecer semejanzas y diferencias. Esto permite establecer una *teoría sustantiva* que refiere a las explicaciones de los informantes sobre su forma de percibir la realidad y que pudiera decantar, en futuros estudios, en una “teoría formal” a partir de la mediación de un riguroso proceso de abstracción.

También se utilizó la revisión etimológica como apoyo para describir el carnaval mismo, y para definir a los oficios artesanales.

## 5. Población en estudio y muestra

La población de estudio comprende a todos los actores involucrados en actividades y oficios relacionados directamente a la producción carnestolenda.

Los participantes de la muestra son adultos mayores que poseen reconocimiento social en el ejercicio del oficio, constitución de taller abierto con aprendices y participación en instancias mayores de la cultura carnavalera. La delimitación, recorte y selección responde al criterio de que los participantes son adultos mayores entre 18 y 65 años, estén afectados a alguna actividad cultural relacionada a los oficios presentes en los Carnavales Oficiales de Corrientes.

### 5.1. Selección de la Muestra

La selección de la muestra se obtuvo aplicando el criterio de representatividad por cuotas no probabilístico<sup>37</sup> Para quedar en la muestra los entrevistados deberían ser considerados *casos reputados* (Sagastizabal y Perlo, 2006). Otros indicadores para el recorte muestral son, entonces: la participación en actividades (en adelante oficios) del carnaval, reconocimiento social devenido de la realización de esas actividades y recomendación de otros actores por ostentar el grado de “maestros” en las artes y oficios del carnaval. La muestra quedó compuesta por ocho individuos.

## 6. Procedimientos y tipo de instrumentos utilizados.

En una primera instancia visité algunos talleres de producción carnestolenda por recomendación de un informante clave. Un primer reconocimiento del terreno permitió avizorar algunas de las herramientas de recolección de información que podrían arrojar datos sobre el fenómeno. Consecuentemente con esto, establecí una guía de trabajo.

---

<sup>37</sup> Dentro de esta investigación, se utiliza el método no probabilístico a través del muestreo por conveniencia intencional y premeditada, siguiendo un criterio estratégico y seleccionando a quienes más conocimientos (creemos) tienen del tema. Para el método no probabilístico no existe una fórmula para determinar el tamaño de la muestra, aunque trabajé con 8 individuos y registro de 4 talleres con intención de ampliar hasta saturar muestra, en una futura investigación. Opté por comenzar con la identificación de ambientes propicios, luego de grupos y, finalmente, de individuos.

La selección de instrumentos para la obtención de información se dio a partir de reconocer, post lectura de la bibliografía, la pertinente la realización de entrevistas semi-estructuradas y en profundidad estableciendo un grupo focal representativo, el que se complementó con el registro de campo y observación participante tanto en instancias de producción en los talleres, como en situación propia del espectáculo.

Accedí al contacto con algunos de los referentes de talleres y otros trabajadores (con prioridad en el reconocimiento que recibieran en este espacio) que también recomendaron a otros de diferentes áreas de actividades del carnaval y que pudieran aportar información sobre este relevamiento (bola de nieve). Durante los meses de julio a octubre de 2019 visité diversos espacios en los que hice entrevistas y registro. Antes de cada entrevista expliqué los objetivos del estudio y, luego de obtener el consentimiento informado verbal y garantizando a los informantes la confidencialidad y anonimato (si así lo manifestaban), me dediqué a la recolección y el análisis de la información. La participación de los entrevistados y entrevistadas se sujetó a su aceptación voluntaria.

## 7. Descripción general de las UA.

*Niveles presentados según la propuesta de Samaja (1993) de “sistema de matrices de datos”.*

*Matriz supraunitaria  $N_{+1}$ : Procesos de producción de fantasías para Carnavales oficiales de Corrientes.*

*Matriz de anclaje  $N_1$ : Oficios artesanales del carnaval desarrollados en talleres*

*Matriz de anclaje  $N_2$ : Comunidades de prácticas en herrería y vestuario*

### 7.1 Unidades de análisis

Opté por establecer dos primeras unidades de análisis de las cuales podemos reconocer algunas dimensiones que se detallan en la Tabla N°3:

*Tabla 3 Matrices de anclaje: Oficios artesanales y Comunidades de prácticas*

<b>Matriz Oficios artesanales</b>		
<b>UA 1</b>	<b>Dimensiones</b>	<b>Indicadores</b>
Maestros de oficios	Conocimiento	Conocimiento manual Conocimiento técnico Conocimiento Artístico Saberes y habilidades
	Técnicas	Técnicas y procedimientos
	Institucionalización	Reglas, normas y costumbres organizativas
<b>Matriz Comunidades de práctica</b>		
<b>UA 2</b>	<b>Dimensiones</b>	<b>Indicadores</b>
		Presentación de la información y transmisión

Interacciones en talleres de herrería y vestuario	Enseñanza	Modos de interacción, vinculación y acceso Actividades Supervisión
	Aprendizaje	Actividades Actividad dirigida Evaluación

## 8. Contexto de aplicación

El estudio sobre los oficios culturales fue realizado dentro de las configuraciones espaciales de la vida social de la ciudad de Corrientes Capital (como espacio geográfico), la que alberga una fructífera cultura carnavalesca, y que permite la observación de lugares tanto domésticos como de los formalmente establecidos en “talleres” de producción carnestolenda. El período de estudio está comprendido entre los años 2019 y 2020.

La vivencia de la cultura de carnaval, como espacio simbólico, también ha sido un contexto de aplicación por cuanto provee marcos de sentido en torno a las actividades de realización y producción. En nuestro marco referencial, hemos desarrollado sucintamente algunos atributos del contexto que permiten entender, en general, las determinaciones a las que obedece el ejercicio de los oficios, el espacio de producción, transmisión, las instituciones ligadas y, por supuesto, las interacciones humanas y los espacios en las que ocurren.

## 9. Tratamiento de la información y técnicas de análisis de datos aplicadas.

He aplicado un *criterio temático* considerando unidades en función de los temas abordados. En un primer momento, guiado por el aporte de Sagastizábal y Perlo (2006), realicé una codificación abierta ordenando el material recogido y numerando las producciones en bruto. Luego de establecer núcleos temáticos (predefinidos en la construcción de las preguntas de entrevistas y reforzados en el registro) para trabajar con las partes más relevantes de los textos. Luego ensayé meta-categorías de modo flexible y provisorio para después generar categorías mejor definidas para el análisis de datos. En todas las preguntas tomé como unidad de análisis el texto de la respuesta completa, porque el enunciado de la contestación constituía una unidad de sentido.

En la interpretación resulta interesante observar categorías comunes en las repuestas generadas sobre la base de definiciones dadas a las palabras según contenido temático. Así pude establecer similitudes en el uso. Asigné palabras a dimensiones conceptuales de acuerdo con semejanzas percibidas. El uso de tabulaciones ayudó a ordenar la información obtenida de modo simple en el momento de la interpretación posterior de los datos. Estimo la correspondencia de conocimientos de los informantes y el grupo sobre el predominio de un acervo cultural común considerando que la información es más confiable si genera resultados similares, más aún cuando proviene de múltiples informantes.

## Capítulo III

### 1. Profesiones, oficios y funciones en el carnaval

Uno de los objetivos de este trabajo es volver observable la evidencia de la compleja interrelación entre oficios y educación en el ámbito donde se desarrolla la fiesta del carnaval oficial de la capital de Corrientes, estableciendo el desafío de asirlo desde la complejidad misma que encierra la relación. En este sentido, estudiar las experiencias en torno al ejercicio de oficios relacionados al carnaval y los modos de participación y conocimientos que se ponen en juego, requiere descentrarse de los análisis circunscriptos a la formación técnico-profesional para poder así visibilizar los complejos procesos de articulación entre educación y oficios que condensa la experiencia, entendiendo a ésta última como categoría de indagación.

Si bien en el desarrollo teórico general asumo la dificultad de establecer una delimitación más clara en cuanto a qué es una profesión y qué un oficio, a los fines prácticos, distingo a aquellas actividades mediadas por la formalización de los procesos de transmisión de saberes y que son legitimadas por instituciones específicas de la sociedad, de aquellas que parten de saberes construidos en torno a *comunidades de práctica* y que pudieran no estar sujetas a procesos formales de enseñanza y aprendizaje.

Otro indicador claro de estas distinciones podría darse en torno al aspecto económico que el ejercicio de los oficios comporta. Un primer acercamiento demuestra que los oficios están circunscriptos al mercado laboral no profesional, de economía informal y familiar en la perspectiva de la llamada *economía social* (Coraggio, 2011). Esto induce a mirar a los oficios como un espacio de acción constituido, no por individuos solo-utilitaristas en búsqueda de ventajas mercantiles materiales, sino por individuos, familias, comunidades y colectivos de diverso tipo que se mueven dentro de instituciones decantadas por la práctica o acordadas como arreglos voluntarios, y que actúan haciendo transacciones entre la utilidad material y los valores de solidaridad y cooperación que la realización de la fiesta solicita imprime. Esta economía es social porque produce sociedad y cultura más y no sólo utilidades económicas; porque genera valores de uso para satisfacer necesidades de los mismos productores o de sus comunidades. Como diría Coraggio: *“Es social porque vuelve a unir producción y reproducción, al producir para satisfacer de manera más directa y mejor las necesidades acordadas como legítimas por la misma sociedad”* (Coraggio, 2011:46). Su fundamento es, sin duda, el trabajo y el conocimiento encarnado en los trabajadores y sus sistemas de organización. Queda pendiente, pues no es objeto de este trabajo, ponderar sus efectos en la trama social que son invisibilizadas en las conceptualizaciones y estadísticas oficiales y los indicadores de rentabilidad, pero que la experiencia de campo comienza a dibujar manifestando su reconocimiento a la economía general y al desarrollo turístico-cultural.

En este capítulo presentaré los datos obtenidos para la primera distinción al interior de los oficios (Tabla N°1 Listado de profesiones y oficios relatados en dos categorías).

Del análisis surgen valores posicionando a los trabajadores y las actividades en dos categorías fundamentales. Esta primera distinción me permitió clasificar los trabajos y focalizar

en la clase que aparece ligada a lo “no profesional” para así profundizar en una descripción de los oficios comprendidos en ella, de sus componentes, rasgos y características.

Es posible notar, en principio, la diferenciación del tipo de actividades establecida según tres criterios: si es profesional o / no profesional, en acuerdo a las demarcaciones que establecí. El segundo criterio surge de tener presente las actividades realizadas por los actores y un tercero, la diferenciación que denomino “función”, como descriptor atributo de alguna de las clases o categorías, pero que no ha sido considerada más que a fines de la caracterización para así depurar aquellas que cumplen en sentido estricto, la definición de algunos oficios.

Mis indagaciones dan cuenta de actividades que, aún presentes, no constituyen a - consideración de mi postura teórica-, oficios propiamente dichos, sino que son actividades que implican la asunción circunstancial de un rol y una función en la trama de la producción, los que pudieren ser circunscriptos a otra/s categorías no establecidas en este estudio. Es decir que, si bien los trabajadores pueden o no ser profesionales en algún área, esta no es restrictiva de determinada formación previa, o condición para el acceso al puesto. Circunstancialmente, realizan actividades que no pertenecen a las artes mecánicas o artísticas concretamente aludidas en la noción de oficio artesanal. Ilustrativa es la situación del rol de *comisario de corso* quien dentro de sus funciones tiene la tarea de disponer las entradas y salidas de las comparsas al circuito de desfile, control de tiempo de pasada y el ingreso de acuerdo con el cronograma de shows. Hugo manifestaba:

“yo soy inspector de tránsito desde los veintipico de años y bailé en el carnaval desde antes. Pero empecé como comisario cuando se hacía en la avenida Ferré maso menos y cada tanto nos pedían hacer una cosa y así maso menos fui sabiendo qué se hacía. Ahora ya después de 30 años en el carnaval ya sé que hacer y cómo manejarme viste. (...) nadie me preparó ni nada para esto, sino que a medida que hacía fui sabiendo qué se hace y cómo, entendés”.

Por otro lado, la presencia de dos marcaciones dentro de la tabla síntesis, responde a que muchos de los oficios circulan entre ambas categorías teniendo en cuenta la figura de algún tipo de formación institucionalizada que es puesta a disposición de la realización de las actividades del carnaval. Otras, en cambio, habilitan a sostener la presencia de habilidades, saberes y conocimientos presentes en el oficio no transmitidas vía formalización alguna y que determinan su inclusión en la categoría no profesional.

### *1.1. Los oficios implicados en la “línea de producción” de la fiesta*

A partir de la primera distinción operada sobre la profusa actividad relacionada a la producción del carnaval y de establecer una serie de oficios artesanales que parecen dispuestos en función a las necesidades materiales de la producción carnestolenda, me detendré particularmente en aquellos que pertenecen a la categoría **no profesional** y ensayaré una pequeña descripción de los mencionados por los entrevistados y otros que son producto de información recogida a partir del trabajo de campo.

El orden en que son presentados es intencional pues, se observa una *cadena de relaciones* que tienen lugar en la producción que conlleva una secuencia jerárquica-decisional. Se destaca

una línea productiva de tipo *circular* que envuelve procesos en diversos espacios al mismo tiempo con recurrencias, retrocesos y negociaciones entre los agentes intervinientes, ya sean artesanos de algún oficio, o personas que asumen tareas (función) de dirección y coordinación de toda la trama productiva:

- **Presidente de comparsa/dirigente:** Son personas que asumen funciones establecidas fundamentalmente a partir de figuras jurídicas implicadas en las formas legales que adoptan las comparsas: Asociaciones Civiles Sin Fines de Lucro<sup>40</sup> y que demandan actividades administrativas, económicas y decisionales en torno a su relación con el Estado y con los privados intervinientes<sup>41</sup>. Más allá de la función demarcada por los estatutos de las asociaciones, pueden circunstancialmente, asumir tareas de decisión en cuanto a la temática a representar u otras cuestiones de orden logístico y artístico.

- **Guionista:** sus actividades están abocadas a la producción de la “historia” sobre la base de la temática que abordará la comparsa. Entre sus productos están un texto con la narrativa básica de la historia, los personajes y situaciones a representar; *fichas técnicas* descriptoras y los componentes utilizados para la materialización del traje de carnaval, y un guion tentativo para el *show de comparsas*. Esta última es una característica que sólo se presenta en los carnavales de Corrientes. En base a la temática elegida, el show es una teatralización de la historia, representada en el Anfiteatro “Coco Marola” donde en una especie de “teatro de revista” los participantes realizan coreografías y representaciones que cuentan de modo complementario la historia.

- **Diseñadores:** son aquellos entre cuyas sus tareas centrales, podemos enumerar la confección de bocetos, diseños y figurines de las fantasías a partir de la descripción realizada por el guionista. Son quienes, utilizando su capacidad creativa y, sus conocimientos en las formas de representación plasman en sus productos una primera antropomorfización de personajes, conceptos e ideas. Su tarea en términos de la *performance*<sup>42</sup> (Dubatti, 2007:11) es central por cuanto anclan la idea en un soporte material y sensual.

- **Coordinador general de Vestuario:** Son personas que atienden a la estética general de las fantasías, al conjunto total y la armonía de la representación. Son quienes en primera instancia “acomodan” a las personas que ocuparán las fantasías, sus disposiciones en la presentación general y personajes. Son también quienes actúan como decisores ante eventualidades en la cadena productiva de la fantasía y quienes asumirán la tarea de controlar el trabajo de los coordinadores menores, carroceros, talleristas, vestuaristas y realizadores etc., y resolver sus demandas. En términos de Wenger (2001) Es el miembro que contribuye a que la comunidad esté enfocada en su *dominio*, mantenga relaciones entre sus miembros y otras comunidades, y desarrolle su práctica. en términos de Wenger (2001).

- **Coordinadores menores:** son quienes tienen la tarea de controlar algún circuito de la cadena productiva. Los coordinadores de grupo y solista, por ejemplo, están abocados a la asistencia y control de la producción del traje (fantasía). De ellos depende la selección de

---

<sup>40</sup> El largo proceso de organización al interior de las comparsas (como unidades de agremiación) implicó asumir ante el Estado alguna figura legal, dada su importancia como componentes del *tercer sector* de la economía.

<sup>41</sup> El desarrollo de los carnavales en Corrientes asume la característica de gestión público-privada que posibilita su concesión.

<sup>42</sup> Si bien existe una discusión teórica en referencia a este término por oposición a “teatralidad”, me limitaré a considerar a la *performance* como “arte en acción”. En Dubatti, J. (2007).

realizadores, talleristas, modistas, zapateros, etc., algunas decisiones en torno a la materialidad, asistencia a ensayos y control de presencia de los comparseros junto con la animación constante de las personas a su cargo. En el caso del coordinador de batería, su trabajo si bien mancomunado al del Director de batería, se desarrolla más bien en torno a cuestiones estéticas y operativas de la producción del traje de los ejecutantes, sin intervenir en las que hacen a la musicalidad. Todos trabajan estrechamente bajo la dirección del coordinador general de vestuario.

- **Director de batería:** fundamentalmente su tarea está circunscripta a la producción musical de los percusionistas y músicos -quienes, las más de las veces- actúan como un cuerpo inscripto en otro mayor como es la comparsa<sup>43</sup>. La selección musical, arreglos y formaciones para la escuela de samba son sus productos centrales, con excepción de la selección musical para el desfile o show de comparsas tarea desempeñada por coordinadores generales.

- **Realizadores / vestuaristas:** el término es utilizado indistintamente para designar a aquellos trabajadores encargados de la materialidad del traje y fantasía expresados en el diseño. Éstos trabajan estrechamente, principalmente, con junto a los *talleristas*, principalmente.

- **Talleristas:** son los artesanos encargados de producir distintas armazones en alambre o /hierro, principalmente, que funcionan de soporte estructural de los trajes y fantasías. Estos pueden actuar también como vestuaristas ya en que muchos de los casos, asumen ambas tareas.

- **Emplumadores:** son personas encargadas de disponer las plumas en las estructuras especialmente diseñadas para ellos: espaldar, tocados, coleros, etc. En las más de las veces, esta función está incorporada al rol de tallerista, aunque se evidencia un proceso incipiente de especialización.

- **Maquilladores:** únicamente cuando la temática lo requiere, estos asumen funciones al interior de las comparsas y de la cadena productiva. Las más de las veces son trabajadores externos seleccionados únicamente por afinidad, precio, calidad y otros atributos y son contratados directamente por los comparseros. Pueden o no estar presentes, aunque las más de las veces su trabajo es fundamental, cuanto menos, en pasistas femeninas.

- **Carroceros:** se denomina así a quienes producen específicamente fantasías llamadas carros y otros accesorios soportes de la teatralidad. Sus productos suelen ser estructuras de gran porte en hierro que, en las más de las veces, son recubiertas, adornadas, pintadas, etc.

- **Talladores:** están encargados de la producción de partes de traje y fantasías que exigen modelizaciones sobre determinados materiales que no siempre tienen soporte en estructuras de alambre/hierro.

- **Director escénico:** son personas que están encargadas de la puesta en escena de la temática que representa la comparsa en el *show* de comparsas.

- **Coreógrafos:** generalmente, son bailarines consagrados que asumen la tarea de generar coreografías tanto para el desfile, como para el show de comparsas.

---

<sup>43</sup> Si bien el término *comparsa* pareciera incluir al conjunto de actores intervinientes en el carnaval agrupados en una unidad, el caso de la "batería" o escuela de samba es interesante. Aunque parte de la comparsa, se presenta como un espacio, un cuerpo especial que actúa en simultáneo y que se diferencia de los pasistas o bailarines. Por su forma de construcción histórica, asumen una lógica de funcionamiento y de relaciones especial que les otorga una atención diferenciada y por supuesto una capacidad de negociación de sus necesidades, particular.



Si bien se mencionan oficios como los de las modistas, los zapateros, directores escénicos, de batería, coreógrafos, etc., muchos de ellos han recorrido espacios específicos de formación institucionalizada, dígame escuelas o institutos de formación profesional. En el caso de los directores escénicos, por ejemplo, han transitado desde la ejecución amateurs a la reciente incorporación de profesionales ligados a las artes dramáticas, presumiblemente porque en los últimos años estuvo dispuesta en la región una formación específica en la materia.

Del mismo modo puede mencionarse el caso de los directores de batería que, egresados de institutos de formación musical, se incorporan a la dirección y habilitados mediados por cursos dictados por especialistas brasileros en ese espectro de la música. A los fines de esta demarcación, sólo se los considera en términos de la función que cumplen sin poner de relieve el conjunto de saberes que encierra la ejecución de sus tareas.

El otro grupo indicado por los entrevistados comprende a agentes que cumplen una función dentro de la organización general del desfile de carnaval, pero que no están comprendidos en la categoría oficios artesanales (el caso de coordinadores de vestuario, coordinadores de grupo, percusionistas, seguridad, etc.) en parte, porque son considerados *participantes externos* (Wenger, 2001). Estos pueden ser profesionales o no, en acuerdo a las tareas que demandan la asunción de funciones. Entre los primeros, puede citarse a médicos de corso, seguridad (policía), escribanos de corso, representante legal de comparsa, músicos y percusionistas y diseñadores gráficos. Entre los segundos, percusionistas amateurs, seguridad y un caso especial como es el *comisariato de corso*. Este último, mencionado por nuestros entrevistados como una función, constituiría un oficio si tenemos en cuenta que el puesto demanda el conocimiento de determinado “saber hacer” que es producto de prácticas de larga data.

Es de destacar que quienes actúan como *comisarios*, son personas que ocupan el rol hace muchos años, y son reconocidos por ello. Estas personas actúan en relación estrecha con los escribanos puesto que son los encargados de controlar los tiempos de presentación, habilitar los espacios de tránsito común para la salida o entrada de comparsas y determinar/controlar la cantidad de integrantes a la hora del desfile. Actúan bajo la dirección de la empresa concesionaria de los carnavales y en coordinación con la Comisión Central Coordinadora del Carnaval<sup>44</sup>.

El trabajo de estos artesanos está imbricado en una serie de interrelaciones que, a los fines de la producción de un traje, por ejemplo, implican acuerdos y trabajos conjuntos que permiten definiciones, especificaciones, posibilidades en torno a la materialidad. Si bien hay una serie de tareas esperables en uno u otro oficio, circunstancialmente todos se colocan al servicio de la producción, muchas de las veces, mediados por las directivas de un coordinador de grupo o, el mismo director general de vestuario. Esto hace suponer que los miembros establecen relaciones de proximidad, por una parte, y por otra comparten un *dominio y prácticas* (Wenger, 2001) particulares (Wenger, 2001).

---

<sup>44</sup> Las cuatro “c” como se la llama en la jerga, es una entidad creada por ordenanza municipal y está compuesta por dos referentes designados por el municipio, un representante de cada comparsa que desfila y un agente representante de la empresa organizadora. Su función central es la coordinación logística del carnaval, así como la de hacer respetar el reglamento de corso y ejecutar las sanciones que allí se determinan ante el incumplimiento de algún punto del mismo.

Entonces, los oficios del carnaval parecen estar delimitados a un circuito cultural que comporta la realización carnestolenda, a *comunidades de prácticas* que establecen los marcos de sentido, aprendizaje, utilidad, función, reconocimiento y otras características inherentes a la tarea.

Más allá de la comunidad de práctica espontánea que se establece en torno a la producción del carnaval, es interesante mencionar el caso de la Escuela de Carnaval. Creada en 2018 tuvo la intención de formalizar los procesos y conocimientos que circulan al interior de los oficios presentes en la fiesta y ampliar otros que están presentes en la comunidad, pero que no gozan de espacios institucionalizados de formación. A los fines de este trabajo, omití intencionalmente un acercamiento a la escuela puesto que entendí que las prácticas y saberes involucrados ya evidencian algún tipo de transposición didáctica y lo que busco es mostrar una pedagogía no institucionalizada. Por otro lado, ninguno de los entrevistados accedió a la formación dispensada allí<sup>45</sup>.

## 2. La índole no escolar de las biografías relativas a los oficios

Las primeras entrevistas versaron sobre el nombre de los oficios practicados por ellos, su conocimiento de otros que intervienen en la producción, formas en que se iniciaron, lugares donde se realizan y sobre la relación entre el oficio y la vida de los hacedores.

Sobre el nombre del oficio la totalidad de los entrevistados comenta que desconoce el origen y que simplemente, lo usa por tradición, costumbre y lo han adquirido de la comunidad. Que estos nombres son heredados y su rastreo es impracticable. En el apartado “marco teórico” ya he mencionado que, en el castellano, la generalidad de los oficios recoge su nombre a partir de derivados denominales o deverbales: el sufijo (-dor, -ero, -ista, por ejemplo) connota la actividad del sujeto respecto de un sustantivo o verbo base (vestuarista, guionista, etc.). Algunos ejemplos de derivación deonomástica dialectal aparecen como la de “comisariado” y también metonímicas: tallerista (que oficia en el taller). En este sentido, mis entrevistados pudieron establecer casi por unanimidad los nombres de los oficios sin variaciones mayores, pero ninguno fue capaz de atribuir el origen.

Juan Carlos apuntaba ante la pregunta ¿cómo llamarías a lo que hacés? ¿vos cómo te llamarías a partir de lo que hacés?:

*“Es un taller del carnaval, pero yo ...este... y... tallerista pue. Soy un tallerista del...eh de carnaval”. (...) aprendí del uso que se le daba al nombre. O sea, cuando, cuando se referían a la persona que realizaba el traje, era tallerista”*

A este tipo de respuesta las etiqueté nomenclatura por herencia.

Otro tópico que arroja preguntas similares en la totalidad de la muestra es el reconocimiento de los oficios que otros realizan para el carnaval. Esta información es

---

<sup>45</sup> Es notable, en ese sentido, ponderar una relación que habla por sí misma: en 2020 la escuela sólo tenía una matrícula de 150 alumnos que representa el 25% de su capacidad y, teniendo en cuenta que sólo en Corrientes las estadísticas asumen que participan del desfile aproximadamente entre 10.000 y 15.000 personas (sin contar aquellas detrás de escena), los números ponen alerta sobre su función social real.

interpretada en mi análisis como conocimiento de trabajos específicos del carnaval y está relacionada con otro tópico referido al tipo de trabajo (manual-mecánico).

Además de preguntarle por el suyo, les presenté otros oficios observados en el trabajo de campo. Hay algunos que no pudieron ser especificados en términos de las actividades que involucraban, como, por ejemplo, el de *guionista* y *comisario*. En su mayoría pudieron establecer una serie de pasos que involucran la realización de tareas de los oficios como un conocimiento superficial de aquellos que no son los propios.

Los aspectos relevados en este punto denotan que los requisitos para la realización de un trabajo no sólo deben cumplir con un *conocimiento manual-técnico* como clave, sino que incluye lo que conocemos como competencias y valores: educación, capacidad, especialización, responsabilidad, disciplina, vocación, determinación, dedicación, puntualidad, esfuerzo, constancia, honestidad, compromiso: *“si las cosas no se hacen con el cuidado adecuado solo se harán mal”*, dice Mara.

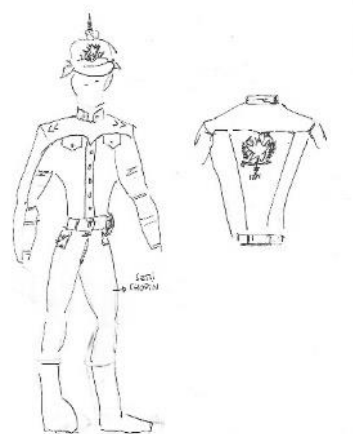
También en las respuestas aparecen con frecuencia términos asociados a los componentes del oficio como: desarrollo de una actividad laboral, cumplimiento de actividades, remuneración económica. Las menos mencionadas fueron beneficios personales (ganancias para la persona que realiza el trabajo), beneficios materiales (adquisiciones de bienes específicos producto de la remuneración), elementos sociales (componentes comunitarios implicados en el desempeño de una actividad) y los aspectos negativos (de la realización de una determinada tarea).

En acuerdo al contenido educativo del oficio son tematizados y descriptos los procesos de formación informales por el sistema maestro-aprendiz llevados a cabo, fundamentalmente, en el espacio del taller y, en menor medida, en otros espacios, presencia de conocimientos previos, competencias necesarias, incorporación al proceso de adquisición de destreza, evaluación de la formación. Todos estos atributos serán presentados de manera más detallada en el Capítulo IV.

### 3 Oficios del carnaval: entre un guion y el desfile

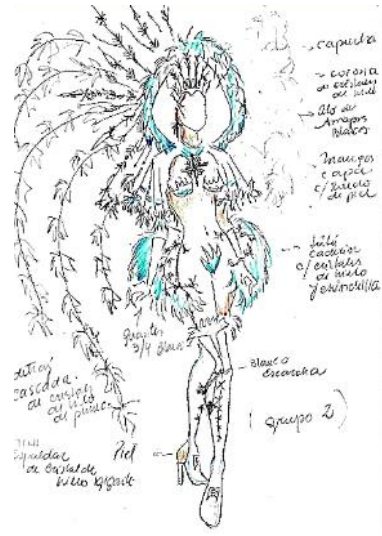
En este apartado intento visibilizar la trama productiva estableciendo como extremos la generación de la idea que dará origen a la temática que abordará la comparsa -la que es plasmada en un guion-, hasta su concreción como traje o fantasía en el desfile de carnaval, su fin último. La idea es contar con una perspectiva más acabada del proceso mismo que encierra la producción carnestolenda enfocada, particularmente, sobre los oficios y omitiendo intencionalmente, otros procesos paralelos que hacen a la estructura general de producción.

Al finalizar el desfile de carnaval, cada comparsa o agrupación musical establece en una reunión de comisión directiva, la temática (ver anexo) que representará en el carnaval del próximo año. Con esto se inicia nuevamente todo el ciclo de producciones que se extiende desde abril/marzo hasta febrero del año siguiente.



4 Figurín a mano alzada. Esquemático previo al bocetoo o diseño. Autor: Chelo Zalazar. Arandú Beleza

El primer paso luego de conocerse la temática es el de investigación. Los encargados de la producción y redacción de una narración o historia indagan sobre esas cuestiones intentando producir un documento guía. Denominado en el carnaval de Brasil como “carnavalesco” (aunque con menos funciones de las que adquiere en el país vecino) el guionista tiene la tarea de “coser” una historia sólida que contenga descripciones sobre personajes, tiempos, escenarios. Las formas narrativas rondan desde una simple leyenda hasta biografías, pasando por una serie de escenarios inventados. Los productos de estos guionistas pueden ir desde un documento escrito conteniendo la historia, ficha de personajes con algunas descripciones, hasta un libreto teatral y un resumen para gaceta de prensa (ver anexo). Si bien en el carnaval del país vecino, modelo del que se presenta en Corrientes, las temáticas suelen estar presentadas con narrativa moralizante a través de mensajes o metamensajes en sus representaciones, en nuestra ciudad, no siempre es intencionalmente así.



5 Boceto de personaje "estrellas polares" con descripciones sobre la materialidad. Imperio Bahiano. Diseñador: Rubén Molina

El segundo engranaje que se activa casi al mismo tiempo que el guion, es el del diseño. Los “diseñadores” son artistas que, a partir del desarrollo expresado en la temática, producen obras con carácter comunicativo a través de elementos visuales (figurín, boceto, diseño) creando una composición gráfica y simbólica. Es una narrativa visual que se corresponde con el texto y busca, sobre todo, que sea entendible para todo público. Su función favorece el entendimiento de los mensajes de la representación, del personaje, o la alegoría transformando el texto en un elemento visual por medio de diversas técnicas de las “bellas artes”, en especial dibujo y pintura. Al respecto nos apuntaba Rubén:

*“Los diseñadores no somos artistas gráficos. Los artistas gráficos son los ilustradores y todo lo demás. Nosotros ideamos vestuario tridimensional que va a ser realidad para lo que sea a través de la expresión de dibujos. ... o sea el dibujo es un medio de expresión no somos diseñadores visuales, gráficos y dibujamos ... o sea fundamentalmente la creación eh... no es un figurín, el figurín es un medio de expresión... lo que se produce lo que se va a llevar con el tiempo. Hay diseñadores como yo que son muy feos diseñando, pero... son excelentes vestuaristas cuando el vestuario está realizado. El .... diseño del figurín es un primer paso...emm... un primer paso y un primer lenguaje. Lo que viene todo después del mundo de... visual... emmm ... y espectáculo es muy posterior al primer paso que es un dibujito. Hay dibujantes muy buenos y dibujantes que no son muy buenos pero que expresan muy bien. Como Juanjo y yo que somos mejores diseñando, pero feos dibujando, ¿entendés? Delirando toda una historia somos mejores que muchos otros que dibujan perfecto, pero copian o.... o son malos en el figurín... malos en el producto final y muy buenos en el figurín inicial.*

Su producto fundamentalmente se centra en el “diseño”, sea este un figurín (fig. 4) boceto (fig. 5) o una obra acabada (fig. 6), a veces, con pequeñas descripciones sobre los modos de confección y materiales a utilizar. Puede observarse en el boceto presentado en la figura 5 (por oposición a la figura 6) el nivel de especificaciones del dibujo que presenta someramente la paleta de colores, algunas texturas, accesorios y elementos pero que, a modo de compensación, las anotaciones marginales del diseñador complementan la información para los realizadores o vestuaristas y otros actores que intervienen en su realización. Normalmente el diseño propiamente dicho no es entregado a quien ha de vestir el traje, o a quien lo ha de realizar, sino que los diseños componen una carpeta que queda a la guarda de la comparsa. Es común que, a insistencia del interesado, se extienda una copia color por partes o bien completa pero sólo al realizador de la pieza. Los diseños son celosamente conservados para que “los competidores no sepan qué estamos haciendo, ni lo que vamos a representar para que no nos copien”, dice Juan, uno de los entrevistados. Algunos diseñadores proveen de copias con consideraciones al dorso del dibujo y/o especificaciones anexas para que pueda materializarse lo más fielmente posible su creación.



6 Lux Aeterna. Diseño “Solista”. Autor: Juan C. Maidana. Arandú Beleza.

En la carpeta puede encontrarse diseños que van, desde el portaestandarte, bastonera de comparsa, embajadora, abre alas, grupo apertura, solistas, destaques, grupos, carros, elementos accesorios de la teatralidad, bahianas (grupo especial presente sólo en Arandú Beleza) bastonera de escuela de samba, escuela de samba.

Para que se tenga una idea aproximada del valor que representa el trabajo de un diseñador consigno el precio de una carpeta de diseño que para enero de 2023 cotizaba en \$600.000, equivalente a U\$20.000.

Junto a la “carpeta de diseños” y en un trabajo conjunto con otros actores de toda la cadena, dígame coordinador general de vestuario, talleristas, realizadores etc., se ofrece un documento de “despliegue” que promete esquemáticamente la “paleta de colores” y las ubicaciones de las alegorías, personajes y figuras (fig. 7). Puede leerse una numeración a la izquierda que ordena los elementos en una serie. Están consignados en esta muestra, 1. Carro de Apertura; 2. Porta Estandarte; 3. Estandarte Árbol-mundo, etc. con sus respectivas “gammas de colores”. En el anexo ofrezco otro ejemplo a fines ilustrativos.

	red	red	red
VIKINGOS -			
1. Carro Ap: Maderas y Marionetas			
2. Porta Estandarte -			
3. Estandarte: Arbol-Mundo			
4. Emb.			
5. Duo. Cuervos.			
6. Solista			
7. Grupo 1. Gorreritos.			
8. Solista 2. Freya			
9. Grupo 2: Valkirias			
10. P.B. D.C.: Crácula Pumas. (2)			
11. Ala Futura			
12. Solista 3			
13. Grupo 3.			
14. Bastonera			
15. Escuela Samba. Vikingos. Gloria			

7 Despliegue a mano alzada de personajes y paleta de colores. "Vikingos". Imperio Bahiano. Diseñador: Rubén Molina.

Un tercer momento comprende la asignación del diseño a quien lo portará. Esto implica no sólo la capacidad económica del comparsero para la

realización de la pieza (habida cuenta que es el quien eroga todos los gastos), sino que pondera también su antigüedad, su participación y otros atributos que, a criterio de los coordinadores de vestuario, se adapten mejor al diseño. La asignación, por tanto, es arbitraria y depende en todo de negociaciones entre ambas partes.

Logrado ese acuerdo, se designan los coordinadores (de grupo o solistas) que son quienes entenderán en el proceso de la confección. Ellos disponen de los talleres, modistas, zapateros, emplumadores y demás oficios que intervienen en una cadena que ya está aceiteada por la práctica. El grupo de artesanos se nuclea, no con exclusividad, sobre determinados diseños. Hay quienes sólo intervienen con grupos, otros con solistas dependiendo de su capacidad en el taller o su preferencia. Nótese aquí que existen diferencias en cuanto al tipo de trabajo implicado. En el caso de solistas o destaques el trabajo es más individualizado y con mayor margen de maniobras para cambios y adaptaciones. En el caso de grupos, el trabajo seriado no lo permite.

El taller de estructuras y el taller de vestuario (usando taller como espacio de trabajo) comienzan a definir junto al coordinador, las posibilidades materiales en reuniones previas al contacto con el portador del traje. Una vez acordada mínimamente las materialidades (que dependen de la disponibilidad de materiales en el mercado, el reciclado de otras ediciones anteriores, las posibilidades económicas de los interesados, etc.) se inician en simultáneo los talleres.

Sucede en la práctica que muchas de las veces, los talleristas de estructuras realizan también actividades de vestuaristas (y no a la inversa). Juan Carlos nos hacía esta salvedad:

*“hay gente que hace solamente estructura, el taller digamos, hay gente que solamente hace revestimiento, vestuarista digamos así, hay gente que te hace las dos cosas...en este caso, en mi caso yo hago desde el diseño...estructura, revestimiento y emplumado. Porque hay gente que por ejemplo sólo hace emplumado y de última también es un tallerista digamos.”*

Esta fracción de entrevista permite notar cómo van especificándose procesos que antes parecieran haber sido cubiertos por un solo oficio. Hoy, el tallerista parece más centrado en la producción de estructuras, dejando a otros artesanos tareas antes concentradas en el “taller” para dar lugar a oficios separados completamente como el de emplumador, en el ejemplo, o el vestuarista en mi apreciación. En este sentido, hay destacados vestuaristas que no realizan estructuras como es el caso de Marcelo Péndola (Aves del Paraíso) reconocido en escenarios internacionales o el de Henry Cardozo, en el escenario nacional (ballet de Carmen Barbieri, Lali Espósito, entre otras celebridades).



8 Muestra de Corset en estructura de meta. Autor: Marcelino Zalazar



9 Detalle de Tocado en estructura con soldadura de punto. Autor: Juan M. Barsol.

El taller de estructuras comienza produciendo las armazones, generalmente de alambres, de distinto grosor, unidas por soldadura oxiacetilénica o por T.I.G. (por la sigla en inglés de Tugsten Iner Gas) que hace suponer algún conocimiento de la técnica, los materiales a unir, el aporte y los puntos de fusión y resistencia de éstas. En los talleres se dispone de un aprendiz que oficia de asistente en la soldadura casi con exclusividad. Nos apuntaba Chelo (Marcelino):

*“Una vez elaborado el diseño de lo que se necesita en papel, no el diseño del traje sino de las piezas...em...vamos a la elaboración del...yo realizo la elaboración de la estructura soldada con autógena<sup>46</sup> es decir se suelda con bronce, carburo y oxígeno. Luego que ya están hechas las piezas se le mide a la persona y si están todos de acuerdo con las medidas y con lo que queríamos lograr, se empieza con la parte del revestimiento”.*

El trabajo comienza con el modelado del alambre que tomará la forma necesaria de acuerdo con el patrón en papel. Se producen las piezas de modo individual y luego se las une para dar la tridimensión con pequeños ajustes y detalles. Las estructuras van desde un tocado, tetero, peto, colero, muñequeras, conchero, bolero, piñeras, hasta accesorios diversos. Para evidenciar el proceso, tomé un caso testigo de producción de un traje solista que puede servir de ilustración de lo que vengo desarrollando. Dependiendo de la estructura necesaria, de la complejidad de la pieza y si no es preciso algún tipo de acabado, los talleres consiguen disponer de las estructuras en una semana. La presencia de asistentes que producen piezas pequeñas, en serie, como peinetas, pliegues menores, y formas básicas. Otras, las de mayor dificultad y pericia, llevan más tiempo.



10 Muestra de espaldar en construcción. Gentileza: Sol Vogt. Chaco taller.

Casi todas las piezas producidas se elaboran en serie con excepciones muy puntuales. Todas conservan algún tipo de mecanismo que les permite un ajuste posterior al cuerpo de la persona que lo ha de ocupar.

En el caso de los espaldares la confección se realiza con los ajustes sobre la persona que lo ha de ocupar, por cuestiones de la carga de la pieza, y teniendo en cuenta el agarre sobre el cuerpo y la comodidad. Los espaldares suelen estar confeccionados con estructura de hierro macizo en la mochila y caños huecos que hacen de sostén para la sujeción de las filigranas y/o formas diversas junto con las peinetas sujeta plumas. Pueden tener desde un cuerpo, hasta distintos ensambles que componen el volumen de la pieza, como en nuestro testigo. En paralelo, con la estructura del espaldar



11 “Conchero” en estructura de alambre con soldadura TIG. Gentileza Ana Vogt. Autor: Chaco Taller

<sup>46</sup> Tipo de soldadura con o sin aporte de material que utiliza como fuente de fusión, gas. Esta técnica permite la unión de piezas de distinta naturaleza a partir de la adición por ejemplo de bronce fundido.

completa, los emplumadores comienzan sus tareas, bien preparando las plumas (lavado, peinado, teñido, torcionado) o aplicando directamente en acuerdo al diseño. El lavado por ejemplo exige conocer de qué tipo de pluma se trata y cuál es el tratamiento más adecuado para ellas. Ana decía:

*"(...) algunas sólo son lavadas con jabón común como es el caso de las amazonas, o con "camellito" si se trata de emas retorcidas o gallos. Si son pavos, o plumines en boas o cosas así .... este...es importante saber si no destiñe o se desintegran todo como el caso de la marabú<sup>47</sup>. Pero si son sintéticas como las que yo hago eso es otra cosa (risas)"*



12 Pegado de plumas en flotante.  
Autor: Guillermo Fleitas.

El emplumado propiamente dicho consiste en "acomodar" las plumas de acuerdo con la disposición (derecha, central o izquierda), generalmente, las más largas como los faisanes o amazonas al fondo y una recubierta de otras pequeñas en forma de tapa al frente. Se sujetan en un sistema de peines donde son colocadas, varias a la vez, por el cálamo y sujetas con un canuto plástico termo-contráible, o bien, pegadas sobre algún soporte antes de sujetarlas a la peineta estructural. Todas las piezas que requieren plumas exigen formas distintas para la sujeción, aunque el método sigue conservando a la peineta con canutos como soporte básico.



13 Moldeado en papel a mano alzada (Izq.) transferido a lienzo con apliques en proceso. (Der.) Autor: Guillermo Fleitas

A la vez que se producen las piezas de estructura, inicia el trabajo del vestuarista o realizador que es el encargado de recubrir las piezas y darle los acabados según el diseño y las especificaciones materiales del diseñador.

Esto supone un conocimiento de técnicas varias como las de moldeado (Fig. 13) cabuchonados (Fig.14), entorchados, recamados, por ejemplo, y por supuesto, información sobre materiales disponibles en el



14 Guía de producción de cabuchonado. Gentileza Juan M. Barsol

<sup>47</sup> Se utilizan diversas plumas procedentes de distintos animales. Algunas con elaboración industrial como las boas de marabú (que toma nombre del animal que las produce) u otras como las de gallo, pavo, o un tipo de avestruz, como la "ema".



mercado. Aquí cabe aclarar que la producción del traje varía en acuerdo a las posibilidades económicas del interesado, puesto que hay materiales extremadamente lujosos y caros, como los cristales Swarovski hasta los más simples hechos de resina plástica. Por otro lado, no todas las piezas las realiza el vestuarista. Los bordados y apliques menores que no exigen habilidades técnicas muy complejas son realizados por los



15 Armado de espaldas. Faisanes "review" en el fondo, con tapas de amazonas violetas y detalle en gallos negros. (Izq.) Proceso de pegado en soporte "flota flota" (Der.) Autor: Guillermo Fleitas.

mismos comparseros y entregados para que el vestuarista las disponga en el conjunto del traje. Muchos de los comparseros que tienen años de participación en el carnaval, realizan sus indumentarias guiados por el vestuarista y los coordinadores. El trabajo de realización de un traje es tal, que demanda del apoyo necesario del grupo cercano del comparsero, ya sea bordando, ya sea aplicando, ya pegando, etc. Sólo en los casos puntuales de trajes que pueden presentarse a competir en alguna categoría prevista del desfile, es realizado íntegramente en el taller del vestuarista quien ya dispone de asistentes versados en esas tareas. Nos decía Juan C.:

*"No, no, no, nena! Es un trabajo de locos hacer esto. Es re lindo pero no podés con todo si el comparsero no te ayuda en tres meses...mmm no hacés nada! Es que a veces hay algunas que ni saben cómo pegar un galón con poxirán y bueno tengo que tener alguien que lo haga por ella y yo pagar. Obvio que le cobro por eso también. ¿Pero a la mayoría le marco y con el coordinador se arreglan, viste? Así siguen lo que le marco y me traen y yo le coloco en el traje y así."*

Como en casi todo el proceso de producción, el ensamblado de piezas es central. Se producen por separado los apliques necesarios y se adicionan otros materiales generalmente pegados o cocidos a las piezas estructurales. Un primer paso parece ser la recubierta de las estructuras con un entorchado que puede ir desde escarcha hasta



16 Tetero entorchado en escarcha. (Izq.) Recubierta en tela soporte con algunos apliques de strass (Centro). Apliques de piedra cristal (Der.) Autor: Guillermo Fleitas.

cintas de seda. Luego la cubierta con los apliques, como en nuestro testigo, strass en tiras y tela dorada de tramas que hace de soporte.

El traje comprende no solo una gran diversidad de materiales sino de técnicas en acuerdo a lo que se desea realizar. El vestuarista no sólo debe ser capaz de interpretar y traducir las intenciones creadoras del diseñador, sino que debe también poner a disposición una serie de conocimientos y habilidades técnicas para realizarlas.

Con todo, el conjunto de artesanos y otros actores trabajan cooperando intensamente durante meses antes del desfile, en una especie de bucle permanente de idas y vueltas, definiciones y traspies que permiten la concreción de la idea. Idea que partió de un guion, y se transformó en una realidad.

En este capítulo desarrollé tres asuntos de interés vinculados a la comunidad de práctica aglutinada alrededor de la realización de la fiesta de carnavales en Corrientes.

En primer lugar, propuse una nómina posible y una descripción de cada una de las profesiones que intervienen en la realización de la fiesta. Si bien la categoría no resulta demasiado relevante (encontramos la participación de escribanos, abogados, médicos, técnicos de sonido, de luces, agentes de seguridad, etc.) rinde para separar profesión de funciones. En este caso, el trabajo aporta precisión sobre lo que se espera de los miembros de las comparsas y de otros agentes externos a ellas que hacen posible el desfile. En el caso de funciones extra-comparsas podemos citar la función del comisario de curso cuyas tareas garantizan la puntualidad, el orden y la logística básica para el desfile.



17 Diseño (Der.) Autor: Cristian Sabatini-Arandú Beleza. Traje materializado. Autores varios.

La categoría que más desarrollo alcanza en esta parte del trabajo se refiere a los oficios implicados en la producción previa al evento. Me refiero a los múltiples rubros encarnados individual o colectivamente por los hacedores del carnaval.

Por ejemplo, el oficio de diseñador implica entre otras, la tarea de plasmar ideas, conceptos, personajes, etc. en un boceto o figurín. Es un proceso creativo que antropomorfiza estos elementos para ser representados en el carnaval. De igual modo, el realizador debe adaptar y convertir estas representaciones en realidad. Con materiales y productos muchas

veces prefabricados, organiza en piezas su producción, auxiliado por otros que específicamente realizan una parte de la tarea en términos de un conjunto, sean bordadores, talleristas de estructuras, emplumadores, etc.

Finalmente, intento una descripción de las interacciones entre estos hacedores en el tiempo que transcurre entre la decisión de representar un tema determinado y la puesta en escena ante la concurrencia de los espectadores. Aunque el título del apartado habla de una “línea de producción” lo que sucede en los talleres y entre los talleristas y demás miembros de esta fábrica de fantasías es del orden del bucle.

Siguiendo con esta idea de acciones hechas de acciones más pequeñas interconectadas con otras cadenas de acciones de distinto nivel, pero persiguiendo el mismo objetivo, en el próximo capítulo me propongo dar cuenta de la experiencia pedagógica que tiene lugar en los talleres de producción. Pareciera que de todos los espacios donde se aprende a hacer en el carnaval, éste es el más complejo y significativo para la fiesta.

## Capítulo IV

### 1 Procesos formativos en los oficios del carnaval. Mucho más que transmitir técnicas.

En una primera descripción de los oficios artesanales en el capítulo anterior, ensayé algunas características, modos y rasgos que son propios de la producción y de las actividades y actores que participan en ella. Toda la cadena productiva se hace evidente con el sólo propósito de concretar las elaboraciones necesarias para el espectáculo, cuanto menos en términos de uno de los aspectos centrales del carnaval: la performance.<sup>48</sup> Evidenciar este bucle de interrelaciones hace pensar que más allá de las lógicas que ordenan y definen las prácticas (normas, reglas, pasos, jerarquías) y articulan las relaciones, existe determinado acervo de conocimientos, saberes, competencias, modos de ser y parecer que circulan necesariamente en la comunidad.

Con este supuesto, en este capítulo haré una descripción de estas dimensiones (saberes, modos de transmisión y aprendizajes) que se dan en estos espacios-tiempos particulares. Intenté profundizar aspectos relativos a los procesos formativos/educativos que tienen lugar en los espacios de trabajo circunscriptos mayormente a los talleres de carnaval. Tengo presente que existen otros espacios que pueden ser considerados potencialmente educativos en términos de Trilla y Puig (1996); aunque para este trabajo seleccioné el taller.

#### 1.1 El taller como aula y como espacio de negociación

La presencia de saberes y técnicas que se evidencia en la descripción de los oficios y que se hacían perceptibles en las tareas realizadas por los aprendices durante mi observación participante, permitió advertir algún proceso de formación previo y durante los trabajos. Este proceso puede concordar con la categoría *informales* acuñada por Coombs (1974) debido a que se establecen de manera espontánea, no estructurada ni jerarquizada (Trilla, et. al. 1997) y cuanto menos inintencionada, si se la mira superficialmente.

Si bien a primera vista parece obvio que no se establecen formatos *escolarizados*, hablar de procesos *informales* puede encerrar el peligro de una categorización que simplifique y descalifique la complejidad y especificidad de la experiencia en el taller. Quizá también puede hacer perder de foco la riqueza de la relación dialéctica que sabemos se presenta entre la escuela y sus contenidos y el *más allá de la escuela* (Sirvent et. al. 1998), ya que no se excluyen mutuamente.

Pensar desde los indicadores de esta categoría, refuerza la idea planteada por Sirvent en la que el adverbio “in” en informal acarrea una suerte de desvalorización en contraste con la educación formal y parece contraponerse a la experiencia que describiré en adelante.

---

<sup>48</sup> Prefiero el término *performance* al de teatralidades puesto que abarca mucho más que las artes escénicas y trasciende a una producción que combina elementos de artes diversas.

El taller, como espacio físico y simbólico que podría ser analogado al del aula, concentra la mayor actividad preparatoria del carnaval y constituye un ámbito clave para la identificación no sólo del contexto en el que se establecen las prácticas sino, el lugar material y simbólico donde esos procesos son patentes, son visibles, son asequibles. Por supuesto, esto no excluye otros lugares donde sabemos que estas prácticas también están presentes. Me refiero a las casas de familia que ofician de talleres improvisados para la confección de trajes, o la de los coordinadores que muchas de las veces actúan enseñando las técnicas y modos de confección, son también espacios de transmisión y producción de saberes.

Interesa como espacio-tiempo privilegiado porque es en el taller donde operan toda una serie de negociaciones y decisiones en cuanto a la producción individual y colectiva de los comparseros, se determinan los tiempos que marcan la producción y los tiempos que son los impuestos por las comparsas y la organización general del corso.

Generalmente dispuestos en casas particulares (las de quienes ofician como maestros) o, en el mejor de los casos, locales abiertos con ese fin, parece ser el espacio consagrado para la transmisión de contenidos y la formación. Este nuclea toda una serie de modos de participación, reglas, normas y jerarquías, saberes que circulan tácitamente y que constituyen el acervo de la comunidad.

En el taller, el aparente caos es tributario de una fuerte lógica que sólo quienes participan en él, parecen comprender. Máquinas, mobiliario, insumos dispersos por todo el local, trajes en maniqués y algunos trabajos a medio terminar junto al recurrente tereré, configuran el escenario.

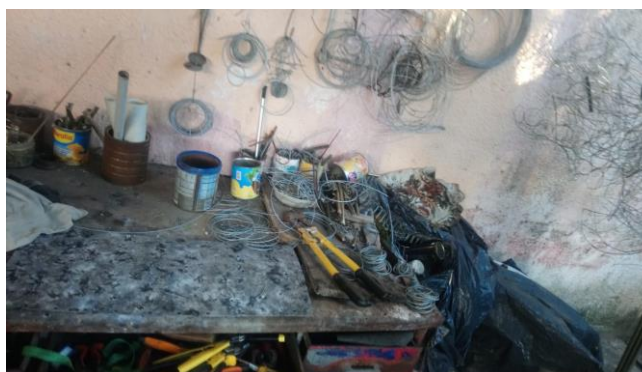
En oposición al aula, centro de las prácticas escolarizadas, en el taller no hay pizarras, y si las hay, sólo tienen figurines, bocetos o diseños con anotaciones de trabajos e indicaciones para su elaboración, lista de materiales y recordatorios.

No existen “lecciones” por aprender, ni programas preestablecidos de qué y cuando enseñar. No hay pupitres, libros ni nada que se le parezca, sólo algunas mesas atestadas de brillos y formas, bordados y confecciones que dominan el caótico estado.

En medio de atravesadas e improvisadas bancas hechas con restos de estructuras, alguna caja o el rollo de alguna tela, el maestro/a circula de un lado a otro trabajando en alguna pieza, atendiendo clientes o bien marcando las creaciones que un ejército de aprendices ejecuta.

Los espacios son ocupados en acuerdo a la disponibilidad. Cada uno se “acomoda” donde puede realizar su tarea, aunque todos comparten un espacio común.

Solo la producción de estructuras, que demanda la utilización de herramientas como soldadoras, cortadoras, etc. tiene un lugar apartado y designado para tal fin. Generalmente, cuentan con una “bancada” de metal



18 Bancada de soldadura oxiacetilénica. Gentileza: Chelo Zalazar

(Fig. 18) donde se realizan las soldaduras y algunas otras herramientas como dobladoras de alambre y cortadoras diversas.

Durante las producciones las conversaciones versan sobre los trabajos que cada uno realiza, los materiales que se emplean y las posibles innovaciones que pudiesen aplicar y por supuesto, no falta el cotilleo, ni el comentario de cómo otros realizadores habrían resuelto sus producciones, ni de los pormenores organizativos de las comparsas, ni la crítica al trabajo de otros talleres.

Este conjunto de elementos que describen el taller configura el contexto no sólo de trabajo, sino de enseñanza y de aprendizaje. Y es que, en el proceso de la confección, con las indicaciones oportunas de una especie de “monitores oficiales” (personas que ya conocen las técnicas y las formas de ejecución) o de quienes ofician de maestros, se guía el proceso. El aprender haciendo es la regla. Algunos bordan. El bordado, como técnica, no requiere mayor pericia que la de saber pasar un hilo por una aguja y con ello fijar una lentejuela. Otros recaman, otros filigranan o entorchan. Así, cada uno en su tarea es guiado por la atención tanto de quien actúa como “oficial” como por el maestro.

Las tareas generalmente inician cuando el sol abrazador de los meses estivales previos al carnaval merma. No es posible el acondicionamiento del espacio porque muchos de los materiales tienden a estropearse, por ejemplo, las plumas. Ellas necesitan calor permanente para mantener su pomposidad y el acondicionador de aire resulta nocivo. También lo es para el correcto secado de elementos pegados con cemento de contacto.

El trabajo es fundamentalmente nocturno por lo que los talleres cuentan con iluminación artificial permanente. No hay horarios establecidos para que quienes trabajan en otro lado, puedan concurrir. Los trabajos se inician generalmente luego de los ensayos técnicos que realizan las comparsas (23hs. aprox.) y se prolongan hasta bien entrada el alba. Cuando el tiempo del estreno del espectáculo se acerca, las actividades se intensifican.

Las personas que trabajan en el taller, generalmente, son también comparseros que elaboran sus trajes o el de otros. En el primer caso, el maestro guía el proceso de manera totalmente gratuita. Cuando el trabajo es para un cliente reciben una remuneración en acuerdo a las negociaciones que puedan establecer sin que medie ningún contrato formal o una paga estandarizada.

## 2. De saberes, técnicas y más.

Mis indagaciones focalizadas en dos talleres, el de herrería y de vestuario, permiten afirmar la presencia de saberes y conocimientos puestos a disposición de la producción. Lo novedoso podría darse en el sentido en que, al abordar el campo, presuponía la presencia de contenidos relacionados a un saber técnico casi con exclusividad. Pero el conjunto de saberes y conocimientos implicados en los oficios artesanales del carnaval constituyen una categoría que supera los saberes técnicos, prácticos o útiles desprendidos de la formación técnico-profesional; y, aunque no tiene vinculaciones causa-efecto simples con los cambios de la sociedad o de la conducta de las personas, no dejan de intervenir en la complejidad de factores que inciden en dichos cambios. No sólo se aprende sobre el oficio.

Fue sencillo advertir determinado uso de herramientas y técnicas en la realización de las tareas implicadas. Las técnicas pueden ser entendidas como un conjunto de procedimientos y acciones realizadas con la intención de producir cambios, un resultado determinado y efectivo en los materiales. Dependen en todo de la práctica y el ejercicio continuo en algún arte o ciencia e implican cierto tipo de destrezas y habilidades, ya sean intelectuales, físicas o de otro tipo como el empleo de herramientas.

La presencia de determinadas artes manuales y artísticas, como, por ejemplo, en el taller de herrería o de carpintería, o pintores y escultores, hace pensar en la presencia de conocimientos y habilidades que son propios del ejercicio de alguna profesión que son dispuestas a las demandas productivas del carnaval y a un desarrollo posterior de la especificidad en términos de los oficios del carnaval. Como advertía en el capítulo anterior, el ejercicio profesional estuvo y está presente en diversas actividades del carnaval desde larga data y sirvieron de nutrientes para la configuración de los oficios que, casi con exclusividad, se desarrollaron dentro de la subcultura del carnaval. Marcelo Fernández (2008): 2-3) habla particularmente de la aparición de las carrozas como alegorías presentes en el formato corso:

“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 [...]; los artistas plásticos [...] Y en relación con este aspecto, vale aclarar que en 1960 los artistas agrupados en el NUPILI (Núcleo de Pintores Libres) [...] ofrecerán sus servicios para confeccionar bocetos para las carrozas barriales [...] con la colaboración de presos con escolta policial”. Fernández (2008: 2-3)

Este período de transformación en el formato de carnaval -ya adelantado en el marco teórico-, pudo ser la semilla de la constitución de algunos oficios artesanales al incorporar profesionales, sus conocimientos y prácticas de diversas áreas, a la construcción estética del carnaval y su performance<sup>49</sup>.

Este período constituye la base donde se cimentan específicamente las artes y oficios involucrados en la producción tanto de vestimenta como de alegorías, las que son abonadas con una traza estética solo presente en la subcultura del carnaval. Estos procesos de hibridación de saberes, conocimientos y técnicas de profesiones “tradicionales” parecen darse desde la demanda productiva específica del carnaval. Las técnicas empleadas en las producciones son una singularidad que surge de la herencia de saberes y competencias socialmente disponible de una profesión u oficio, y el desarrollo de una estética y técnica, a partir de negociaciones dentro de la cultura del carnaval.

Marcelino, maestro de taller, a la pregunta “¿qué es lo que más enseñás?” nos da una idea de los contenidos y técnicas que aparecen, las que muchas veces son actualizadas y reconvertidas:

“[...] siempre le estás enseñando cosas, porque aparte las técnicas también que se usaban antes, no se usan más tanto. Por ejemplo, el bordado, enseñó pero ya no se usa casi, solo a veces en el interior [de la provincia] ... nadie más borda [...] entonces ahora, [...] donde poníamos lentejuelas, ahora

---

<sup>49</sup> En el apartado “antecedentes” del capítulo 1, se enumeran algunos de los primeros profesionales de talla internacional, que intervinieron.

hotfix<sup>50</sup> o lo reemplazamos por resina, son todos otros materiales y cada uno se usa distinto con una técnica distinta. Por decirte, ya no unimos los alambres con cinta de tela sino que soldamos con otras soldadoras más modernas ... y así.”

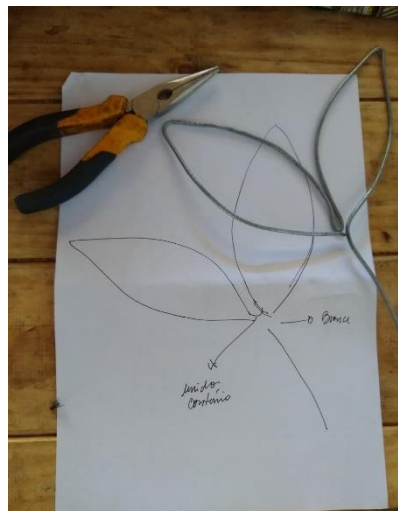
### 2.1. El oficio del taller de herrería artesanal

Se diferencia sustancialmente del industrial. El primero implica la forja, fábrica de herramientas y ferretería arquitectónica, cierres, calderas. El herrero artesanal -que en el carnaval es llamado “tallerista” de modo genérico-, desempeña un trabajo que está centrado en productos con alta carga artística y estética. No aparecen herramientas de gran porte, forjado de metales o utilitarios de la construcción. Más bien su trabajo está orientado al preformado de estructuras simples y otros rudimentos, en alambre y caños de metal más cercanos a la orfebrería. Otro subtipo que puede presentarse dentro de la herrería es el de los herreros carroceros que son quienes producen todas las armazones necesarias en estructura tanto de metal como de carpintería, para las carrozas.

En la voz de los entrevistados se refuerza esta idea en la que, aun compartiendo técnicas en uno y otro oficio, no son equivalentes cuanto menos en el ámbito de las competencias que el trabajador debiera poseer. Es así como Mara nos hacía esta observación:

“[...] en realidad te voy a explicar [la diferencia]. El artesano [como herrero artístico] es diferente al herrero eh, ojo!. Porque muchos te dicen ¿vos sos el herrero que hace el espaldar? No, no, ¡no! el herrero es el que hace todo cosas de hierro y eso así puertas, rejas, jaulas (...) y el artesano ya te dice ... arte sano...es lo que hace todo lo que es estructura en alambre con diseño y formitas, es el que hace todo lo que es del carnaval, tetero, conchero...el espaldar del carnaval, el tocado, el caderín, es artesano él. Esa es la diferencia que te enseñan o aprendés ¿A mí quién me enseñó? Marcelo Péndola<sup>51</sup>”

El trabajo en el del taller herrería “artística”, se diferencia del industrial, en el uso de técnicas y materiales que varían en acuerdo a la producción. Por cuestiones que exceden este trabajo, no voy a describir con exhaustividad, aunque destacaré, a modo de ejemplo, algunas. Moldeado de alambres y caños prefigurado utilizando un patrón papel (Fig.19), soldado, repujado, etc. Generalmente el trabajo comienza con la interpretación del boceto o diseño que sirve de guía para la confección en papel, de las figuras y formas que deberán ser realizadas; eso implica conocimientos sobre dibujo y moldería. Luego del cálculo de materiales y la selección de éstos, se procede a la obtención de las formas a partir del moldeo a mano, asistido con alguna



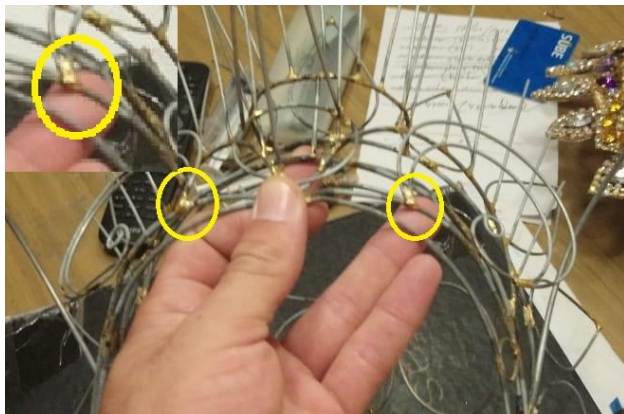
19 Prefigurado de forma en papel. Figura premoldeada a mano. Autor: Leandro Gómez.

<sup>50</sup> Piedra sintética de colores que son adheridas por calor a las superficies.

<sup>51</sup> Marcelo Péndola es un famoso diseñador y artesano que ha vestido a muchas de las famosas argentinas del Teatro de Revista en Buenos Aires. Aún continúa produciendo diseños de carnaval para personajes selectos de los carnavales regionales. Uno de sus trabajos más sobresalientes es “Aves del Paraíso” una coproducción para FTV Internacional



que otra herramienta como las pinzas (semi redonda con punta plana, de boca plana, o para anillos de retención) lo que implica el conocimiento sobre su uso.



20 Soldadura oxiacetilénica con aporte de bronce. Autor: Chelo Zalazar

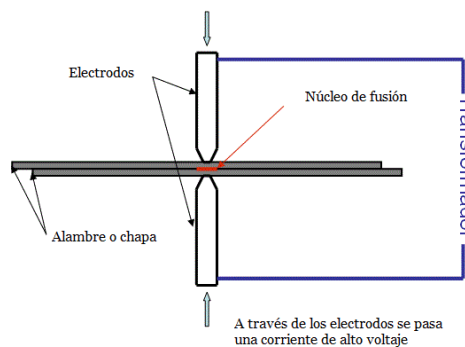
Las soldaduras, que comportan una competencia casi exclusiva de algunos de los maestros, pueden versar desde las de arco eléctrico (con varilla electrodo recubierta) hasta las de aporte de material como la oxiacetilénica<sup>52</sup>, también llamada autógena.

Esta última es la más utilizada en estructuras realizadas en filigrana. En la figura 20, se amplía la imagen intencionalmente para que se observe la soldadura oxiacetilénica con aporte de bronce.

Juan Carlos comentaba:

(...) como te contaba, la parte de estructura se realiza con alambre galvanizado y se suelda con soldadura autógena en bronce, carburo y oxígeno y una vez que está (...) se forra de acuerdo a las necesidades de cada diseño. Hay diseños que requieren (técnicas) de forrado con tela, otros de forrado de cuero o también otros que sólo forrado con strass encima de la estructura. (...) hay alambres por ejemplo que se sueldan con tic [por TIG] y otros con varilla, depende de con qué trabajas”.

Otra técnica muy extendida para la realización de piezas pequeñas (conchero, tetero, canillera, muñequera, etc.) es la soldadura sin aporte de material, llamada de punto. Esta soldadura no requiere mayor competencia que la de saber la duración del punto de contacto (y las medidas de seguridad) ya que su funcionamiento implica el “apareo” de las piezas con las pinzas de arco voltaico. Al pasar la corriente a través de ellos, los materiales son calentados a un punto que los fusiona y con ello se logra la unión.



21 Esquema de funcionamiento de soldadora de punto. Diseño propio.

En la herrería común se utilizan hierros de mayor porte y son utilizados dentro de la confección de carrozas y alegorías de estructura importante. El tipo de técnica para dar forma a las piezas difiere. Exige maquinaria para el corte y preformado de los materiales (y el conocimiento de como operarlos) y el tipo de soldadura es generalmente por arco con aporte de electrodo revestido. En el taller de herrería artística es común la presencia de alambres de

<sup>52</sup> Soldadura a partir de combustión de carburo y oxígeno con aporte de bronce y bórax.



22 Descripción de posiciones para las piezas en un caderín de hombre.

Gentileza: Leandro Gómez

distinto material, grosor y uso y difícilmente hierro o aleaciones. Aunque las técnicas de suplementado y soldado son compartidas en ambas, las líneas artísticas en el formado del material difieren. Estéticamente, el taller de carnaval exige un aprendizaje de técnicas propias de doblado y preformado de alambre con abundancia de ribetes, curvas y contra curvas siguiendo el principio que establece que la forma que toma algo debe elegirse en función de su propósito y función.

Las técnicas pueden versar entonces sobre: modelado y prefigurado con herramientas o maquinarias, técnicas de devastado, balanceo, repujado y en especial aquellas que comprometen el soldado (oxiacetilénica, de arco con aporte y sin aporte, soldado por punto). También pueden hallarse técnicas que pertenecen a las artes como el dibujo, figurinado, repujado, técnicas de moldería y técnicas de pintura y forrado varias.

## 2.2. En el taller de vestuario

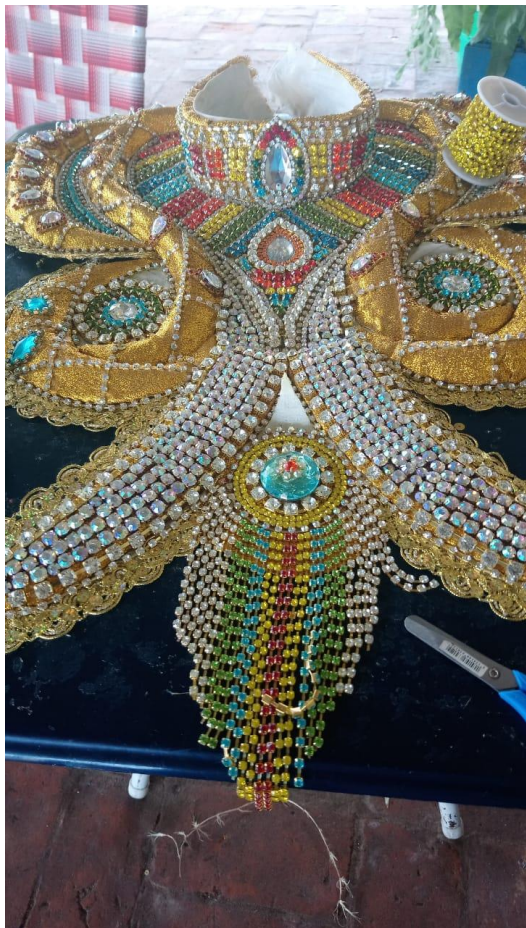
Aquí, encontramos otros saberes y técnicas entre las cuales, la moldería, el bordado, el cabuchonado, la costura, el corte y confección, son las más visibles. Todo comienza con la interpretación del diseño o boceto. El/la vestuarista calcula y selecciona materiales en acuerdo a su interpretación o la descripción del diseñador. Con ello comunica al interesado y dispone la confección de las estructuras en el taller de herrería artística (que puede ser a elección del cliente, por disposición de la comparsa, o bien, con quien el vestuarista ya trabaja). En el caso testigo, la interesada ya trajo con ella las estructuras necesarias, hechas previamente en un taller de su elección (conchero, tetero, caderín). Mara, que gentilmente explicó todo el proceso, le tomó medidas del cuerpo para la confección de la vestimenta y le sugirió la compra de telas y apliques necesarios. Con la ayuda de un papel de moldería, tomó impresiones de ciertas partes del cuerpo y luego las definió a mano alzada con un fibrón. Contaba que, a partir de ello, con la ayuda de algunas escuadras de modistería, le daría el patrón correcto para transportar a la tela. Dos días después en mi visita, ella tenía dispuestos, al hilván, los moldes en un maniquí, mientras entorchaban (técnica) los alambres (con cinta de razo) que componían la filigrana del tetero.

Uno de sus ayudantes (que la acompañaba ya hace tiempo) comenzaba a recubrir la estructura forrada, con strass y piedras con la ayuda de una pinza Bruselas. Mientras, otra mujer cosía en una overlok, otra parte del vestuario.



23 Técnica de recubierta con piedras micro cristal. Autor: Guillermo Fleitas.

En el taller de vestuario, es importante conocer sobre los materiales (lentejuelas, strass, canutillos, piedras, hotfix, perlas, etc.) y de cómo se “acostumbra” disponerlos, que es clave para la materialización del traje; saber interpretar un diseño y traducirlo al vestuario, lo que implica conocer también de corte y confección, moldería, pintura, (técnicas), etc.



24 Técnica de recubierta con diversos materiales.  
Autor: Guillermo Fleitas

### 3. Más allá de la técnica. El saber ser

Además de esta hibridación de saberes y competencias propias del mundo de los oficios, en el carnaval no sólo se aprenden conocimientos involucrados en la producción técnica. Hablo también de aquellos saberes que crean y recrean tejido social. Aparecen como contenidos de la enseñanza que involucran habilidades sociales, reforzando aquellas que hacen al cumplimiento, la responsabilidad, la voluntad de aprendizaje, etc.

Mara nos marcaba esto:

(...) por supuesto que hay que enseñarles cosas, más allá de lo que es el carnaval, viste? Sobre todo sabés lo que les cuesta mucho?... el cumplimiento de horarios y de tiempo. La responsabilidad en sí. Eh.. por más que vos le digas que falta dos semanas para el carnaval, ellos van a venir a la hora que tiene gana... y cero responsabilidad, viste?. Hay que enseñarles también esas cosas que no son de lo que hacemos, pero que son importantes (...)"

También y con frecuencia, se enseñan contenidos como aquellos que implican la concepción de los tiempos del taller, de la

comparsa, de los sujetos. También se aprende a resolver situaciones problemáticas y la se adquiere o pule la habilidad de colaborar en función de un colectivo. Se aprende a usar y reciclar materiales. Se aprenden valores: de solidaridad, de compromiso, de flexibilidad, de practicidad, ingenio e innovación. Recuerdo que, estando en una entrevista, había llegado cierta hora y se dispusieron a juntar plata para comprar de cenar.

Estos saberes, ya sean patrimonio de una clase o de un sector social, cultural o productivo o sean conocimientos y capacidades distribuidas ampliamente en la sociedad, sirven en última instancia, al desarrollo del conjunto. Se trata de saberes que propician lazos sociales fuertes y que se potencian como redes de sostén, posibilitando altos niveles de inclusión social. Su sustrato parece relacionarse sobre todo de las comunidades de práctica (Lave, 1991; Wenger, 2001) y del aprendizaje social y situado (Sirvent, 2006) y, en consecuencia, no responden a lógicas educativas formales, aunque pueden, según el registro biográfico formativo del sujeto,

estar presentes o involucradas a la hora de la concreción de las actividades. Al respecto Mara decía:

[...]pero como te digo, vine aprendido desde pequeño. Yo hacía trajecito, le ayudaba a mi vecinita a bordar su trajecito en Carioca, en Rayito de Sol, (...) me enseñó mucho Dionisio<sup>53</sup> (...)"

Son procesos de aprendizajes no intencionales e inestructurados que se producen durante toda la vida de los individuos y grupos, por formar parte de un determinado contexto sociocultural en el que se suceden las experiencias de la vida cotidiana. Se entran de manera compleja y coexisten con los otros dos componentes: las experiencias educativas graduadas, estructuradas, sistematizadas y con una alta intencionalidad educativa para la formación general de la persona de contenidos socialmente relevantes y también en actitudes y habilidades necesarias para continuar los aprendizajes; y por otro, un amplio campo de instancias educativas heterogéneas relacionadas con las necesidades educativas correspondientes a las distintas áreas de la vida cotidiana como a aquellas orientadas al trabajo, a la vida familiar, la vivienda, la salud, la recreación y el tiempo liberado, la participación social y política.

La variedad de "cosas" aprendidas y los múltiples protocolos culturales adquiridos no podrían equipararse a productos de un currículo preexistente al proceso pedagógico mismo. Están presentes en una continuidad sostenida por las comunidades porque son conocimientos socialmente necesarios y relevantes para ésta, pero no son de ningún modo prescriptos.

Por otro lado, estos saberes se "prueban" y evalúan en espacios que son el del reconocimiento tanto por los actores involucrados en la cultura carnavalera, como de aquellos que ofician de jueces y premian o no, la producción como objeto calificable.

#### 4. Enseñar haciendo, aprender haciendo. Las lógicas del taller de oficios

Nadie ingresa en el taller como aprendiz, ese estatus es epistemológico. Es más, en estas prácticas, ninguna de las posiciones está dispuesta de antemano, es necesario "ganar" el reconocimiento. Estas se originan a partir de la relación en una triada pedagógica que se establece de modo tácito, con el saber. Quien ostenta el saber, también el rol del maestro y, en consecuencia, el oficial y el aprendiz. Se da entonces una relación específica con el saber, que establece una estructura jerárquica y por qué no, de poder. El maestro manda, el oficial asiste, el aprendiz ejecuta. Nadie en el colectivo de artesanos es reconocido como "aprendiz" o "maestro" sino que las posiciones son consecuencia de un proceso de saber-poder. Porque el reconocimiento es un estadio producido por un proceso mismo de negociaciones, de evaluaciones de pares que actúan como jueces, de maestros en las artes que definen la situación de otros.

Ingresar en un taller solo requiere la necesidad de trabajo o la de ejecutar un traje cuando compromete su participación en alguna comparsa. Basta hablar con el dueño del taller, el que oficia de maestro. No se requieren conocimientos previos, ni saberes ni pericia alguna, quizá solo la voluntad de hacer y aprender en el mismo proceso.

---

<sup>53</sup> Refiere a una figura del carnaval: Dionisio Soler. Diseñador, coreógrafo

Marcelino apuntaba sobre sus comienzos:

*“me dijeron que necesitaban gente para trabajar [en el taller] y durante dos años hice eso. [...] íbamos, nos juntábamos y era también una forma de relacionarte [...] y aparte ibas aprendiendo lo que es el carnaval. Carlos Piri y Raúl Zalazar tenían el taller en su casa. Con ellos aprendí a trabajar doblando alambre primero, haciendo cabuchones, tiñendo plumas y así. Ellos me enseñaban lo que habían aprendido de otros que le enseñaron y yo fui después poniendo lo mío. Pero no había ni internet para mirar cosas que no sabía y nos ingeniamos, viste?”*

Puede verse lo que anticipé en el corpus teórico sobre las formaciones pedagógicas que sostienen las mismas lógicas de las primeras constituciones del artesanato altomedieval: la presencia del maestro/s (Carlos Piri y Raúl Zalazar) que sustentan en su “casa” el aula taller y que ostentan el saber y una reputación con respecto a éste, y el aprendiz (Marcelino) quien inicia su experiencia de aprendizaje en el trabajo de producción. Las relaciones son sostenidas sobre el ejercicio continuo del saber y la producción.

Mara<sup>54</sup> dedicada a la producción de vestuario, afirmaba a la pregunta ¿a qué te dedicas?:

*“(...) mi oficio es diseñador y hacedor de trajes [...] son dos rubros diferentes [...] por más que yo haya estudiado allá en su momento con Raquel Satragna [...] que fue la primer escuela de diseño y alta costura (...) después como es Corrientes, y vos tenés que buscar tu lado laboral me dediqué al diseño de carnaval como oficio y como una cosa lleva a la otra y sabía de alta costura, a esto me lleva y me trae al hecho de realizar trajes de carnaval, pero como te digo, viene aprendido desde pequeño.”*

Estos saberes constituyen una hibridación porque la línea divisoria entre una y otra esfera de conocimientos es difusa. Revisten quizá un valor mayor cuanto emanan de una autoridad (el maestro) y son reforzados durante la experiencia y la práctica. También son saberes que circulan dentro de la comunidad de manera continua y son, en su mayoría, transmitidos de forma oral a través de generaciones de trabajadores. Juan Manuel decía:

*“Nunca anoté nada (ríe). Tenía una libretita si...emm.. pero para anotar cosas... cualquier cosa. Todo te decían nomás y aprendías preguntando de nuevo capaz. La verdad no recuerdo si me dijeron alguna vez que anote algo porque todo era hablado nomás, me entendés?... sí tenemos un cuadernito con anotaciones de medidas o dibujos para los moldes así... pero tipo para aprender la memoria y ponerle atención...”*

La enseñanza y el aprendizaje se dan especialmente dentro de un espacio definido por sus propias características, modos, sentidos y normas: el taller de producción ya sea de herrería artesanal, de vestuario o emplumado como lugares privilegiados en los que nuestra observación

---

<sup>54</sup> Mara es conocida como tal en el mundo del carnaval de Corrientes. Ella se auto reconoce como mujer, aunque en la entrevista utiliza el género masculino.

pudo hacer foco. También, suponemos que existen otros espacios de aprendizajes dentro del marco de presentación y práctica del carnaval.

Las tres dimensiones para la descripción de las propuestas formativas planteadas por Sirvent, et al. (2006) puede introducirnos a mirar este espacio como educativo. En su dimensión sociopolítica se evidencia que la propuesta formativa presenta un bajo grado de formalización ya que no responde al sistema educativo formal, o a leyes específicas de la actividad, ni se encuentra contemplado en ningún organigrama administrativo estatal. Podríamos inclinarnos por pensarla como no estructurada ni jerarquizada y hasta inintencionada, error común al visibilizar propuestas más allá de la escuela. Pero si nos centramos en la dimensión institucional, aunque cada taller es independiente, es decir, no pertenece directamente a ningún modo de organización mayor directamente, podemos advertir un grado medio de formalización de la propuesta. Esto se da porque si bien el taller es independiente, la comparsa sirve de continente para la organización, tiempos, realización, y, en última instancia, los fines de la experiencia que tiene objetivos tácitos. Los talleres producen en acuerdo a la demanda de las comparsas por lo que aquello que se transmite, está necesariamente sujeto a ello.

Por otro lado, puede evidenciarse un alto grado de intencionalidad de la propuesta educativa reconocible en la formalización del espacio de enseñanza y del aprendizaje: esta signado por un espacio particular, elementos de una triada pedagógica como alguien que actúa como maestro, otro aprendiz y un saber a transmitir y la evidente promoción de la participación en los procesos de enseñanza y aprendizaje. La planificación de los tiempos para estar y trabajar en el taller, las reuniones con los maestros del taller para ver el avance del trabajo.

En cuanto a la formación específica con relación a los oficios, no poseen trayectos formales de educación<sup>55</sup>. Los contenidos son adquiridos principalmente a través de la práctica guiada y/o la autodidáctica, pero fundamentalmente en *comunidades de práctica* donde son dispuestos los saberes, competencias y habilidades sociales. Esta actividad, es fundamentalmente interactiva, es decir, en una actividad culturalmente mediada y contextualizada que se lleva a cabo en cooperación con otros, y la actividad del sujeto en desarrollo, es mediada socialmente, fundamentalmente, bajo lo que entendemos desde la teoría sociocultural como un *andamiaje*.



25 Taller de vestuario en casa de familia.  
Gentileza: Leandro Gómez

55 Hacemos nuevamente la salvedad. La Escuela de Carnaval, reciente y, los cursos dictados por el Municipio de Corrientes en conjunto con el CCU (UNNE) podrían colocar en entre dicho, esta afirmación.

El aprendizaje de los oficios responde a un sistema maestro – aprendiz, modelo conservado en los oficios desde el Medioevo y estructura en la que se basa la transmisión generacional del conocimiento. Esta transmisión entre dos generaciones como punto de partida, puede presentar el problema de que el conocimiento es sustancialmente generado por las experiencias y las cualidades individuales y es sólo transmitido de forma oral. Es comprensible, entonces, que el aprendizaje se torne en tarea difícil y exija una continuidad prolongada de la práctica, sobre todo por la presencia tácita de los contenidos. Según algunos de mis entrevistados, estos sujetos de aprendizaje cargaban con anticipo (o debiera) algunos saberes y competencias explícitos y colectivos del espacio sociocultural. Juan Manuel nos comentaba:

*“(...) generalmente los que están trabajando, son gente que ya entra en el carnaval, entonces que tienen un conocimiento de materiales, que tienen un conocimiento de cómo realizar algunas cosas, entonces ya no tenés que estar explicándoles o enseñándole todo, sino más que nada guiarle en los modos de hacer. Acá poné un cabuchón, acá poneme esto, gliteale, pero ya saben qué hacer. (...)”*

Lo conflictivo de los procesos, parece radicar en los pasos de captura-generación y organización-almacenamiento. En este proceso cíclico y dinámico, (acciones: qué, para qué, quién, cuándo, cómo y para quién) la acción que define el cómo se debe realizar, parece la más compleja y crítica del proceso, teniendo en cuenta que nos encontramos delante de una enseñanza que privilegia los aprendizajes de tipo *perceptivo-motor*, como lo son las actividades de repetición. Juan Carlos, nos refería:

*“(...) voy mostrándole, generalmente, siempre le muestro cómo se hace, cómo hacerlo y ahí van copiando.... Y hacen uno y otro y les voy guiando. Ellos copian y reproducen como yo les enseño. Después ya hacen solos (...) aunque siempre te vienen y te dicen cómo era este?”*

Es aquí donde cobra central importancia el modelo de intercambio de conocimiento poniendo en juego técnicas que ayudan a la exteriorización de los conocimientos tácitos. El modelo basado en un sistema maestro-aprendiz es el privilegiado en este tipo de prácticas que generan el intercambio, compartiendo la experiencia adquirida a partir de la observación, imitación y la práctica. Si establecemos que el aprendizaje puede ser entendido como un cambio en las predisposiciones y capacidades humanas relativamente permanente y no atribuible al desarrollo, este aprendizaje perceptivo-motor (y su evaluación) puede estar dado cuando el aprendiz experimenta una mejora en la ejecución de una habilidad. Está determinado a través de la práctica continua con la posibilidad de establecer patrones lógicos, donde la percepción en término de significado implica siempre un grado de generalización. Juan Carlos refería a la pregunta ¿tuviste necesidad de enseñar a los nuevos?

*“[...] siempre, todo el tiempo hay que enseñar cosas, guiar, mostrar una y otra vez, mandarlos a hacer de nuevo y repetir a veces una y otra vez hasta que sacan. A veces me odian, pero así nomás se aprende. Después ellos nomás te dicen: y si acá le hacemos como el otro que hicimos, o le pongo así... también va a quedar bien [...]”*

Sin embargo, debemos tomar en cuenta que la práctica no equivale a repetición y, por consiguiente, pueden establecerse nuevas relaciones (patrones) sólo por imitación; así como

que la mera repetición no supone necesariamente una mejora en la ejecución y el rendimiento, aunque el modelo maestro-aprendiz, potencialmente lo sostiene.

Desde los aportes de la teoría sociocultural de Vigotsky (1995) se puede advertir que este proceso de enseñanza pone acento en la *participación proactiva* del sujeto con el contexto que lo rodea. Con ello, puede entenderse a los procesos tanto de aprendizaje como de enseñanza, dentro del marco de comunidades de práctica mediante la interacción social en la que van adquiriendo nuevas y mejores habilidades cognitivas como proceso lógico de su inmersión en un modo de vida. En la enseñanza, el papel fundamental del maestro de “taller”, “vestuarista” o “emplumador”, etc., se establece en torno al apoyo, dirección y organización del aprendizaje donde el “novato” aprende por imitación de acciones observadas (característica perceptiva) o por indicaciones que, de una manera informal, le proporcionan éste. Estela apuntaba sobre esto:

*[...] le voy explicando. Acá no le ponga (...) fijate, si vos mirás de lejos te vas a dar cuenta que acá hay un espacio, si mis ojos ven, quiere decir que todos ven. Entonces acá tenés que tapar, acá tenés que corregir.. o le muestro el cómo y le organizo maomeno como van a ir haciendo.. mientras, le voy mostrando qué queda bien y qué queda mal”.*

Supone, además, que el aprendiz tiene un *nivel de desarrollo real* (Vigotsky, 1995) determinado por la capacidad de resolver problemas de manera independiente y un *nivel de desarrollo potencial* (Ibid.) en tanto capacidad de resolver situaciones bajo la orientación del maestro, o en colaboración con pares más capacitados. Mara apuntaba:

*(...) no no no, el que viene a trabajar, viene a aprender. Porque yo no le tomo un examen de qué sabe realmente o no. Si tiene buen gusto, con que sepa agarrar una aguja o pueda con las manos doblar un alambre ya me sirve. Porque le voy enseñando. Siempre algo saben hacer pero no todo, por eso les guio yo y coordino todo el armado y ahí vas como... puliendo nomás te voy a decir y después se van largando solos. (...) o sino, le digo a Juan Ramón que ya tiene años conmigo que le vaya mostrando. Igual yo meto mi cuchara de vez en cuando, viste?”*

En esta teoría de la enseñanza cobran una especial importancia los procesos de instrucción o facilitación externa de *mediadores* (las personas y los objetos presentes en los procesos, son considerados mediadores) para su internalización. Esta idea hace que su posición con respecto al aprendizaje resulte más que pertinente para describir los métodos presentes en el modelo maestro (instructor) – aprendiz (estudiante) de nuestros oficios, al situar los procesos de aprendizaje en estrecha relación con la instrucción a la vez que brindan una relevancia educativa de los procesos. Instruir puede entenderse sencillamente, como el proceso donde se hace un *trasvase* de contenidos culturales del instructor (maestro) al aprendiz (estudiante) que requiere por su parte, cierto grado de madurez en determinadas funciones. La instrucción es una parte del proceso educativo que pude percibir en mi estudio, pero no es todo el proceso educativo. En la instrucción el acento recae sobre el que instruye, el maestro y no sobre el estudiante. Quizá este precepto pueda describir la importancia que tienen los maestros: “yo estudie con Péndola” o “a mí me enseñó Raúl Zalazar”, y con ello el ethos y la tradición de “escuelas” que denotan cierta “forma de hacer las cosas”.



Este último capítulo abordó de manera concreta los contenidos y saberes involucrados en dos de los oficios en los que hice foco. También en una descripción del taller como espacio-tiempo real y simbólico donde se dan estas prácticas.

Hice hincapié en el contraste de las propuestas formativas de los talleres considerándolas como aulas, para visibilizar estos formatos pedagógicos que se dan más allá de la escuela y que sabemos pueden ser interpretados erróneamente como informales.

En la descripción, pude detenerme en especial sobre algunas técnicas, conocimientos y modos que se establecen en sus prácticas. Detallé muchas de ellas y abordé los contenidos de la propuesta formativa.

Por otro lado, definí los procesos de enseñanza y aprendizaje. Los modos en que son dispuestos estos procesos y sobre todo el modelo de instrucción maestro-aprendiz que opera dentro de estas propuestas. Tal como planteara en el marco teórico, intenté descentrar la mirada de las formas pedagógicas escolarizadas para identificar otros regímenes de formación de sujetos que, si bien presentan bajo grado de formalización en términos sociopolíticos, sabemos de su alto grado de intencionalidad.

### Discusión de resultados.

Esta investigación tuvo dos etapas necesarias de producción de conocimiento, ambas relacionadas con la propuesta y diseño metodológico que establecí pertinente para el abordaje de mi objeto. Las decisiones metodológicas me inclinaron a establecer un tipo de abordaje exploratorio teniendo en cuenta la poca información disponible sobre los oficios culturales en términos de objeto de conocimiento en una primera etapa, y un acercamiento y profundización a partir de la aplicación operativa de esta definición.

Los resultados arrojaron la presencia de una tipología específica de oficio, funciones y actividades particularmente relacionadas con el quehacer de la subcultura del carnaval. En esta distinción operativa, he podido establecer a partir de la conceptualización del término oficio, diferencias en las actividades en una primera categorización (profesional, no profesional) y a partir de ello, establecer características propias de las funciones, oficios y actividades presentes en la práctica.

Pude identificar la presencia de prácticas asociadas al trabajo, nucleados en oficios artesanales de una determinada comunidad de práctica que se insertan en las celebraciones carnestolendas de larga data en Corrientes. El acceso a campo y la producción de datos a partir de los instrumentos de recolección, establecieron una serie de atributos que definen a estos oficios, estableciendo una suerte de tipología a partir de su caracterización.

En una segunda etapa, luego de una selección intencional de dos oficios que más se demandan en el carnaval, he intentado una caracterización del espacio-tiempo donde se desarrollan estas propuestas en términos de relevar los procesos formativos y de transmisión de conocimientos, saberes y prácticas. Si bien he centrado la atención en los talleres de producción, también se hallaron otros espacios inclinados a la transmisión-generación de saberes relacionados a la vivencia del carnaval como espacio formativo. Estas prácticas reconocibles como situaciones de trabajo son también formativas en la medida en que los resultados fueron demostrando la presencia de procesos de enseñanza y aprendizaje, en principio presentados con bajo grado de formalidad, aunque con alto grado de institucionalización. Estos procesos educativos están signados por la instrucción y encuadrados en una relación pedagógica no convencional. Se presentan bajo el modelo de instrucción maestro-aprendiz análogo al de los oficios altomedievales que sostiene la transmisión intergeneracional de conocimientos (en su mayoría tácitos) y donde se privilegia aprendizajes perceptivo-motores. Exigen la práctica continua en un proceso largo de formación de los novatos, guiados por la constante supervisión y asistencia tanto de los más avanzados (podríamos decir oficiales) cuanto de los maestros.

Los saberes y conocimientos involucrados en el ejercicio de los oficios, me inclinaron a considerarlos, en principio, desde una perspectiva técnico-profesional y desde ahí producir observables y caracterizar las técnicas que se hacían presentes. También, en el mismo proceso, pude reconocer otros saberes que son dispuestos en las prácticas y que no necesariamente representan competencias de nivel técnico, sino más bien, un saber ser, un saber pertenecer que determinan las lógicas de relaciones de los sujetos en la comunidad y que hacen a la construcción de identidades, alianzas y bienes simbólicos.

### Conclusiones.

Esta investigación demuestra que el carnaval como fiesta, no sólo representa la idea de una descompresión social a través de la inversión roles y reglas, un espacio para el divertimento y el ocio, o el descontrol sino que puede ser analizado desde otras dimensiones, teniendo presente que en él converge una serie de situaciones que abonan la preservación del acervo cultural, el desarrollo de identidades colectivas y las formas de expresión de los tiempos sociales.

Particularmente me he centrado en experiencias de participación que implican procesos de trabajo y procesos educativos, intentando ampliar aspectos que hacen al carnaval y su complejidad, antes no tratados. Este espacio de vacancia permitió el reconocimiento y descripción de oficios y su relación con la educación, que operan en la cadena productiva que compromete la performance de la fiesta. La revisión de antecedentes evidencia un mínimo protagonismo de la cuestión educativa, mientras que las actividades productivas dentro del carnaval no habían sido tratadas, desde la perspectiva de sus realizadores.

Fue entonces que, en la búsqueda de definir mi objeto, tuve que relevar etimológicamente términos como carnaval, oficios, profesiones, etc. para poder establecer conceptos que me permitieran asirlo. Una tarea que se tornó nada fácil y que exigió un estudio previo al recorte definitivo de mi objeto.

Los oficios artesanales del carnaval están signados por el “taller” en tanto espacio-tiempo donde se desarrollan prácticas de producción material y simbólica, como los procesos de transmisión y formación de recursos. He podido especificar una serie de oficios: como los de vestuaristas, diseñadores, talleristas o emplumadores, etc., funciones: como las de comisario, escribano, representante legal, etc. y actividades asociadas a la generación del espectáculo propio de los carnavales.

En acuerdo a la definición que establecí sobre los oficios artesanales del carnaval en el marco de referencia, y los más tematizados por los entrevistados, pude caracterizar y tipificar las actividades. Unas comprendidas en la categoría oficios, mientras que el resto, podrían ser catalogados como profesiones presentes en el carnaval o funciones asumidas por las personas en relación con la producción y administración de las prácticas de carnaval.

Es de destacar que el espacio social “taller” es privilegiado para observar la presencia del oficio. Sabiendo que hay otros ámbitos, pero de difícil acceso por la dificultad de precisar espacios y momentos o por pertenecer al tiempo del show de carnaval o el desfile, donde la morfología de los saberes y del trabajo brillan, pero pierden su aspecto procesual.

Cuando observaba el funcionamiento de los talleres no podía dejar de pensar en la vigencia de las prácticas que en “nostalgia del maestro artesano” describía Sennet. Cómo son dispuestos los saberes, cómo son transmitidos imperceptiblemente para la mirada ingenua y cómo eran recreados y reforzados en la práctica continua del aprender haciendo. No hay tiempo para lecciones magistrales y para tomar notas, hay que hacer, aprender en la práctica, dejarse guiar por quien sostiene la pericia y el saber. Saber este que se transmite tácitamente, que no está contenido en ningún manual, y del cual los actores no siempre son conscientes. Saberes y prácticas que, como descubrí, no sólo son de orden técnico sino también de tipo actitudinal y

que hacen a los procesos de identificación colectiva y preservación del acervo cultural en la comunidad.

Mi formación en Ciencias de la Educación sirvió para advertir, no sin admiración, el momento mismo del descubrimiento, de la sorpresa, del “ah, ya entendí” como refuerzo del trasvase de conocimientos de una generación a otra. Un lugar privilegiado para quienes intentamos entender lo educativo más allá de la escuela. También, para poder explorar sobre estas cuestiones y describir esos campos que fundan intereses convergentes (culturales, sociales, productivos, etc.) y que garantizan nuevos bienes simbólicos compartidos para el conjunto.

Una formación que también operó como sesgo, como una dificultad para reconocer prácticas educativas y formativas fuera de las pedagogías escolarizadas, que me obligaron al ejercicio de una reflexividad etnográfica permanente. En esta propuesta analítica correrme de las formas pedagógicas escolares permitió identificar otros regímenes pedagógicos de formación de sujetos que, como dice Alonso (2018), transitan más por la dimensión de los aprendizajes vueltos reflexión y experiencia, que por los rudimentos de disciplinamiento y domesticación de las pedagogías fuertemente controladas y normatizadas.

Estas prácticas y saberes además de disponer de formas de reproducción de las condiciones de existencia asociadas a la cobertura de las necesidades básicas son dadoras y receptoras de subjetividad, conformando una trama de producción de significados compartidos que es condición de construcción, inscripción e identidad colectiva. Son reconocidos y legitimados en el ámbito de lo cotidiano: la fábrica, el taller, el barrio, incluso la familia; lo que nos supone el reconocimiento y el valor de saberes que permiten trabajar, convivir en grupos, organizar, y ostentar algún cierto estatus social y modos de vinculación con el espectro social mayor.

La lógica hegemonizada escolar y académica estableció tempranamente una diferenciación entre educación técnica y formación profesional en la que la formación en oficios, sostenida por experiencias de organizaciones populares y filantrópicas sobre el tradicional modelo maestro-aprendiz, se incluyó como parte de la *educación no formal*. Estas actividades que parecen presentarse de modo *no organizadas en un sistema* (cuanto menos que responda a los estándares de la educación formal), asistemáticas o carentes de fin, no lo son. Aun así, son incapaces de articular criterios alcances y formas de reconocimiento y evaluación y sobre todo de certificación de saberes, y con ello, incapaces también de ordenar títulos, planes y calificaciones obtenidas al presentarse altamente fragmentada y segmentadas.

En este sentido, debo reconocer que algunas propuestas como la Escuela de Carnaval, en Corrientes, o la Diplomatura en Carnavales de la UADER podrían arrojar nuevos datos que colaboren con la legitimización de estas prácticas y saberes y de las formas en cómo son organizados como contenidos de la enseñanza formalizada, aspectos no trabajados en esta investigación.

Otro aspecto no profundizado es el fenómeno económico y social que la producción de fantasías involucra. El carnaval congrega gran cantidad de trabajadores dentro de los talleres, moviliza como en ninguna otra época, capital humano, económico y cultural. Una economía

Procesos formativos, saberes y formas de transmisión de oficios artesanales en la cultura carnavalera. El caso de los carnavales oficiales de Corrientes.  
Carlos Axel Galarza

social y solidaria sobre todo de quienes participan del carnaval, desde los talleres, hasta el desfile que pueden y deben ser estudiados en próximos trabajos.

### Glosario de Términos.

**ABRE ALAS:** grupo especial compuesto por hasta seis personas que inician el desfile justo después del estandarte. Son trajes y bailarines destacados. Las alas son también las escuadras que dividen internamente los grupos y solistas del desfile.

**AGRUPACIÓN MUSICAL:** a partir de la década de 1960 con el inicio del carnaval espectacular en Corrientes, aparecieron nuevos formatos de comparsa que pusieron acento en el baile y la música. Las agrupaciones musicales están compuestas por hasta 25 bailarinas mujeres, un estandarte y una batería que es potenciada por músicos de cuerda y vientos en un carro de acompañamiento y desfilan animando las tribunas. Compiten en su propia categoría.

**ARMAZÓN:** cualquier estructura que provea firmeza, volumen o forma.

**BAHIANAS:** grupo especial de personas mayores vestidas a la manera tradicional de las mae de santo de Bahía (Brasil) que desfilan en el carnaval.

**BASTONERA:** como lugar, refiere al reconocimiento por la trayectoria y su calidad en las presentaciones de años anteriores. Premio. Como función, le corresponde abrir una secuencia del desfile. Sea el desfile de comparsa: bastonera de comparsa, sea de escuela de samba: bastonera de escuela de samba.

**BOCETO:** esquema que contiene mínimamente los rasgos principales de un diseño.

**BOLERO:** pieza masculina accesorio que oculta las partes impúdicas de bailarines masculinos.

**CANILLERAS:** accesorio de diverso tipo y complejidad que generalmente es colocado debajo de la rodilla y sujeta a la canilla del bailarín.

**CADERÍN:** estructura (generalmente de tela y metal) que es dispuesta en la zona de la cadera.

**CARRO, CARROMATO:** los carros refieren a estructuras móviles de gran envergadura que son presentados como fantasías y elementos parateatrales en el desfile. Generalmente contienen escenografías implantadas y bailarines dispuestos en ella.

**COLERO:** estructura de diverso tipo y complejidad que es dispuesta en la parte trasera de las bailarinas sujeta a la cadera a través de riendas. Suelen contener plumas y/o elementos del traje.

**COMISIÓN DIRECTIVA:** es un órgano ejecutivo creado bajo disposición de ley por cuanto las comparsas son Asociaciones Sin Fines de Lucro.

**CONCHERO:** pieza accesorio que oculta las partes impúdicas de bailarinas femeninas.

**COORDINADOR:** son personas encargadas de disponer una serie de cosas o decisiones en acuerdo a una forma, método o sistema determinado dentro de las organizaciones llamadas comparsas.

**CORSO:** presumiblemente derivado de *cursus*, refiere al desfile propiamente dicho.

**COMPARSAS:** El término es rastreable a la forma militarizada de ordenamiento de la tropa en escuadras, y comparsas. La tradición española parece haber introducido este modo de

ordenamiento y con ello su nomenclatura fundamentalmente en las sociedades constituidas para participar de la recreación festiva de la batallas y luchas entre moros y cristianos (formato carnestolendo). A decir nuestro, hace referencia a una parte de la comunidad que tiene una función más o menos definida y especializada en torno a la participación dentro del carnaval que requiere trabajo y organización internas en una relación relativamente sistémica y cuyos esfuerzos coordinados son producto de algún tipo de estructura formal de liderazgo para la consecución de objetivos perseguidos por ellas.

**DESTAQUES:** o figura, refiere a un bailarín, comparsero o personalidad que es intencionalmente promovida. Ya sea por su trayectoria, talento o por el lujo de su traje.

**EMBAJADORA:** es la representante de la comparsa durante el año. Es elegida en el desfile del año anterior de entre todas las participantes.

**ESCUELA DE SAMBA:** forma de agrupación particular dentro de las comparsas que comprende a músicos, percusionistas y ritmistas.

**ESPALDAR:** artefacto en estructura de metal (en las más de las veces) que es dispuesto sobre la escápula de los bailarines. Presentan diversos formatos, aunque en su mayoría son portantes de plumas y accesorios.

**FANTASÍA:** puede decirse de elementos presentes en el desfile, ya sean trajes, ya sean carros, ya accesorios de la parateatralidad.

**FICHA TÉCNICA:** documento que contiene especificaciones sobre el cuadro artístico, autoridades, la temática, sinopsis, los momentos previstos de presentación, música y detalles necesarios para entender la presentación y su mensaje.

**FIGURÍN:** básicamente es un dibujo que contiene especificaciones sobre el diseño de indumentaria previsto para el traje.

**GRUPO APERTURA:** es el primer grupo de bailarines que abre la presentación. Generalmente prevén una performance particular que distingue del resto de los bailarines de la comparsa.

**MUÑEQUERAS:** artefacto de diverso tipo y complejidad dispuesto sobre las muñecas.

**PERCUSIONISTA:** persona que asume la función de percusión de instrumentos en la escuela de samba. Dígase instrumentos percutidos: bombo, zurdo, Caixa, etc.

**PETO:** refiere a artefacto, indumentaria o accesorio dispuesto en la zona del pecho.

**PIERNERAS:** refiere a artefacto, indumentaria o accesorio dispuesto en la zona de la pierna.

**PORTA ESTANDARTE:** figura primera que es la encargada de abrir el desfile portando un estandarte que evidencia la presencia de la comparsa y la temática general del año.

**SHOW DE COMPARSAS:** como característica particular del carnaval de Corrientes, la temática es presentada en una obra teatral al estilo del “teatro de revistas” en un anfiteatro al aire libre durante los días de semana del calendario de corso.

**SOLISTAS:** figura que desfila sola. Generalmente delante de un grupo o bien cerrándolo.

**TETERO:** refiere a artefacto, indumentaria o accesorio dispuesto en la zona de los senos.

**TOCADO:** refiere a artefacto, indumentaria o accesorio dispuesto en la zona de la cabeza. Sus dimensiones pueden variar de acuerdo con el diseño y al estilo. Generalmente son confeccionados en estructura que se sujeta por diversos mecanismos a la cabeza. Portan elementos de brillo y plumas.

**GALÓN:** cinta de brocato o de tramas cosidas que sirve para dar detalle a bordes en costuras o apliques.

**ENTORCHADO:** técnica que consiste en cubrir un elemento con finas tiras de materiales variados. Generalmente los más utilizados son cintas de raso o lamé dorado.

**ESCARCHA:** tela brillante compuesta por pequeñas hojuelas redondeadas plásticas dispuestas al azar que componen una superficie brillante y rugosa.

**STRASS:** Cadena engarzada de cristales generalmente sintéticos en formas y colores varios que son utilizados para dar borde, detalle o color a las piezas.

**RECAMADO/AR:** técnica que consiste en el pegado de lentejuelas, oropel o cualquier material que imite escamas. El recamado es la coloración y el dimensionado de la pieza a partir de la disposición de materiales planos en ángulo bisel, sujetos por algún pegamento.

**FILIGRANA/ADO:** es una técnica heredada de la orfebrería. En el carnaval consiste en disponer piezas confeccionadas con hilos pequeños de alambre metálico, formando dibujos semejante a un encaje.



## Bibliografía

- ABANECE, R. (2020) “*El carnaval como crítica al poder. Análisis del diseño escénico de comparsa Mi Ilusión en el carnaval de Caseros (Entre Ríos) 2019.*” En: La Escalera Nº 29, 93-106. Facultad de Artes. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- AGUILAR, E. MERINO, D. y MIGUENS, M. (2003) “*Culturas Políticas de Desarrollo y Turismo Rural en el ámbito de la Globalización*”. En Horizontes Antropológicos. Antropología y Turismo, 9. No. 20. Ed. Univerisidade de Portoalegre. Portoalegre, Pp. 161 -183.
- AGUIRRE LORA, Ma. (2018) Reseña de libro “*Vestimenta larga y vestimenta corta*” de Antoni Rugiu. Barberos-cirujanos, nodrizas y parteras como educadores. México: Universidad Autónoma de Puebla. [Col. Tecnología y Humanidades]
- ALBANECE, R. (2020) “*Elementos del teatro épico en el carnaval de Gualeguaychú*”. 3° Coloquio Internacional de Investigación en Artes. Universidad de Caldas. Manizales (Colombia)
- ALBANECE, R. (2020) “*Expresiones del carnaval en Gualeguaychú (Argentina) – Carnaval del País*”. VII Muestra Virtual Internacional de Carnaval. Aula de Cultura del Carnaval. <https://youtu.be/Al6mlzhxpLw>
- ALONZO, G. y DÍAZ, R (2018) *Hacia una pedagogía de las mujeres*. Cap. I Modos de producción del saber y regímenes pedagógicos. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- ARÉVALO, J. (2010). *El patrimonio como representación colectiva*. La intangibilidad de los bienes culturales. *Gaceta de Antropología*, 26 (1). Art.19. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/6799>
- ARGENTINA. (2013). Ministerio de Cultura de la Nación. Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital. *Teatro y otros consumos culturales*. Buenos Aires.
- ARNAL, M. (2014) *Léxico de educación y enseñanza*. Revista Digital El Almanaque. No. 6597. Nov. 2014 <http://www.elalmanaque.com/julio/217eti.htm>
- BACHELARD, Y. (1998) *La transposición didáctica. Del saber sabio, al saber enseñado*. Buenos Aires: Aiqué.
- BAKJTIN, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARBIER, J. (2005). *Savoirs Théoriques et savoirs d’action*. París, Puf, 1996. En: Fernández, A. (comp.) *Estado y Relaciones laborales: transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- BATESON, G. (1991) *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Planeta.
- BOTIUK, T. y VERÓN, M. (2019) *Carnaval Correntino en clave polifónica. Diagnóstico de contenidos que circularon a través de los medios gráficos de comunicación en la Capital provincial durante el año 2014*. XXXIX° Encuentro de Geohistoria Regional. IIGHI/UNNE.
- BOTIUK, T. y VERÓN, M. (2020) *La fiesta en letras. Políticas editoriales en clave polifónica para una revista sobre carnaval*. III° Congreso de la Capital Nacional del Carnaval. Corrientes: Municipalidad de la Ciudad.
- BOURDIEU, P. (1989). *La nobleza de Estado. Educación de elite y espíritu de cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI. [2013]
- BOURDIEU, P. (1991). *El espacio social y sus transformaciones*. En: P. Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Humanidades. pp. 97-168.

- BOURDIEU, Pierre, (2000) *Sobre el poder simbólico*. En *Intelectuales, política y poder*. Traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/ Eudeba, pp. 65-73.
- BROWN, J. S. (2000): *“Una visión distinta y prodigiosa”*. Revista *Gestión*, 2, pp. 89- 94.
- BURKE, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- BURKE, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: *Crítica*.
- CARO BAROJA, J. (1972) *El carnaval* (Análisis histórico cultural). Madrid: Taurus Ediciones. pp.2.
- CARR-SAUNDERS, A.M. y WILSON, P.A. (1933) *The Professions*. Oxford: Clarendon Press.
- CIRIO, P. (2016) *Negro que no toca “cuero” no es negro*. La construcción de la identidad social afroporteña a través del tambor. *Vestigios*. Revista Latinoamericana de Arqueología Histórica. Vol.10, No. 1, pp. 49-70
- CORAGGIO, J., ACOSTA, A. y MARTÍNEZ, E. (Editores) (2011) *Economía social y Solidaria*. Ecuador: Abya-Yala/UPS. [2004]
- COROMINAS, J. (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. 1. Madrid: Gredos.
- CORTÁZAR, A. (1949) *“El carnaval la fiesta por excelencia”*. En *El Carnaval en el folklore calchaquí*. Buenos Aires: Sudamericana.
- COX, H. (1971) *La fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*. París: Editions du Seuil.
- DA MATTA, R. (1974) *“Carnavais, malândros e heróis. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de cultura econômica. Mexico. [2002]
- Da Matta, R. (1997) *Carnaval, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de cultura económica. Pp. 55-95 y 96 a 160.
- DE SOUSA SANTOS, B. (2006). *La sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias: la ecología de los saberes*. En: *Renovar la teoría crítica y reinventarla emancipación social* (encuentros en Buenos Aires). Buenos Aires, CLACSO.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Versión Online. Disponible en: <https://dle.rae.es/carnaval?m=form>
- DU CANGE, et. al. (1678) *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort: L. Favre, 1883-1887. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>
- DUBAR, C. y TRIPIER, P. (1998) *Sociologie des Professions*. París: Armand Colin.
- DURKHEIM, E. (1960) *De la division du travail social*. Paris: PUF.
- DURKHEIM, E. (2019) *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón. [1912]
- ECO, U., IVANOV, V. y RECTOR, M. (1990) *El carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica. [1984]
- ELIZALDE, R. (2010) *Resignificación del ocio: aportes para un aprendizaje transformacional*. Polis, Revista de la universidad Bolivariana. Volumen 9, No. 25. P437-460.
- FABRE, D. (1976) *Le monde du carnaval*. Note critique. Annales Esc. 31 anne. No. 2.
- FERNÁNDEZ, M. (2007). *El carnaval correntino*. Pasado y presente de una obra de arte en movimiento. Corrientes: Moglia ediciones.
- FERNÁNDEZ, M. (2008). *Orígenes del carnaval de Corrientes*. Revista el Corsito. Año XIII. No. 36 pp. 2-3. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas: UBA.

- FERRY, G. (1993) *Pedagogía de la formación*. Eds. FFL-UBA. Novedades educativas. Bs. As. Cap. 1.
- FO.N.ART. (2009) *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. México: SEDESOL/FONART En: [https://www.fonart.gob.mx/normateca/files/novalidacomeri/Manuales\\_y\\_Lineamientos/MOG\\_FONART\\_2020\\_web.pdf](https://www.fonart.gob.mx/normateca/files/novalidacomeri/Manuales_y_Lineamientos/MOG_FONART_2020_web.pdf)
- FRAZER, J. (1944) *La rama dorada; magia y religión*. México, Fondo de cultura económica. p. 912 (Sección de obras de sociología. Obras clásicas, 5.)
- FRAZER, J. (1944) *The Making of the Golden Bough: The Origins and Growth of an Argument*. Londres: Palgrave Macmillan. (1990)
- FREUD, S. (1920) *Más allá del principio del placer*. En Obras Completas. Vol. VI. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- GADAMER, H. (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GAIGNEBET, C. y FLORENTIN, M. C. (1979) (2da. Ed.) *Le carnaval. Essais de mythologie populaire*. París: Payot.
- GALARZA, C. (2018a) *Patrimonio cultural como proceso complejo: el caso de los carnavales oficiales de Corrientes*. XXXVIII° Encuentro de Geohistoria Regional. IIGHI/UNNE. <https://repositorio.unne.edu.ar/handle/123456789/50071>
- GALARZA, C. (2018b) *“Desplazamientos de sentido en torno a las fiestas populares del S. XXI. El caso del Carnaval Oficial de Corrientes”* III° Jornadas de Intercambio de la producción científica en humanidades y ciencias sociales. FH – IIGHI-CONICET-UNNE. Res. 202/17 CD. Publicado en Actas. Disponible en: [https://hum.unne.edu.ar/publicaciones/invest\\_posgrado/terceras\\_jornadas.pdf](https://hum.unne.edu.ar/publicaciones/invest_posgrado/terceras_jornadas.pdf)
- GALARZA, Carlos A. (2018) *“El Carnaval Oficial de Corrientes: procesos de mercantilización en condiciones de producción de espacios de consumo cultural”* En: II° Congreso Internacional de Artes. Bial Chaco 2018. “límites y Fronteras. Julio 18 a 20. Resistencia, Chaco. Publicado en Actas.
- GALARZA, C. (2019) *“Oficios Culturales vinculados al Carnaval Oficial de Corrientes, Argentina, en el S.XXI”*. Intercambios de experiencias de formación en investigación. Universidad de Cundinamarca – Universidad Nacional del Nordeste.
- GALARZA, C. (2019) *“El Carnaval Oficial de Corrientes: procesos de mercantilización en condiciones de producción de espacios de consumo cultural”* En: II° Congreso Internacional de Artes. Bial Chaco 2018. “límites y Fronteras. Julio 18 a 20. Resistencia, Chaco. En Actas.
- GALARZA, C. (2019) *Nuevas perspectivas en el Carnaval Oficial de Corrientes*. II° Congreso de la Capital Nacional del Carnaval. Municipalidad de Corrientes.
- GALARZA, C. (2020) *“Saberes socioproductivos y su impacto en la economía local. El caso de los oficios del carnaval oficial de Corrientes”* III° Congreso de la Capital Nacional del Carnaval. Corrientes: Municipalidad de la Ciudad.
- GALARZA, C. (2020) *El carnaval de Corrientes*. VII Muestra Virtual Internacional de Carnaval. Aula de Cultura del Carnaval. <https://youtu.be/Al6mIzhxpLw>

- GALARZA, C. y Piñeyro B. (2021) *Cultura y carnaval. Acercamientos a la política cultural en corrientes*. **XL ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL. IIGHI-UNNE**. En actas.-
- GARCÍA PATRÓN, D. y BATISTA RODRÍGUEZ, J. B. (2018) *Adjetivos deantroponímicos con el sufijo -ano en el español*. Revista Estudios de lingüística del español. No. 39. Pp. 161-179. Disponible en <http://infoling.org/elies/> [consultado el 19 de agosto de 2019].
- GENNEP, A. (1925) *Le cycle cérémoniel du carnaval et du carême en Savoie*. En *Journal de Psychologie normale et pathologique*, año 22, nº 5, p. 421-445; nº 7, p. 585-612. Paris.
- GIGANTI, R. (2009) *"El carnaval, un festejo prohibido"*. Indymedia Argentina. <http://argentina.indymedia.org/news/2009/02/655184.php>
- GODOY ORELLANA, M. (2007) *¡Cuándo el siglo se sacará la máscara! Fiesta, carnaval y disciplinamiento cultural en el Norte Chico. Copiapó, 1840-1900*. Revista Historia No. 40. Vol I. Pp. 5-34
- GONZÁLEZ ARCE, J.D. (1990) *Sobre el origen de los gremios sevillanos*. En *Archivo Hispalense* LXXXIII, No. 233, pp. 45-65. España
- GONZÁLEZ, M. (2019) *Oficios y redes de trabajo para el carnaval. Una apuesta con objetivos de reproducción social*. Seminario PORCOAS-AUGM. UPLA, Valparaíso. Chile.
- GONZÁLEZ, M. (2020) *Los Carnavales de Corrientes, bajo la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu*. IV° Jornadas de intercambio de la producción científica en humanidades. Facultad de Humanidades- UNNE.
- GREENWOOD, D. J. GRIGNON, C. y PASSERON, J. (1991) *"Dominomorfismo y dominocentrismo"* En *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- GUBER, R. (2006) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Norma, Buenos Aires.
- Historia del Carnaval de Salta. Tomo I. Salta: Editorial Juan Carlos Dávalos. Resumen disponible en: <http://www.portaldesalta.gov.ar/libros/hcarnaval1.htm>
- KORNBLIT, V. (2005). *Historias y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas*. En: A. L. Kornblit (Coord.) *Metodologías cualitativas en ciencias sociales: modelos y procedimientos de análisis* (pp. 15-33) Buenos Aires: Biblos.
- LAVE, J. y WENGER, E. (1991) *Aprendizaje situado. Participación periférica legítima*. New York: Cambridge University Press. [16ta.]
- LUKE, C. (Comp.) (1999) *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*. Madrid: Morata. Pp. 19-26.
- LYOTARD, F. (1991), *La diferencia*, España, Gedisa Editorial (Serie CLA-DE-MA Filosofía).
- MARTÍNEZ KLEISER, L. (1989) *Refranero general ideológico español*. Madrid: Real Academia Española. [1953]
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ MA. Del C, (1995) *Estudio de los nombres de los oficios artesanales en castellano medieval*. [Tesis Doctoral por la Universidad de Granada] Granada: Universidad de Granada disponible en <http://hdl.handle.net/10481/14247>
- MENDIANES, M (2015) *El sueño de todo carnaval*. España: Diario el Mundo. [Publicación del 17 de febrero de 2015] [www.almendron.com/tribuna/el-sueño-de-todo-carnaval/](http://www.almendron.com/tribuna/el-sueño-de-todo-carnaval/)
- MERTON, R. (1957) *The Student Physucuan*. Introductory studies in the sociology of medical education. Cambridge: Harvard University Press.

- MITNIK, F. y CORIA, A. (2006) *Una perspectiva histórica de la capacitación laboral*. Cap. IV. En Flamini. C. (2006) Programa de capacitación para pequeñas empresas. Buenos Aires: OIT/Cintefor.  
[https://www.oitcinterfor.org/sites/default/files/file\\_publicacion/mitnik.pdf](https://www.oitcinterfor.org/sites/default/files/file_publicacion/mitnik.pdf)
- NEBRIJA DE, A. (1495) *Diccionario lexicográfico Español-Latín*. Folio XXVr. Primera columna. Fila 20. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vocabulario-espanollatino--0/html/003fb036-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_50.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vocabulario-espanollatino--0/html/003fb036-82b2-11df-acc7-002185ce6064_50.html)
- NÚÑEZ, F. (1999) *Derecho Colectivo del Trabajo*. Cap. I pp. 3-6. Colombia: Regis
- ORTEGA Y GASSET, J. (1957) "El hombre y la gente". En Obras Completas. Madrid: Revista de Occidente, 1964. Vol. VII, Pp.165, No.1
- ORTÍZ ODERIGO, N. (1989) *Aspectos de la cultura africana en el río de la plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- ORTÍZ, F. (1940) "Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar". Madrid: Cátedra (2002)
- PANAIA, M. (2008) "Una revisión de la sociología de las profesiones desde la teoría crítica del trabajo en Argentina". Pp. 5-39. Santiago de Chile. Naciones Unidas: CEPAL. Col. Documentos de Proyecto PARSONS, T. (1965) Profession. International Encyclopedia of Social Sciences, vol.12, Chicago: MacMillan.
- PÉREZ GONZÁLEZ, M. (2013) *Oficios artesanales en el latín medieval de Asturias y León*. [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/62417/ALMA\\_2013\\_71\\_111\\_125.pdf](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/62417/ALMA_2013_71_111_125.pdf)
- PIÑEYRO B. e ISLER, R. (2020) *Dimensiones para el análisis del Carnaval en Corrientes en tanto PCI, problematizando la relación intangibilidad-participación-experiencias turísticas*. III° Congreso de la Capital Nacional del Carnaval. Corrientes: Municipalidad de la Ciudad.
- PIÑEYRO, N; SERIAL, A; SÁNCHEZ S. (2016) "Se Aprende Haciendo" *Experiencias, Saberes y Formas de Transmisión en la Pesca y la Albañilería*. Estudio Cualitativo en el NEA argentino. Revista del Instituto De Investigaciones en Educación Facultad de Humanidades. UNNE. Resistencia: Revista Digital. 2016 vol. n°9. Pp.438 <http://revistas.unne.edu.ar/index.php/riie/article/view/2390>
- PRALONG, O. (1999). "De las fiestas guaraníes al carnaval correntino". En revista "El Corsito", publicación del Centro Cultural Rojas. Universidad de Buenos Aires, N° 17 Jun. 1999. 4.
- PRAT I CARÓS, J. (1993). *El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas*. En "El Carnaval y sus rituales, algunas lecturas antropológicas", en "Temas de antropología aragonesa N° 4". (pp. 278-296) [http://www.antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/4.14\\_El\\_carnaval.pdf](http://www.antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/4.14_El_carnaval.pdf)
- PUCCIA, H. (2000) *Historia del carnaval porteño*. Academia Porteña del Lunfardo. Buenos Aires. [1974]
- PUIG, J. y TRILLA, J. (1987) *La pedagogía del ocio*. Bs. As.: Editorial Laertes. 2da edición (1996).
- QUIÑONES, M. (1998). Artículo de Revista Corrientes. N°11. Editorial Amerindia. Corrientes.
- QUIÑONES, M. (1998). *El carnaval de allá ité*. Revista Corrientes. N°11. Editorial Amerindia. Corrientes.
- RADEMACHER, C. (1928) *Carnival*. En *Encyclopedia of religion and ethics*, t.3, P.225-229. New york: Scribner's Sons.
- Recuperado el 24 de Julio de 2014.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (2001) *“Nuevas Etimologías Griegas en el DRAE”*. Estudios Clásicos, Tomo XLIII. No. 120. Madrid.
- RODRÍGUEZ MENA-GARCÍA, M. y CORRAL, R. (2007) *Aprender en una comunidad de práctica. El aprendizaje en la empresa*. En: Arenas, P. y Monet, M. (Editores). Culturas y participación en el trabajo de Cuba y los Estados Unidos. La Habana: Acuario Editorial.
- RODRÍGUEZ, L. (2011) *Saberes socialmente productivos y educación de adultos*. Revista Decisio. Saberes para la acción en educación de adultos. México, CREFAL, No. 30, pp. 55-60
- RODRÍGUEZ, M. (2011) *Saberes, Saberes socialmente productivos y educación de adultos*. Revista Decisio Universidad Nacional de Buenos Aires. Pp.55 – 60.
- ROMEO, G. (2008) *El carnaval de Buenos Aires (1770 – 1850)*. La murga porteña. Historia de un viaje colectivo. Buenos Aires: CICCUS.
- SABINO, C. (1986). *El proceso de investigación*. Cap. 4. Buenos Aires: Editorial Humanitas.
- SAGASTIZÁBAL, Ma. y PERLÓ, C. (2006) *La investigación-acción como estrategia de cambio en las organizaciones*. Buenos Aires: Editorial Stella.
- SANTONI RUGIU, A. (1996) *Nostalgia del maestro artesano*. México: UNAM; Porrúa.
- SANTORELLO, S. (2016) *Convivencia y Conflicto Intercultural. Jóvenes universitarios indígenas y mestizos en la Universidad Intercultural de Chiapas*. En: Revista Mexicana de Investigación Educativa. 21, (70) pp. 719-757.
- SARMIENTO RAMÍREZ, I. (2007). *Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico*. Anales del Museo de América. No. 15. Pp. 217-236.
- SENNET, R. (2009) *El artesano*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama.
- SERRANO DELGADO, J. (1993) *Textos para la historia antigua de Egipto*. Madrid. Cátedra. Pp. 221-224.
- SESSANO, P., TELIAS, A. y AYUSO, M. (2006) *“Debates y reflexiones acerca de los saberes del trabajo ferroviarios”*, ponencia presentada en las XIV Jornadas Argentinas de Historia de la Educación, La Plata, 10-12 de agosto.
- SIRVENT, M. T. et al (2006) *“Revisión del concepto de Educación No Formal”*. Cuadernos de cátedra de Educación No Formal – OPFYL; Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Bs. AS.
- SPINOSA, M. (2005). *Del saber al saber ser. Las calificaciones en el nuevo escenario de las relaciones de trabajo*. En Fernández, A. (comp.) *Estado y Relaciones laborales: transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- STRAUS y CORBIN (2002) *Bases de la investigación cualitativa*. Técnicas y procedimientos para realizar la teoría fundamentada. Bogotá (2° edición) CONTUS-Editorial. Universidad de Antioquia.
- STRAUSS, A (1992). *La trame de la negociación*. París: L’Harmattan.
- TANGUY, L., (2001). *De la Evaluación de los puestos de trabajo a la de las cualidades de los trabajadores*. Definiciones y usos de la noción de competencias. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TIRIBA, L. (2001). *Educação popular e pedagogia(s) da produção associada*. Cedes. Campiñas. 27 (71) pp. 85 -98.
- TOLEDO, E. (comp), *El trabajo del futuro. El futuro del trabajo*. Buenos Aires, Flacso.
- TOLEDO, N. (2008). *“Espectáculo versus construcción cultural”*. En la revista *“El Corsito”*, publicación del Centro Cultural Rojas. Universidad de Buenos Aires, Nº 36 Nov. 2008. 4-5.

- TORRE REVELLO, J. (1945) *La orfebrería colonial en Hispanoamérica y particularmente en Buenos Aires*. Buenos Aires: Huarpes.
- TORRELLA NIUBÓ, F. (1961) *Gremios y Cofradías: Síntesis Histórico Social*. Cámara Oficial de Comercio e Industria. Terrasa, España.
- TRILLA, J. (1997). *Relaciones entre la educación formal, la no formal y la informal*. En La educación fuera de la escuela (pp. 187-196). México: Ariel.
- TURNER, V. (1988) *The ritual process. Structure and Anti-Structure*. Edición castellana de Ríos, B. Madrid: Alfaguarda.
- URTEAGA, E. (2008) *Sociología de las profesiones: una teoría de la complejidad*. Revista Lan Harremanak. No. 18. Ene. Pp. 169-198
- VAN GENNEP, A. (1999) *Le folcklore francais*. París: Robert Laffont. [1969]
- VEGA, C. (1936) *El origen de las danzas folclóricas*. Buenos Aires: Edit. Ricordi. [1956]
- VÉRTIZ Y SALCEDO, J, DE. "Memorias del Virrey Juan José Vértiz y Salcedo (12/03/1784)". En: Radaelli, Sigfrido A. (comp.). *Memorias de los virreyes del Río de la Plata*. Bs. As. Bajerl, 1945, Pp. 29.-
- WILENSKY, H. *The professionalization of Everyone?* American Journal of Sociology. Vol. 2. Pp 64.

Procesos formativos, saberes y formas de transmisión de oficios artesanales en la cultura carnavalera. El caso de los carnavales oficiales de Corrientes.

Carlos Axel Galarza

## Anexo

Documento de trabajo conteniendo historia original, datos técnicos, sinopsis, samba enredo y esquema teatral de show

### **Comparsa Arandú Beleza - 2020**

Dr. Mario Rey

*Presidente*

Dra. Shirle Serra.

Dra. María Nieves Garay

Dra. Anabel Cañete de Vogt

Patricia Ortiz

Carito Lucca

*Comisión de coordinación.*

Adriana Blanco

Carlos A. Galarza

*Dirección y Coordinación General*

### ***“Nadie Duerma”***

Giuseppe Adami y Renato Simoni<sup>56</sup>.

*Libreto Original*

Prof. Carlos A. Galarza.

*Adaptación y guión*

Prof. Cristian Sabatini.

*Diseño de vestuario*

Adriana Blanco y Carlos A. Galarza. *Coordinador General de Vestuario*

Prof. Matías “Tutu” Escobar.

*Coreógrafo de Corso*

Prof. Cristian Sabatini.

*Coreógrafo Show*

Leandro Rey.

Ignacio “nachín” Gómez.

Raúl Cañete.

*Logística*

---

<sup>56</sup> Autores del libreto de la ópera conocida “Turandot” de Giacomo Puccini.



Procesos formativos, saberes y formas de transmisión de oficios artesanales en la cultura carnavalera. El caso de los carnavales oficiales de Corrientes.  
Carlos Axel Galarza

Paula Rey; Leandro Gómez.  
*Diseño Gráfico*

Víctor Turraca.  
*Dirección de Batería*

Sebastián Mancilla.  
Héctor Solís.  
Ricardo Frete.  
*Equipo Técnico*

Macarena Balderrama.  
*Madrina de Batería*

“Nadie duerma”.  
*Samba Enredo Inédito*

Mauricio “Pancho” Percara.  
*Enredo*

Huesito Costadoni (voz).  
Victoria Ojeda (voz).  
Alan Rey (voz).  
*Banda*

Claudio Espíndola y Víctor Turraca.  
*Arreglos*

Juan Martínez.  
Daniel Colla.  
Facu “Porota” Coronel.  
Victoria Ojeda.  
Cristian Sabatini.  
Carlos A. Galarza.  
*Voz en Off*

Dra. María Nieves Garay  
*Gran Bastonera*

Sol Vogt  
*Embajadora*

Daniel Colla.  
*Porta Estandarte*

Tini Soto y Joel Ramírez.  
*1º Mêtstre de Sala y Porta Bandera*

Patricia Aguirre y Carlitos Bubrosky.  
*2° Mêstre de Sala y Porta Bandera*

### **ARANDÚ BELEZA.**

Nacida en la pujante actividad cultural carnavalera de Corrientes, esta novel comparsa ingresa a desfilarse con una singular impronta que la aproxima a la tradición carnestolenda de la costa del Uruguay. Su estilo y estéticas propias son el reflejo de la referencia regional en la materia: Brasil, y se incorpora a las diversas propuestas ya presentes en Corrientes como una interesante oferta que logra cristalizar en los más de quince años de trayectoria, una nueva forma de pensar, hacer y sentir el carnaval.

Es que, a diferencia de sus competidoras más veteranas, Arandú presenta particularmente un sentido de familia que la aglutina en torno a modos de hacer radicalmente distintos. Su impronta incorpora elementos presentes en la organización de las “Scolas do Samba” brasileñas; su estética, música y posibilidades materiales, junto con modos en que ha sabido recrear el carnaval, se ha ganado el título de “Estrella guía”.

Con todo, la presencia de símbolos como las *Bahianas* y *Mêstre de Sala y Porta Bandera*, la incorporación de una –antes no presente en el carnaval de Corrientes- *Comisión de Frente*, tradición que conserva desde su nacimiento, a la vez que el uso y apropiación de materiales innovadores y la producción de carrozas de gran porte en reemplazo de los carrozcos tradicionales, el Samba Enredo como distintivo dentro de temáticas novedosas con fuerte contenido ambiental y de conciencia social, hacen de esta comparsa una propuesta única dentro del panteón carnavalesco local.

Desde 2006, se lanzó al desfile de color correntino, trayendo con ella innovación, pasión y sobre todo *singularidad*; representada por las más hermosas reinas, convoca a personas de distintas edades, condiciones sociales, etnias, y orientaciones sexuales diversas en un clima de tolerancia, aceptación y respeto.

Ésta es Arandú Beleza, una comparsa que se atreve a desafiar el formato común se distingue a sí misma por su impronta y se proyecta hacia un futuro donde el carnaval es entendido no sólo como un espectáculo sino como una fiesta, una fiesta de todos y para todos.

## NADIE DUERMA

Adaptación.

### Sinopsis

"¿Quién es el fantasma que cada noche nace de nuevo en el hombre y muere cada día?".

*Nadie duerma, explora el amor desde otras miradas. Una Turandot vengativa y desconfiada que rechaza a los hombres y se alza en contra haciendo suya la violencia a las que su antecesoras fueran sometidas. En contraposición Liu, fiel amante esclava, se entrega a la muerte leal y estoica, guardando el secreto de su amo. Dos posiciones, dos mujeres y un príncipe que demuestra que sólo el amor puede superar la crueldad y la venganza. Historia que coloca a la mujer como protagonista de la violencia de género y nos muestra dos posiciones contrapuestas. El amor, al alba vencerá.*

### Historia original

Ambientada en una China ancestral y sin tiempo, narra las desventuras tragicómicas de algunos pretendientes que, en busca de consorte, acceden a las pruebas impuestas por la cruel y fría Turandot como condición para acceder a ella. La clave son tres acertijos para resolver y así obtener la mano de la hija de Altoum, Emperador de China.

Desfilan los infructuosos intentos -narrados por los ministros Ping, Pang, Pong-, que son a su vez, sentencia de muerte para quien ostente con desatino, responderlas. Calaf, hijo de Timur Emperador exiliado y abatido ahora mendigando en Pekín junto a su esclava Liu, se encuentra con la cruenta situación de cabezas degolladas de los desafortunados pretendientes, a la vista del vitoreante pueblo.

Embravecido, Calaf, arremete contra los caprichos de la princesa y se dispone a sortear las pruebas. La dualidad de sentimientos lo invade y perturba, porque atraído por la belleza de Turandot, contrapone la crueldad aparente de sus imposiciones.

Proclama edicto incólume el Mandarín y advierten los ministros entre suspiros de la corte, el trágico final. El príncipe solicita las pruebas y son librados los acertijos; tras ser resueltos con facilidad, Calaf reclama la mano de Turandot quien, negándose, apela a su padre no cumpla con la sentencia.

Altoum, sin salida, recuerda que la palabra fue dada y anima a la princesa cumplirla. Ante el desagrado y resistencia de la consorte, Calaf decide la suerte de Turandot estableciendo un nuevo acertijo: si ésta no es capaz de decir su nombre al alba, deberá casarse con él. Pekín no dormirá. ¡Nadie duerma! porque el nombre del príncipe la noche develará.

Las correrías adoptan la confusión sin suerte, en busca del nombre, mientras Ping y Turandot -a través del Verdugo-, torturan a Liu infructuosos. Es que el amor inconfeso de la esclava, impide en signo de lealtad, revelar el nombre de su señor y en un acto de sacrificio, tomando un arma del ejército que la custodia, arremete contra su vida llevándose con ella el secreto.

El asombro invade la escena y la conmoción se apodera de Calaf quien recrimina la sangre inocente derramada, a Turandot. Resignado, decide revelar su nombre tras una larga conversación que concluye con el esperado beso. Suenan las trompetas del palacio y el alba se alza trayendo al Emperador y la corte en busca de la respuesta al acertijo.

Su nombre es “amor”, anuncia Turandot develando al misterioso príncipe, mientras el pueblo reunido vitorea de alegría en un esperado final.

### **Interpretación:**

La singular historia “Nadie Duerma” es una readaptación carnavalesca del libreto original de la inconclusa ópera póstuma de Giacomo Puccini; es un “redescubrir” Turandot, donde los personajes adoptan características verosímiles, poniendo acento en su relación hierática y majestuosa de una China sin tiempo.

Centrada en la hostil figura de Turandot -a quien se la ha nombrado como “la princesa de hielo”-, nos presenta una historia de desencuentros, crueldad, aversión y venganza, pero también de amor, entrega y sacrificio. Nadie duerma, es en este contexto el espacio en suspenso de una obra que mira con detenimiento los avatares de la vida, las posiciones en veces inentendibles si no podemos ahondar en lo que subyace.

Turandot, encarna a una mujer de fría belleza, demonizada, quien vengativa y precavida, rechaza la idea de entregarse a un hombre temiendo la suerte de su antecesora vilmente forzada. Pone de relieve el abuso y la violación como temas relevantes y modernos.

Una mujer que, al ver la violencia ejercida contra las mujeres, acierta a cercenar aquello que cree es la razón última del sufrimiento de éstas: el amor. Impone -con atinada empatía hacia otras mujeres que le antecieron en el maridaje-, una serie de artilugios y acertijos, evadiendo a toda razón ser “poseída” por hombre alguno potencialmente dañino. Un feminismo distorsionado que hace eco en la actualidad. Ella tiene sed de venganza y se regocija en ver las cabezas de los pretendientes seccionada; es pues que, en su ciega postura, injusticia contra el mismo amor y su encarnación. Representa en todo su sentido a la apatía, a la justicia por mano propia, a la violencia real que también por su posición en el poder, es violencia oficial, si se quiere.

Reducido queda en toda la obra, el nombre de Calaf puesto que lo decisivo es la revelación del amor encarnado por la estóica Liú. Antagónica, la fiel esclava encarna la figura de la abnegada mujer amante, capaz de silencios y sufrimientos, de entrega incondicional y de postura estóica por el sólo motor del amor. Invierte entonces a través del gesto sacrificial de quitarse la vida por amor a Calaf, la idea de Turandot, poniendo con esto fin a la violencia. Renovando si se quiere, una alianza nupcial transformada y basada en el amor.

La muerte cobra significaciones distintas y el sacrificio, violento siempre, adopta matices de un rito que en el primer acto contra el Príncipe de Persia es impuesto por mecanismos fatídicos de la ley de los enigmas (acertijos) que domina el mundo de Turandot. En el segundo, Liú, dentro del clima de violencia en el que entra libremente, ofrece la vida. Dos sentidos de la muerte presentadas en la obra que pasan del simple hecho de padecerla, al signo mismo del don de la oblación. Por un lado, muerte impuesta por la ley social, por el otro, la negación en gesto libre como reivindicación clara de la carencia de valor de toda violencia y como autorealización del amor que se da libremente hasta la muerte.

Es desde esta perspectiva, impensable seguir atendiendo a Turandot solamente como una obra consagrada de la ópera dramática convertida en cuento de hadas. Lo interesante es constatar los tópicos que en ella se establecen: violencia, sangre, venganza, esperanza, amor, perseverancia, transformación y entrega, en un largo etcétera, sobre todo porque la obra se presta sin artificio a semejante tipo de lectura. Con lo dicho, creemos, bastará para llamar la atención y conciencia al representar en el carnaval tan magnífica obra, e invitar a partir de esta perspectiva a una exploración de temas hoy tan vigentes en ella tratados.

## **Samba Enredo 2020**

### **Nadie Duerma**

Autores Carlos Axel Galarza, Mauricio "Pancho" Percara.

Sé que no existe luz más grande que este amor  
Que se entrelaza en los sonidos de un tambor  
Desenvolviendo la energía en el lugar.  
Soy de Arandú amor, vengo con emoción  
A brindarte toda la alegría en mi carnaval  
Soy de Arandú amor, de alma y corazón  
La verde y blanca flameará...

Verde y blanco Aranducero de corazón  
Estrella guía que me das la luz  
Al son de mi batería festejarás  
El carnaval con todo su esplendor  
Verde y blanco Aranducero de corazón  
Estrella guía que me das valor  
Nadie duerma ya!! ¡¡Nadie duerma ya!!  
Que el alba nos revelará  
Éste gran amor, esta gran pasión  
El águila en su vuelo gritó: ARANDÚ!!!

Oh, oh, h, Oriente ancestral, oh!  
Brindará las desventuras de la fría Turandot  
Tres acertijos oh, oh!  
Para acceder a su belleza laiá!  
Un príncipe sorteaba  
Junto a su esclava, amante y tenaz.  
Así reclama la mano que se prometió  
La princesa negada  
Calaf con acertijo conquistó  
Sabrás mi nombre y el alba atestiguará  
El ritual de dos mujeres:  
Sacrificio y vanidad.

Por la China voy, voy, voy, voy,  
Con mi Batería Real  
Ritmo, energía, swing y pasión  
Arandú Beleza soy. (Bis) lalaiá..

Fiel ella clavaba una daga  
Resguardando el secreto, murió  
Un ejemplo de su devoción  
Y el príncipe erguido  
Oyó su nombre a los vientos  
Es "Amor", el pueblo vitoreó...  
Fría princesa, tu corazón conquistó

Se rinde a los brazos del dueño de su gran pasión.

Soy de Arandú AXÉ!! Quiero gritar AXÉ!!  
Hoy la fiesta comenzó  
Soy de Arandú AXÉ!! Quiero gritar AXÉ!!  
El Águila ya despegó.

### **Secuencia de Show**

Carlos A. Galarza  
*Guión Teatral*  
Cristian Sabatini  
*Dirección y puesta en escena.*

Acto I

(Música:)

(Voz off) **En un tiempo que ya no es, la fría Turandot, tres acertijos de muerte imponían a quienes su amor pretendía. Sedienta de venganza, recordaba el ultraje a las mujeres de su linaje y juraba cortar las cabezas de todos los hombres que intentaran alcanzarla. Así, en china de otros tiempos, esta historia encarna una mujer de fría belleza quien, vengativa y precavida, rechaza la idea de entregarse a un hombre temiendo la suerte de su antecesora vilmente forzada. Una mujer que cegada por el rencor, elige la muerte de aquello que es la razón última de su sufrimiento: el amor.**

- La Porota china: **En la china ancestral, desfilan los pretendientes y la fría Turandot, acertijos de muerte les mete. Mientras Timur mendigaba, Liu fiel lo acompañaba, vitoreaba el pueblo la Azaña, que el verdugo demandaba, Me salió en prosa, ¡qué cosa!**

Coreografía INICIAL – 1 | PLANO

Entrada del MANDARÍN.

- (off: MANDARÍN) **La princesa Turandot se casará con aquel príncipe que responda correctamente los tres acertijos impuestos por su majestad. De no hacerlo así, morirá (el príncipe). Eh aquí El príncipe de Persia, quien ha fallado.**

El el pórtico del Palacio.

Ingresa el VERDUGO Putin Pao (CON LA CABEZA DEGOLLADA) y la gente consternada pide piedad por la vida de éste.

(Voz en off Masculina).

- **Yo Rencor, del linaje de Venganza, hijo de Resentimiento, reino aquí. Nací de la Violencia y permaneceré por el daño que sientes y que no expresas.**

APARECE LA VIOLENCIA

(voz en off Femenina):

- **Soy la violencia, la rabia, soy la venganza y la cárcel que se autoimpone en el recuerdo del daño. Enfermo tu cuerpo, enfermo tu alma. Soy el carbón ardiendo en tus manos, que te recuerda la desdicha que te han generado.**

Calaf camina para tocar el GONG desde un lado del escenario. Se cruzan Timur y Liu para detenerlo.  
Camina hacia el gong y vuelve ser cruzado por los sabios.  
Intentan convencerlo y tapan el Gong.  
Calaf baila con intento de evadirlos.  
Algunas cortesanas se acercan a Liu, (bailan con ella) pidiendo que convenza a su amo.  
Timur acompaña a Calaf, y éste toca finalmente el instrumento.

Acto II

(Voz femenina en off) La china (Porota):

- **Llama turandot, como néctar a las abejas, de su cruel enredo. No saben que el precio de su hazaña, es la muerte por venganza. Desfilan las cabezas de los pretendientes infortunados. Y yo me pregunto, ¿qué les habrá dado?**

(Voz en Off masculina). MANDARÍN

- **El príncipe Calaf, el gong ha sonado, destino de muerte éste se ha ganado.**

Todos se ubican en sus lugares, esperando la LLEGADA DEL EMPERADOR.  
Este intenta advertir a Calaf y quien se niega. El pueblo se consterna.

(Voz femenina en off)

- **He sufrido la violencia, el desprecio y el despojo en las mujeres que me antecedieron. Me he sometido con ellas al abuso y la violación y fui testigo del dolor en el nombre del amor. Hoy mi sangre efervece y jura a los ancestros, tomar por mano, la justicia que se me ha negado. ¡Ruedan cabezas!, Rueda el amor, que la muerte ajusticie al tirano portador!**

Turandot comienza con los acertijos.

Aparece el primer acertijo: (OFF) MUJER

- **"¿Quién es el fantasma que cada noche nace de nuevo en el hombre y muere cada día?".**
- Calaf lo resuelve rápidamente. **Es la esperanza.**

Aparece el segundo :

- **¿Qué es lo que flamea como una llama y no es fuego, y arde como la fiebre, pero se enfría en la muerte?**
- Y Calaf lo resuelve.

El pueblo suspira.

Finalmente, Turandot formula el tercero:

- **"¿Qué es lo que quema como el hielo, y cuanto más frío es, más quema?"**

Calaf duda unos segundos.

Turandot ríe y baila de regocijo.

Calaf se recompone, y la mira fijamente y responde:

- **Turandot.**

El consejo de Sabios acepta la respuesta y vitorea el pueblo reunido.

Turandot se niega a entregarse.

Calaf propone a cambio un nuevo acertijo.

- **Si mi nombre adivinas antes del alba, libre serás. La noche nos guarda y el alba el límite establecerá.**

Se anuncia:

- **Nadie duerma en Pekín, la noche el tiempo marcará. El nombre del príncipe, antes del alba, Turandot descubrirá.**

Todos comienzan a buscar quien puede decir el nombre del príncipe.

Acto III

La China Porota (off).

- **¿Será que la muerte es el fin? ¿Tan duro es el corazón de Turandot, que, despreciando al mismo amor, causa tanto dolor? Rencor, rencor, rencor. La venganza solo trae a quien nadie quiere nombrar.**

El Rencor (off)

- **Yo gobierno la mente de los dolidos, sed de venganza en tu boca pongo. Cego tus pasos y sólo la muerte puede conmigo. ¡Rencor, rencor, rencor! Ese es mi nombre. ¡Nadie Duerma!**

Los guardias amenazan de muerte a Timur y Liu.

Turandot y uno de los ministros amenazan y forcejean con Liu. El verdugo la tortura.

Liu en un último suspiro se niega a decir el nombre de su amo y Turandot increpa por su postura resistente.

(Off) de Turandot:

- **Mi corazón está vacío y lleno de vanidad a la vez. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro. Me veo a mi misma y al contemplarlo siento un profundo desprecio de mi ser. Por mi indiferencia hacia el amor, me he alejado de la vida. Ahora habito un mundo de fantasmas, prisionera de fantasías y ensueños. Y a pesar de todo, yo quiero vivir, amar, sentir.**

Liu toma un arma y se mata. Los guardias retiran el cuerpo. Todo es silencio y estupor.

(Off) de la Muerte.

- **Yo sonrío a todos, sin diferencias y visito la cabaña de los humildes y la torre de los reyes. No extingo la luz, sólo apago la lámpara porque ha llegado el amanecer. Nadie puede mirar a la muerte sabiendo que camina hacia la nada.**

Calaf enfrenta a Turandot. Forcejean y él revela su nombre, ella queda tiesa.

Se hace el amanecer y suenan las trompetas del palacio.

Aparece el Emperador, la corte, los ministros, el pueblo, casi todos.

El emperador empuja a la princesa a que diga su nombre, ella toma al príncipe, lo besa y dice: ¡Su nombre es AMOR!

Todos saltan de alegría. El sol está en lo alto. Música y baile de despedida.

(Voz en off)

- **En el amor a menudo nos engañan, nos hieren, nos dan pesar. Pero amamos, de igual modo, amamos. y cuando estamos al**



Procesos formativos, saberes y formas de transmisión de oficios artesanales en la cultura carnavalera. El caso de los carnavales oficiales de Corrientes.  
Carlos Axel Galarza

**borde de la tumba, volteamos para contemplar el pasado y nos decimos: muchas veces sufrí y me equivoqué otras tantas, pero yo amé, amé amé. Porque es el amor, la única manera de vencer al rencor, a la muerte, es la única manera de vivir.**