

“LA FIEBRE MURGUERA QUE QUITA EL ALIENTO”. UNA VISIÓN DEL RESURGIMIENTO DE LAS MURGAS PORTEÑAS DESDE EL FOLKLORE

(“THE MURGUERO FEVER THAT LEAVES YOU BREATHLESS”. AN APPROACH TO THE PORTEÑO MURGA REVIVAL FROM A FOLKLORIC PERSPECTIVE)

ANALÍA CANALE*

RESUMEN

Las murgas, una de las formas de agrupaciones de artistas carnavalescos de la ciudad de Buenos Aires, se han multiplicado en los últimos diez años generando espacios de reunión, participación y expresión creativa, especialmente de jóvenes y adolescentes. Este fenómeno ha implicado, la valorización de prácticas y saberes vinculados con la “vida festiva del pueblo”, con los aspectos lúdicos y estéticos de las interacciones sociales.

En este trabajo se trata de dar cuenta de la “pequeña historia” de una agrupación de murga, formada hace casi siete años en un barrio del sur de la ciudad, donde tuve oportunidad de realizar trabajo de campo. A través del baile al ritmo del bombo con platillo, las canciones humorísticas y críticas, la vestimenta vistosa y los estandartes, el grupo crea y muestra una imagen de sí mismos construida a partir de referencias a su barrio de origen, a personajes históricos locales y a la tradición carnavalera porteña.

La trayectoria seguida por esta agrupación de murga, en el proceso de su conformación inicial y afirmación como grupo, permite presentarla en relación con el más amplio desarrollo de esta manifestación cultural en el ámbito urbano. Para esto, se intenta realizar el análisis a través de las herramientas metodológicas y conceptuales del folklore, dándoles utilidad en la comprensión de esta forma de expresión social y cultural contemporánea.

Palabras clave: Folklore, tradición, carnaval, murga porteña

ABSTRACT

“Murgas”, one of Buenos Aires City carnival artistic groups, have multiplied in the last ten years, thereby opening up spaces for the gathering, participation and creative expression of adolescents and young adults. This phenomenon has brought about the reappraisal of lore and practices related to the “festive life of the people” and the playful and aesthetic aspects of social interactions.

* Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - Proyecto UBACyT (AF31) “Folklore en las grandes ciudades. Memoria y retradicionalización en Buenos Aires a fin del milenio” - Avda. J. B. Alberdi 1120 PB “D” - CP 1406 - Buenos Aires - Argentina.
Correo Electrónico: acanale@sinectis.com.ar

In this paper I deal with the “history with lower case” of a murga group, which was formed seven years ago in a neighborhood in the southern sector of the city, where I did fieldwork. By means of dancing at the rhythm of the drums, humorous and critical songs, colorful costumes, and banners, the group creates and displays an image of itself built out of references to its original neighborhood, to local historical characters, and to porteño carnival tradition.

This murga group trajectory, which started with its initial configuration and affirmation as a group, can be related to the wider development of the murga cultural expression in urban settings. I analyze the phenomenon with conceptual and methodological tools from the Folklore discipline.

Key words: Folklore, tradition, carnival, Buenos Aires carnival artistic groups

INTRODUCCIÓN

Uno de los principales objetivos de este trabajo consiste en dar cuenta de la “pequeña historia” de una agrupación de murga, surgida hace casi siete años en un barrio del sur de la ciudad, donde tuve oportunidad de realizar una primera experiencia de trabajo de campo, más intensivamente entre septiembre y noviembre de 1998 y manteniendo contactos más ocasionales hasta el presente. Durante este tiempo de conocimiento a través de charlas, entrevistas y participación como observadora en sus actividades, esta agrupación reveló características provenientes de dos formas diversas en las que se presenta la murga. Por un lado, una corriente que mantiene algunos de los rasgos propios de la murga en las décadas de 1940 a 1970, y por otro, nuevas formas que se desarrollan en los últimos 10 años como parte del fenómeno de resurgimiento y proliferación de esta expresión en la ciudad de Buenos Aires.

El otro objetivo que me propongo es presentar el análisis de estas características a través de algunos conceptos y herramientas metodológicas provenientes de las nuevas perspectivas en los estudios folklóricos, que me permitan realizar una aproximación comprensiva al objeto de estudio. Estas nuevas perspectivas aportan la reformulación y refinamiento de conceptos teóricos centrales en los estudios del folklore. En este trabajo me detendré particularmente sobre la problemática de la cualidad tradicional de las prácticas de estos grupos de artistas carnavalescos.

En la ciudad de Buenos Aires, en la década de 1940, la murga se define como uno de los tipos de agrupación de artistas populares carnavalescos, constituida por hombres jóvenes, vecinos y amigos de los diferentes barrios, que en la época de carnaval recorren los lugares donde se celebran bailes y fiestas, entonando canciones humorísticas y bailando al ritmo del bombo con platillo y los silbatos. En las décadas siguiente esta expresión se afirma en su forma y florece, dando lugar a que la mayoría de los barrios de la ciudad estuvieran representados por una de estas agrupaciones. En algunos casos, más de una en los sucesivos años como producto de la fluidez de las formaciones y la movilidad de los miembros, sobre todo los especializados en el canto y las letras (Martín, 1998). Ya entrados los años

1960 la murga, hasta ese momento círculo de socialización exclusivamente masculino, se amplía cuantitativa y cualitativamente con la incorporación de mujeres y niños en el baile y el desfile, pasando a llamarse **centro-murga** (Martín, 1994). Con estas inclusiones, las agrupaciones incrementan significativamente la cantidad de integrantes, desde unos 20 o 30 hombres jóvenes a un promedio de 100 personas en la plenitud del carnaval.

Este cambio cuantitativo también implica la movilización de un conjunto mayor aún de recursos humanos y materiales. Para la realización de las actuaciones se requiere de una importante actividad previa de convocatoria y producción, que involucra por un lado la toma de decisiones artísticas, por ejemplo sobre la temática de las canciones y coordinación entre cantores, y organizativas, desde contar con lugares para ensayo hasta la puesta en condiciones de los instrumentos y vestimenta. Estas decisiones, a pesar de la apertura a la participación femenina, siguen siendo monopolizadas por los varones adultos en el papel de **directores**. Por otra parte, tareas como el bordado de lentejuelas que engalanan los típicos trajes de levita y galera, así como la confección de estandartes y banderas con los colores que identifican a la agrupación, sigue siendo el lugar para vecinas, esposas, madres y abuelas habilidosas que se incorporan activamente en esta etapa de producción de la murga.

Según Alicia Martín, estas actividades de elaboración del espectáculo murguero constituyen el momento de formación del grupo folklórico primario, en tanto se activa y se renueva un corpus de saberes compartidos entre los integrantes de la murga y sus colaboradores más cercanos, incluyendo los procesos de aprendizaje por observación, imitación y práctica que garantizan la transmisión generacional del arte carnavalero (Martín, 1996). La dictadura militar que comienza en 1976 elimina el Carnaval del calendario oficial, lo que hace explícito un amplio proceso de represión de las manifestaciones públicas y que, para las murgas en especial, implicó una gran dificultad para continuar sus actividades. A mediados de los 80, y ya en la etapa democrática pero sin el feriado de Carnaval, sólo se llegan a organizar unas pocas agrupaciones (Martín, 1999).

PRESENTACIÓN DEL GRUPO

En agosto de 1998 tomo contacto con una agrupación de murga a fin de realizar una entrevista con el director de la misma, para el informe final del seminario de grado "Carnaval, arte y cultura en el análisis de la fiesta popular"(1). Posteriormente continuo en un trabajo de campo más intensivo, participando de los ensayos y actuaciones de la agrupación a partir del mes de septiembre del mismo año. Para esa fecha, esta murga contaba con un número variable de 30 a 50 integrantes, de entre 6 y 35 años con dos grupos mayoritarios de 12 a 15 años y de 20 a 25. Esto con respecto a los que efectivamente bailaban, cantaban o tocaban la percusión, a los cuales se sumaban unos 10 mayores de 40 años, padres de los integrantes que colaboraban en algunas tareas de organización o como acompañantes y ayudantes en los diversos lugares de actuación.

Quisiera mostrar ahora la manera en que la propia agrupación de murga se presenta a través de un pequeño párrafo, inserto en hojas fotocopiadas con las

letras de las canciones que a modo de programa se reparten durante las actuaciones en público:

“Y entonces la murga, nuestra murga, nace de la PASION. Pasión por el barrio. Ese sentimiento indefinible que nos llena el pecho de orgullo y el corazón de un amor antiguo, y que se nos mete en el alma y nos hace saber quienes somos, de pronto nos desborda y se convierte en bombo y en lentejuelas trasnochadas, en canciones que delatan en qué vereda jugamos, en alegría, en memoria y en encuentro...”

Analizando con atención este fragmento podemos encontrar varios elementos que refieren al proceso por el cual se forma el grupo. El primero es la pasión, incluido también en el nombre de la agrupación: Centro-Murga Pasión Quemera. Y esta pasión, como un sentimiento indefinible pero poderoso, se vincula a la identidad, el “saber quienes somos” y tiene una profundidad en el tiempo: “un amor antiguo”. Estas expresiones remiten metafóricamente a los eventos reales que dieron lugar a la formación de la murga. Según cuenta Yeyé, uno de los integrantes fundadores de la agrupación:

“Nos juntamos con los pibes de acá, estaba mi hermano que ya se casó, con Martín, con Cuki, con las chicas... este ya va a ser el décimo primer año... y la noche del 31, después de las doce empezamos todos a cenar en la calle, después tiramos fuegos artificiales y bueno, quemamos un muñeco. Y a veces actuamos nosotros, con los chicos nos disfrazamos de mujer, hacemos un sketch, cosa que la gente se divierta un rato. Por ejemplo, ya hay vecinos que Navidad la pasan afuera y Año Nuevo lo pasan en el barrio, porque saben que hay fiesta”

En estas prácticas de reunión y celebración en el marco de relaciones de vecindad, amistad juvenil y vínculos familiares, se fundamenta el “nosotros” en el que se incluyen los individuos asumiendo una identidad colectiva: “la murga, nuestra murga”. Como continúa diciendo Yeyé:

“Cuando nosotros hacemos la fiesta, allá en el barrio, que cortamos la calle y todo, siempre somos los vecinos de Grito de Asencio y Elía. Somos los pibes de la cuadra que hacemos el baile en el cual debutó la murga y en el cual todos los fines de año la murga actúa”

Este testimonio, además, se sitúa en un espacio particular, en la esquina entre dos calles, en un barrio determinado dentro de la ciudad grande y diversa. Este componente de ubicación espacial es otra de las características que contribuyen a la identificación de la murga, presente en el nombre: Pasión Quemera. Quemero es el apelativo informal de los habitantes del Barrio de Parque Patricios, sobre todo el extremo sur, la zona de la Quema(2).

Entonces, tanto la delimitación del espacio como el tipo de relaciones, que aparecen reiteradamente en el discurso de los integrantes de esta agrupación, refiere al universo de la cotidianidad y la proximidad dentro del cual se va a desarrollar

la actividad más específicamente artística de la murga. Es decir, en este grupo encontramos antecedentes de actividades artísticas, aunque a la manera de prácticas informales realizadas en el ámbito de celebraciones sociales ampliamente difundidas, tales como las fiestas de fin de año.

Sin embargo, este sustrato de relaciones dentro del espacio barrial es el que constituirá en adelante el referente obligado para la construcción de lazos con las formas de agrupación murguera del pasado, que está tipificada por esta clase de relaciones. Es el ser “*los pibes de acá*”, “*los vecinos de...*”, haber jugado en la misma vereda y “*saber quienes somos*”, lo que les permite asimilarse a aquellas formas de agrupación, insertándose en un lugar específico dentro del conjunto de las agrupaciones actuales.

FORMACIÓN Y NUEVAS MODALIDADES DE MURGA

Continuando con el análisis del fragmento de presentación, se destacan las palabras que indican un momento de transformación: “*de pronto nos desborda y se convierte en bombo y lentejuelas trasnochadas, en canciones...*”. Esta frase marca la incorporación de los componentes artísticos propios de la murga: el bombo, las lentejuelas y las canciones, como expresión de esos sentimientos de pertenencia anclados en una historia compartida. Y, nuevamente en forma metafórica, se narra el comienzo de la práctica del arte carnavalesco que luego efectivamente “desbordará” los límites del grupo de vecinos y amigos y los límites del barrio como lugar de manifestación.

En junio el año 1994, el maestro Félix Loíacono daba “taller de murga” en una escuela, ubicada sobre la calle Elía a unas dos cuadras del lugar donde se realizaba la fiesta vecinal de fin de año. Natalia, otra de las fundadoras de la murga y vecina de la cuadra, relata:

“Yo lo conocía a Félix del colegio, de la primaria. En ese momento era maestro de mis hermanos. Entonces mis hermanos tenían taller de murga. Un día fui a ver qué era el taller de murga y me gustó. Se lo comenté a Andrea, que hoy en día sigue estando en la murga, y a raíz de eso empezamos a ver murgas, que yo no las conocía, las conocí ahí en el taller del colegio”.

Por su parte Yeyé, detalla la etapa de aprendizaje de ese arte murguero, desconocido para ellos hasta ese momento y al cual otorgaron un sentido más restringido que el que luego adquiriría:

“...Las pibas dijeron, por qué no lo traemos a Félix? hablamos con el y hacemos una murga, para salir a fin de año y nada más. La idea era salir a fin de año, como darle una vuelta de rosca a los sketch... Qué pasó? Vino Félix, todos de acuerdo y se empezó a ensayar. Se ensayó seis meses antes de salir... o sea, sin ropa, sin nada, venir a la plaza en invierno, nada, pum, pum, todos ensayando, ensayando, ensayando acá en el barrio...”

En estas secciones de entrevistas podemos encontrar un paralelo con los eventos de la narrativa del fragmento de presentación. Un “antes”, conformado por las actividades y relaciones dentro del ámbito barrial (familiares, escolares, amistades, festejos anuales), en el cual la murga no está: “yo no las conocía, [se ensayó...] sin ropa, sin nada”. Pero es también el ámbito del “después” donde se conoce y se inicia la práctica: “mis hermanos tenían taller de murga... las conocí ahí en el taller del colegio”, “venir a la plaza en invierno... ensayando acá en el barrio”. A través de esta manera de contar por qué y cómo se formó la propia agrupación, tanto en el fragmento de presentación como en las entrevistas, encontramos la referencia al origen en el barrio, la vinculación con “lo barrial”, que destaca por contraste con el desconocimiento o la ausencia inicial de relación con la murga. Y al mismo tiempo es una forma de trascender este contraste, al situar las primeras experiencias en cuanto a murga en el marco del barrio. Para ellos, entonces, murga y barrio aparecen como indisolublemente unidos en la experiencia.

Además de reforzar las indicaciones de esta relación, los testimonios citados nos permiten introducir algunos elementos sobre nuevas modalidades en que se practica el arte carnavalesco de la murga. Especialmente la forma de **taller**, es decir, un maestro que acuerda con un grupo interesado en el aprendizaje realizar encuentros periódicos, generalmente semanales, con un objetivo determinado, armar una murga. Otra característica propia de esta modalidad es el tiempo en que se realiza. A diferencia de la actividad de convocatoria y preparación para las murgas de las décadas del 40 al 70, limitada entre comienzos de enero y la fecha calendario del Carnaval, los talleres de murga, así como las presentaciones de murgas contemporáneas, se producen durante todo el año. Y en cuanto al tiempo de aprendizaje, se remarca la velocidad de adquisición del conocimiento y el status de **murguero**. Félix, el maestro, lo describe de esta manera:

“Empezás a ensayar con nosotros, nosotros te enseñamos pasos, te enseñamos todo el movimiento. Llegado un momento, cuando sabemos que vos más o menos estás a tiro con el tema del baile, te decimos: ‘Hacete la levita’. Y ya quiere decir que te quedás, por ejemplo, en todo el tema de las decisiones y cuando cantamos también, podés cantar, podés hacer lo que querés, claro. Hay gente que aprende más rápido que otra, gente que en un mes está adentro, gente que en tres semanas está adentro, gente que está dos meses”

Aquí se muestra cómo la formación de un artista carnavalesco y su reconocimiento como tal, que implicaba la participación en la murga como miembro de una familia o de círculos de amistad barrial, actualmente sólo requiere de la voluntad individual y de unos pocos meses de aprendizaje. Cualquiera puede ser integrante de la murga, sin ninguna relación previa con el grupo, ni con el barrio, ni, en definitiva, con la murga como expresión de la cultura popular (cfr. Martín, 1999)(3). También se destaca el carácter democrático de la toma de decisiones, en oposición a su monopolización por parte de los varones mayores que se presenta en la época histórica de las murgas barriales. Ahora todos pueden opinar, proponer y tener voz y voto en las decisiones artísticas y organizativas.

Esta **modalidad de taller** se desarrolla principalmente en los últimos 10 años, e implica básicamente la sistematización del proceso de enseñanza-aprendizaje del arte murguero y la consecuente posibilidad de reproducirlo a gran velocidad y simultáneamente en diversidad de lugares, más o menos institucionales (asociaciones barriales, escuelas, clubes, centros culturales, etc). A partir de la confluencia de artistas carnavaleros de los barrios y músicos, actores y bailarines que se interesaron por las manifestaciones populares, se comienzan a organizar estos talleres y muestras del arte carnavalesco, que adquiere rápidamente visibilidad, aceptación y reconocimiento (Martín, 1999) (4).

Actualmente, la mayoría de las agrupaciones de murga de la ciudad de Buenos Aires, tienen su origen en un taller dictado por un docente especializado en el marco de una institución; o, si se constituyen a partir de la reactivación de un núcleo de murgueros barriales adquieren esta modalidad de ingreso abierto y de actividad durante todo el año. Pero este último conjunto de agrupaciones sí conserva en otros aspectos las formas típicas, por lo que son llamadas "murgas tradicionales". En principio, se mantiene la organización jerárquica en la toma de decisiones por parte de los varones mayores en el papel de directores. Esto se expresa visualmente en el desfile, encabezado por los niños, luego las mujeres y por fin los hombres en el privilegiado espacio junto al cuerpo de percusión demostrando las destrezas. Este desfile y el baile sólo se acompañan con el ritmo del bombo con platillo y silbato y, si bien aquí no puedo desarrollar un análisis más extenso, las letras de las canciones tienen un tono muy picaresco, un lenguaje lleno de expresiones en doble sentido con referencias a la sexualidad y a la moralidad de los personajes y situaciones que describen.

En cuanto a las murgas de taller, en los aspectos artísticos, las principales modificaciones son la incorporación de instrumentos melódicos (vientos, guitarras, saxo, teclados) o de percusión (redoblantes, zurdos, repiques) provenientes de otros estilos musicales (*samba* brasileiro, *reggae* caribeño). También se experimenta con formas teatrales, por ejemplo con el desarrollo de un argumento relacionando las canciones, incluyendo partes de actuación o expresión corporal coreografiada, utilización de elementos escenográficos, etc(5). El desfile suele ser no jerarquizado, excepto quizás por las **mascotas** (niños) que generalmente siguen encabezándolo, y puede incluir alguna diferenciación coreográfica en grupos.

DEL BARRIO A LA MURGA

Pasión Quemera, hasta dónde he llegado a contar, es la agrupación que, bajo las enseñanzas y dirección de un maestro de murga de taller, forma un grupo de amigos del barrio para presentarse por única vez en la fiesta que ellos mismos organizan para fin de año. Pero como también conté en un principio ya reivindica 7 años de existencia, según las fechas que están bordadas en el estandarte (años 1994 y 2001) ¿Qué sucedió para que se diera esta continuidad?. Yeyé, lo contó así:

*"Claro, cuando llegó el 31, todos tiramos la levita...¡un entusiasmo había!
Yo nunca había visto una murga, una murga, una vez ví. Claro, y todas las*

chicas pintándose, los pibes también, viste? Cuando terminamos de actuar nos miramos y dijimos: No, esto sigue. Siguió. Hicimos una actuación más acá a la vuelta, acá en el barrio, que había poquitita gente y ya de última nos largamos...”

Tal como se sugiere en el fragmento de presentación que venimos analizando, en esta narración podemos encontrar nuevamente los elementos de emotividad, y una especie de acuerdo tácito, como base para la práctica: “*¡un entusiasmo había!... nos miramos y dijimos...*”. Y también podemos relacionarla con el “desborde” que marca el comienzo de la agrupación, dejando de ser el grupo de amigos para constituirse en “*la murga, nuestra murga*”. Es decir, cuando Yeyé cuenta que: “*hicimos una actuación más... acá a la vuelta ...y ya de última nos largamos*”, está indicando el cambio de objetivos, ya no es sólo para divertir a las familias y vecinos en la fiesta de fin de año. A partir de allí el espacio se amplía y se plantean nuevos desafíos en un barrio extendido más allá de la cuadra y aún más allá del barrio. Y en este sentido es que podemos interpretar que las canciones “*delatan en qué vereda jugamos*”. Las formas expresivas de la murga, entonces, adquieren el valor de vehículos de la identidad, son la manera de (re-)presentar el “nosotros” frente a un “otros”, el público de sus actuaciones y las demás agrupaciones de murga. A continuación, trataremos de ver con qué construyen esa imagen de “nosotros”, en qué consiste el “*saber quienes somos*” anunciado en el fragmento de presentación y que se realiza en las actuaciones.

También en esta última narración de Yeyé se mencionan algunos de los elementos que definen visualmente a las murgas: la levita y el maquillaje de la cara, que como señalamos más arriba estaban ausentes en la etapa inicial de ensayos (“*se ensayó seis meses antes de salir... sin ropa, sin nada*”); y otra vez se destaca por contraste la ausencia de conocimientos previos sobre murga. Esta carencia de saberes y de experiencia práctica, recurrentemente mencionada por los integrantes de Pasión Quemera, los condujo a una búsqueda de testimonios de actividad murguera en el barrio de Parque Patricios. Ellos buscaron a los viejos murgueros del barrio, averiguaron cuáles habían sido las agrupaciones y los años en que se presentaron en público.

¿Por qué esta necesidad de buscar un pasado murguero del barrio?. Por una parte, podemos decir que dentro del conjunto de las murgas actuales vimos que algunas están formadas a partir de núcleos de “viejos murgueros”, personas que vivieron la etapa de los grandes centro-murga barriales de la década de 1960 y que ahora reivindican su autoridad ante la proliferación de agrupaciones conformadas a partir de talleres. Y por otra parte, también vimos que Pasión Quemera se forma a partir de las inquietudes artísticas de un grupo con relaciones barriales y que de alguna manera “elige” hacer una murga, pero lo hace a través de la modalidad de taller. Si consideramos estas premisas podemos avanzar la hipótesis de que Pasión Quemera busca y también “elige” el pasado barrial como fuente de legitimidad, entre otras posibles de esgrimir como la calidad e innovación en los aspectos artísticos y/o en las formas democráticas de organización, que se ponen de manifiesto en las agrupaciones formadas en talleres.

“SEÑORES, LLEGÓ ESTA MURGA...”

Una de las formas en que Pasión Quemera muestra esta activa vinculación con el pasado local, del barrio, es en las canciones de presentación, que se entonan al comenzar la parte de escenario luego del desfile de entrada bailando(6). Suelen estar precedidas por unos versos llamados glosas y ambos mencionan claramente el nombre, el barrio y los colores con que la agrupación se identifica. Un ejemplo de esta relación establecida con el pasado a través de las letras de presentación se puede encontrar analizando brevemente los siguientes fragmentos, habitualmente usados en las actuaciones:

<p>Glosa: <i>Muy buenas noches les digo con admiración y respeto lo que están a punto de ver no es locura ni cosa mala es una murga olvidada del Buenos Aires de ayer, hombre y mujeres de un barrio que no caen en el engaño... Admiremos a estos magos, a estos murgueros del alma a su crítica y canciones y está mal que yo lo diga pero esto es PASION QUEMERA lo mejor de la Argentina</i></p>	<p>Canción de presentación: <i>Yo soy de un barrio muy reo mi cuna es Parque Patricios la murga creció en sus calles y un año nuevo marcó su inicio</i></p> <p><i>Refugio de muchos guapos surgidos allá en la Quema orgullo le dio Ángel Vargas y un gran campeón Ringo Bonavena</i></p> <p><i>Fue tierra de grandes hombres de Manzi y Julián Centeya en sus calles nació el tango que en viejos patios dejó su huella</i></p> <p><i>Señores llegó esta murga Pasión Quemera vive otra vez Siguiendo la voz de Momo que en carnavales la vio nacer Bailando y dejando el alma de rojo y blanco tiñó su piel en el murgón yo seguiré, me iré murgueando mientras las tabas me den con qué</i></p>
---	--

Aquí se nombra a personajes destacados de la historia del barrio (Bonavena) y también del tango (Ángel Vargas, destacado cantor, Manzi y Centeya, poetas) que trascendieron sus límites locales siendo reconocidos ampliamente. Se narra el inicio de la agrupación en el año nuevo y más explícitamente en la glosa se establece una relación directa con el pasado murguero de Buenos Aires. Cuando dicen que “*lo que está a punto de ver./ (...) es una murga olvidada/ del Buenos Aires de ayer*” están creando una imagen literaria que nos invita a una especie de viaje en el tiempo, convirtiéndose en los actores presentes de manifestaciones de la cultura popular del pasado, reviviéndolo a través de la actuación de la murga.(7)

En cuanto al rojo y blanco, que son los colores que identifican a la agrupación en su vestimenta, estandarte y banderas, están relacionados con otra de las pasiones populares: el fútbol, y específicamente con la simpatía por el club Huracán, cuyo estadio se encuentra a unas diez cuadras del lugar de origen de la murga. Es el club grande con el que se identifica comúnmente el barrio de Parque Patricios.

También el apelativo “quemero” se aplica a los hinchas de Huracán. Y por si fuera necesario aclararlo, la mayoría de los integrantes de la murga son simpatizantes y asisten juntos a los partidos, incluso mujeres y niños. Es decir que también en este otro código visual de los colores y en la apelación a un conocimiento de la, en sentido amplio, cultura popular porteña, podemos encontrar maneras de explicitar la vinculación de la agrupación murguera con un barrio en particular ante el público de otros barrios o más general.

Otro tipo de canción, que se presenta optativamente dentro de una actuación, está representada por los denominados homenajes. Puede ser una crítica en tono serio (8) o una canción especial en la cual se describe poéticamente el carnaval, se elogia y define sentimentalmente a la murga y el ser murguero o se dedica a un personaje histórico vinculado con la cultura popular. *Pasión Quemera* tiene dos de estas canciones de homenaje dedicadas a Gardel en lo que nuevamente podemos encontrar la estratégica relación con un pasado reconocido y valorado socialmente.

DISCUSIÓN TEÓRICA

En esta sección quisiera retomar la discusión de algunos conceptos teóricos, tanto del folklore como de la antropología y de las disciplinas sociales en general, que he revisado para intentar a través de ellos interpretar las particulares características que encontré en mi investigación dentro de la murga *Pasión Quemera*. El aspecto destacado es que, en una misma agrupación, se presentan combinadas las dos modalidades de murga que describí más arriba: una que continúa con algunos de los caracteres que definieron la actividad murguera en la época que se consideraría “clásica” entre las décadas del 40 y el 70; y otra, desarrollada en los últimos 10 años, que si bien retoma de aquella las formas expresivas del baile, el ritmo, la vestimenta vistosa y las canciones irreverentes, introduce importantes modificaciones.

Es decir, *Pasión Quemera* comienza como un grupo de amigos, vinculados por un espacio, un tiempo y actividades de vida compartidos: el barrio, las familias, las fiestas de fin de año. Dentro de esas actividades festivas y con ese mismo fin, comienzan a practicar una forma de arte carnavalesco. Hasta aquí podríamos decir que responden al modelo de asociación característico de las formas folklóricas (Cortazar, 1975): con relaciones cara a cara, reducido en su distribución espacial en el caso de una ciudad a su división en barrios, y con experiencias de vida en común. Sin embargo, cuando consideramos la forma en que se produce la iniciación en el gusto y el aprendizaje del arte carnavalesco en el caso de *Pasión Quemera*, no podemos aducir su transmisión generacional, dada la ausencia de murgas en el barrio desde el año 68 y en las cuales sus familiares no participaban. Tampoco se presenta el carácter asistemático o consuetudinario de transmisión de los saberes, ya que se adquieren en la modalidad de taller a través de un maestro al cual solicitan y con el cual acuerdan instancias regulares y fuera del calendario carnavalero para la preparación de la murga.

Entonces, necesitamos un enfoque conceptual diferente para definir e interpretar las actividades y las características de este grupo. Desde las nuevas

perspectivas de los estudios del folklore, que comienzan a desarrollarse en Estados Unidos a partir de la antropología lingüística de Dell Hymes en la década de 1970, se formula una redefinición del objeto. Esto implica, según Richard Bauman, que “la verdadera comprensión de la base social del folklore debe basarse en investigaciones que se concentren en las identidades sociales que son pertinentes para la actuación del folklore dentro del contexto de situaciones y acontecimientos particulares” (Bauman 1975:30). Este autor nos, entre otros, plantea la necesidad de no asimilar el folklore a formas de comportamiento fijas, que vendrían reproduciéndose idénticamente desde el pasado dentro de un grupo social homogéneo, en el cual los saberes pertenecen y son recreados por todos los miembros igualmente al recibirlos como herencia cultural.

La referencia al pasado ante la necesidad de fundamentar y legitimar las acciones del presente, es descrita desde las nuevas perspectivas teóricas del folklore como **tradicionalización** (Bauman, 1992), reemplazando el concepto de tradición concebida como objetos y representaciones culturales que llegan desde la historia y se concretan en el presente de manera inmodificada. La noción de **tradicionalización** como construcción discursiva que inserta la actuación presente en una línea de continuidad con el pasado, si bien ha sido desarrollada específicamente dentro del campo del folklore, remite a un cuerpo de discusiones interdisciplinarias que intenta dar cuenta de fenómenos sociales, en los cuales nos encontramos con el resurgimiento de prácticas culturales del pasado y/o las variaciones introducidas en sus formas presentes.

Por una parte, según el pionero trabajo de Hobsbawm y Ranger acerca del papel de las “tradiciones inventadas” en el proceso de formación de los estados nacionales y la revolución industrial, estas se instituyeron para llenar los vacíos de “la ideología liberal decimonónica del cambio social [que], al plantarse deliberadamente en contra de la tradición y a favor de innovaciones radicales, falló sistemáticamente en proporcionar los vínculos sociales y los lazos de autoridad que se daban por hecho en las sociedades primitivas” (Hobsbawm y Ranger, 1983:9). Este planteo, que brindó un marco histórico general y abrió la discusión, ha sido contestado por otros autores en cuanto a su distinción entre tradiciones antiguas o “genuinas”, basadas en la costumbre, rutinas o convenciones “más técnicas que ideológicas” (*Ídem*: 5) y “tradiciones inventadas”, con orígenes estatales o institucionales históricos, rastreables y recientes, convenientes, “espurias” (Handler y Linnekin, 1984), que se cargan de un sentido peyorativo. Por otra parte, el desarrollo de la discusión desde una perspectiva más antropológica, sitúa la problemática de la tradición en términos de “usos del pasado” en procesos contemporáneos de construcción de identidades étnicas (Clifford, 1988) o por parte de otros grupos subalternos, así como reflexiona acerca del papel de los propios antropólogos en la construcción y representación de estas “otras historias” (Briones, 1994).

En este punto, cabe aclarar que nuestro empleo de calificativos como estratégico con respecto a la construcción de vínculos con el pasado difiere de la noción de tradiciones inventadas tanto en el sentido de inauténticas como en el carácter de imposición desde las instituciones hegemónicas, alejándonos de esa

carga peyorativa proveniente de una visión objetivista de la tradición. Más bien tratamos de situar nuestra perspectiva próxima a la propuesta de Williams que, desde los estudios culturales, sugiere una idea de tradición selectiva como configuración de un pasado significativo que en los procesos de definición e identificación cultural presente opera dentro de los límites y presiones de la lucha por y contra el orden hegemónico contemporáneo. Para este autor, “nunca se trata de una mera cuestión de instituciones formalmente identificables... [sino que también intervienen] los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura”(Williams, 1980:139).

Por otra parte, y en referencia más específica al objeto enfocado en este trabajo, es necesario apuntar la sugerencia de Bajtín, que abre el campo de estudio de las formas literarias carnalescas repasando “la evolución milenaria de la cultura popular” y destacando que: “todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado... Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas), fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes.” (Bajtín, 1994:11-16). A partir de esta caracterización de las formas expresivas propias de los eventos carnalescos el autor plantea la necesidad de adoptar un punto de vista diferente para el análisis de las manifestaciones artísticas populares. Así como también indica los núcleos de significado y valoración, más que formas de comportamiento específicas, a los cuales se hace referencia en las tradicionalizaciones al establecer una continuidad con el pasado.

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta estas discusiones, en el caso del resurgimiento de las murgas porteñas y de Pasión Quemera en particular a partir de nuestro análisis, encontramos una forma activa de construcción de identidad a partir de prácticas sociales compartidas y la recuperación de saberes artísticos populares a través del establecimiento de vínculos con el pasado del barrio y de la ciudad. Se trata de una búsqueda intencional y conciente por parte de estos nuevos agentes carnalescos. Esto produce una forma de expresión, que recupera retazos del pasado resignificándolos en nuevos contextos. Desde estos contextos actuales y específicos se apela a ese pasado haciéndolo efectivo.

Es decir, en la actuación ante el público esta murga se presenta como “tradicional”, poniendo de manifiesto a través de los diversos códigos expresivos

(las canciones, el ritmo de bombo con platillo, los colores de la vestimenta) su particular experiencia de la relación entre murga y barrio. Esta representación de sí mismos les permite al mismo tiempo situarse en un determinado lugar dentro del conjunto de agrupaciones actuales, en el cual podemos decir que se desarrollan disputas en torno al valor de esa relación. Como así también implica activar una serie de referentes reconocibles y positivamente valorados (el tango, las simpatías futbolísticas, "lo barrial" como familiar y cotidiano, etc.) ante un público más general.

Teórica y metodológicamente consideramos que las nuevas perspectivas en los estudios folklóricos nos brindan el marco adecuado para la interpretación de estos procesos socioculturales que involucran interacciones comunicativas a través de formas expresivas. El concepto central de actuación o *performance* (Bauman y Briggs, 1990), precisamente como un modo de comunicación estéticamente marcado, puesto en exhibición ante una audiencia para su evaluación, atraviesa este trabajo si bien no lo hemos hecho explícito hasta ahora(9). Tomamos entonces la noción de **tradicionalización**, dentro de la actuación folklórica, como una de las maneras por las cuales se construye identidad y se da legitimidad a las propias prácticas en el marco de las relaciones sociales. Es a partir de esta nueva conceptualización que podemos dejar de buscar parámetros de autenticidad, tradicionalidad y fidelidad a las formas expresivas registradas históricamente para las manifestaciones carnavalescas que constituyen las murgas porteñas contemporáneas. Como así también continuar con nuevos enfoques y energías la investigación de las mismas u otras formas artísticas populares desde el fructífero campo de los estudios folklóricos.

NOTAS

- 1) Seminario dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA por la Lic. Alicia Martín en el 1º cuatrimestre de 1998, a quién agradezco el haberme iniciado en esta investigación y por todas las comunicaciones personales que constituyeron el punto de partida a gran parte de las elaboraciones que aquí se presentan.
- 2) Este nombre refiere al lugar de la ciudad donde se depositaban e incineraban los residuos (actualmente continúa en menor medida). Es decir, un área marginal tanto por su carácter limítrofe entre el distrito capital y la provincia marcado por el Riachuelo, como por su población excluida de otras actividades económicas, obligados a sobrevivir de la recolección y venta de residuos que hoy llamaríamos "reciclables". Pero también en esta zona había algunos talleres y fábricas, que fueran escenario de las luchas de los obreros en la Semana Trágica de 1919, y que con el tiempo contribuyeron a la configuración actual del barrio como típico de sectores populares urbanos.
- 3) Esto ha implicado una serie de reflexiones y discusiones al interior del conjunto de las murgas planteando la "apropiación" por parte de los sectores medios (estudiantes universitarios, docentes de variados niveles y sectores educativos, artistas profesionalizados, instituciones de gestión pública, etc.) de las formas

expresivas de la murga. Así como también se cuestiona su utilización para fines comerciales, su inserción en los medios masivos y para determinados fines políticos como protestas gremiales, partidarias o sectoriales.

- 4) Precisamente, Félix, quien fuera el maestro inicial y hasta hace unos meses director de Pasión Quemera, aprende las distintas artes de murga en uno de los talleres pioneros que se dictan en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1989. Luego pasa a ser integrante de la primer **murga de taller** Los Quitapenas, quienes no se identifican con ningún barrio en particular, perdiendo una de las marcas definitorias de las agrupaciones carnavaleras hasta ese momento. Posteriormente, él mismo se convierte en maestro de taller y por lo tanto en reproductor del arte murguero según la nueva modalidad.
- 5) Además de la vinculación con profesionales del teatro, estos nuevos recursos expresivos estarían señalando la influencia de la murga uruguaya, que presenta típicamente estas formas argumentales en sus espectáculos, y con la cual se están realizando cada vez más frecuentes intercambios.
- 6) La actuación regular de una murga consta de un desfile de entrada, bailando en dos o más filas al ritmo de los bombos con platillo y silbato; luego, una parte “de escenario” en la cual los cantores suben al tablado y el resto de la murga baila frente a este mientras se entonan tres canciones; una “demostración de baile”, en la cual los bailarines se sientan en círculo pasando por turnos de a dos o tres al centro y desplegando allí las destrezas de saltos combinados con enérgicos movimientos de brazos y patadas al aire; concluyendo con una canción y desfile de retirada. En mi trabajo no desarrollo un análisis del aspecto kinésico del baile murguero. Ello queda abierto a futuras investigaciones.
- 7) Desarrollo un análisis detallado de estas formas poéticas en la ponencia “*Para los que preguntan les decimos que somos... Prácticas folklóricas en una agrupación de murga porteña contemporánea*”, presentada en las V Jornadas de Estudio de Narrativa Folklórica, 3 al 5 de agosto del 2000, Santa Rosa, La Pampa. Y en “*Porque yo soy murguero... Tradición e historia en una murga porteña contemporánea*”, comunicación presentada en el Simposio Procesos Culturales Contemporáneos del VI Congreso Argentino de Antropología Social, 14 al 16 de setiembre de 2000, Mar del Plata.
- 8) La segunda canción en una actuación típica se llama crítica, constituye otro de los componentes definitorios de la actuación de murga porteña. Las letras de las canciones de crítica hacen referencia generalmente a sucesos políticos y sociales ocurridos durante el año, ridiculizando a los principales funcionarios y a los personajes de la farándula que los tuvieron como protagonistas. El efecto humorístico se logra a través de una descripción o narración que los aproxima a situaciones cotidianas en las cuales se encuentran totalmente desplazados de sus papeles socialmente definidos, por ejemplo una vedette subiendo a un colectivo con minifalda (Martín, 1991) o un préstamo internacional obtenido a través de favores sexuales. Sin embargo, también puede haber letras de crítica en tono serio. Sobre todo en los últimos años, se suelen hacer canciones denunciando la violencia policial, recordando y repudiando las épocas de dictadura militar, o poniendo en relieve los problemas económicos. En Pasión

Quemera predominan estas últimas temáticas representadas en títulos como: "Yuta", "Dictadura", "Pobre Argentina", "La Crítica Futbolera", "Yabrán, a ver".

- 9) Centralicé sobre este punto en la ponencia "La actuación de una murga a través del concepto de *performance*.", leída en las V Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Antropológicas, 11 al 13 de octubre de 2000, organizadas por el INAPL, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, M. (1994) La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. EL contexto de François Rabelais, Alianza, Buenos Aires.

BAUMAN, R. (1975) Identidad diferencial y base social del folklore, en Toward New Perspectives in Folklore, Bauman, R y Paredes, A. (Eds) University of Texas Press, Austin (Traducción. en Blache, M.(comp.) Narrativa Folklórica II, 1995, FADA)

BAUMAN, R. (1992) Contextualization, tradition, and the dialogue of genres: Icelandic legends of the kraftaskáld, en Rethinking context: Language as an interactive phenomenon, Duranti, A y Goodwin, Ch. (Eds), Cambridge University Press, Great Britain.

BAUMAN, R. y BRIGGS, Ch.(1990) Poetics and performance as critical perspectives on language and social life, en Annual Review of Anthropology 19:59-88.

BRIONES, C. (1994) Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos. Usos del pasado e invención de la tradición, en Runa XXI: 99-129.

CLIFFORD, J. (1988) The predicament of Culture. Twentieth-century ethnography, literature and art, Harvard Univ. Press, Cambridge.

CORTAZAR, A.R. (1975) Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural, en Teorías de folklore en América Latina, INIDEF, Caracas.

HANDLER, R. y J. LINNEKIN (1984) Tradition, genuine or spurious, en Journal of American Folklore Vol. 97 N°385:273-290.

HOBBSAWM, E. y T. RANGER (eds.) (1983) The invention of tradition, Cambridge Univ. Press, Cambridge (Trad. Jorge Aceves Lozano, págs. 1-14)

MARTÍN, A. (1991) Las canciones de las murgas de carnaval porteñas, ponencia presentada en la II Jornadas de Investigación de la Narrativa Folklórica, 2 al 4 de mayo, Santa Rosa (La Pampa), en Fiesta en la Calle, op. cit.

MARTÍN, A. (1994) Hombre, mujeres y travestis en el carnaval porteño, ponencia presentada en la 93ª Reunión Anual de la Asociación Norteamericana de Antropología, Atlanta, en Fiesta en la calle, op. cit.

MARTÍN, A. (1996) La comunicación del folklore y la formación de grupos carnavaleros en Buenos Aires, en Revista de Investigaciones Folklóricas 11:33-36, Buenos Aires.

MARTÍN, A. (1998) Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires. Ediciones Colihue, Bs.As.

MARTÍN, A. (1999) Murgas porteñas, tradición y apropiación del folklore, ponencia presentada en el IV Congreso Binacional de Folklore Argentino-Chileno, Tandil.

WILLIAMS, R. (1980) Marxismo y literatura, Península, Barcelona.