



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: El eco de los bombos: un análisis de la construcción identitaria de la murga "Que Pachamama?!"

Autores (en el caso de tesis y directores):

Santiago Lukac

Carolina Presta

María Eugenia Correa, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación



Tesina de grado

El eco de los bombos

Un análisis de la construcción identitaria de la murga "Que Pachamama?!"

Tesistas:

Santiago Lukac DNI 35.179.634 (slukac90@gmail.com)

Carolina Presta DNI 34.890.380 (caro_presta@hotmail.com)

Tutora:

María Eugenia Correa (eugeniacorrea@sociales.uba.ar)

Año 2018

Índice

Introducción y marco metodológico.....	4
Marco Teórico.....	14
Identidad	14
Performance	17
Hegemonía.....	19
Una fiesta que nunca termine	23
Breve historia del carnaval.....	24
La conformación de las murgas del AMBA.....	30
Constitución identitaria de las murgas.....	37
La murga “Que Pachamama?!”	42
La alegría murguera.....	46
La música y el baile en las murgas	52
Las letras en las murgas.....	58
La estética murguera.....	63
La territorialidad de las murgas.....	69
La puesta en escena murguera	74
La construcción de un sujeto colectivo.....	81
La originalidad de “Que Pachamama?!”	89
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	110
Anexo	114

Canciones	114
Fotografías.....	116

Introducción y marco metodológico

De colores y tambores

Febrero en Buenos Aires. Hace calor. Una bombucha llena de agua vuela desde la mano de un niño para estallar en el piso, justo bajo la silla de una señora, mojándola por completo. Ella lo mira fijo y el niño se detiene. "Atrevido"; le suelta. Y se ríe. El chico también ríe y escapa en busca de nuevas travesuras. Es tiempo de carnaval.

Cada año, en febrero, gran parte de los habitantes de la ciudad se entregan a una fiesta popular de características muy particulares, en la que prima la alegría y el juego. La vida pareciera ocurrir siguiendo un ritmo muy específico, de tambores que hacen eco en cada esquina de la ciudad. Ese pulso es impuesto por conjuntos que parecen brotar en medio del calor del verano, surgiendo del ocultamiento o del olvido para ser el latido de la fiesta del carnaval. Inundan el gris de la ciudad con su alegría. Se mueven las murgas. Bailan, cantan, tocan, juegan. Liberan en la ciudad un concierto espontáneo de colores y tambores.

A modo de introducción, en el presente trabajo nos proponemos analizar la murga “Que Pachamama?!”; una murga del barrio de Olivos, Vicente López, conformada por alrededor de cincuenta jóvenes, que van de los dieciséis a los treinta años, oriundos de la misma localidad. Su surgimiento se da a partir de una escisión con la murga “Los Bacanes de Olivos” en el año 2006. Desde entonces han participado en numerosas presentaciones; fundamentalmente en tiempo de carnaval (enero y febrero), para el cual se preparan en sus ensayos semanales los sábados por la tarde en la plaza Bartolomé Mitre de Vicente López.

Nos acercamos al objeto de estudio a partir de un interés por analizar manifestaciones de la cultura popular con vigencia en nuestros tiempos. Consideramos que el fenómeno murguero en el Área Metropolitana de Buenos Aires, en tanto producción artístico-social que, como planteamos, ostenta de manera privilegiada continuidades con la cultura popular, y en

particular con la cultura cómica, merece una mayor consideración por parte de los científicos sociales. Nosotros nos interiorizamos en la temática, encontrando muy pocas investigaciones que trabajen las murgas como un fenómeno cultural relevante. Sí identificamos algunos trabajos, varios de ellos realizados en la propia facultad, que se acercaron a objetos de análisis emparentados. Así, encontramos trabajos referidos al carnaval de Gualeguaychú (Ariel Lucardi, 1996 y Grisel Diez, 2000), a murgas uruguayas (María Rosa Bruni, 2003) o la restitución de los feriados de carnaval (Ana Salvi, 2011). También encontramos dos investigaciones que abordan el carnaval del AMBA (Diego Cazau y Betiana Ponti, 2016 y Susana Romero, Mariela Lizarraga y Gabriela Suárez, 2000), pero ninguna desde el enfoque que nos inspira.

Sí nos parece importante mencionar, en el acotado campo de estudio del fenómeno murguero, a dos investigadores. Por un lado, Alicia Martín, como la referente a nivel académico de las investigaciones de cultura popular, folclore, patrimonio cultural y artes performáticas, y en particular carnavales y agrupaciones murgueras. Por el otro lado, a Coco Romero, que fue el primer recopilador y sistematizador de la historia y la tradición oral de las murgas y el carnaval del país, documentando información y relatos en pos de avanzar en un acercamiento a la formalización y comprensión de estos fenómenos, oscilando entre un enfoque tendiente al academicismo, pero volviendo siempre (y anclándose) en su arraigo más propio de formas más populares del conocimiento, desde el relato, la leyenda; en definitiva, la mistificación y el re-encantamiento de lo real.

A partir de estas consideraciones, y teniendo en cuenta la masiva implicación que tienen las murgas y las festividades de carnaval en los barrios del AMBA, creemos que nuestra investigación resulta decididamente relevante, ya que confiamos en que contribuirá en ampliar el estudio de la cultura popular, donde las murgas constituyen una manifestación representativa donde se exponen de manera excepcional características y particularidades de lo popular, por encontrarse enmarcadas en el carnaval. Como hemos dicho, éste ha sido, a lo largo de su historia, un espacio privilegiado de manifestación de la cultura popular. En este

sentido creemos, como postula A. Martín, que "las murgas del carnaval porteño se constituyeron como un fenómeno folclórico que, si bien contó siempre con el control del ojo vigilante del poder y la indiferencia de la alta cultura y el mercado, se mantuvo como una práctica cultural a una considerable distancia relativa de las formas hegemónicas." (Martín, 2017: 206).

Es precisamente por esa relación que nos resultan tan interesantes y pertinentes como objeto de análisis. Esa distancia relativa con las lógicas hegemónicas se pone de manifiesto en la construcción identitaria de las murgas, que se constituyen recuperando experiencias y lógicas de la premodernidad. Como veremos, las murgas (y el carnaval en general), retoman prácticas que resultan disruptivas al orden público establecido por la cultura burguesa, sin asentarse en un lugar contrahegemónico consciente. En este sentido, en tiempos donde el orden y el control de la cultura dominante parece absoluto (o al menos omnipresente, disputando su predominio en todo campo social), el fenómeno murguero se vuelve, al menos, notablemente curioso por su distancia con las lógicas hegemónicas de la cultura burguesa.

En tiempos de carnaval, por ejemplo, se han permitido (y se permiten) prácticas en espacios públicos que normalmente serían reprimidos por las fuerzas del Estado. Muchas veces no ha sido tanto un permitir, sino un "mirar para otro lado". También observamos (como menciona A. Martín, y nosotros veremos a lo largo de nuestro trabajo) que tampoco el mercado o la alta cultura se han interesado en controlar o reprimir las prácticas murgueras. Sólo el poder político mantuvo una relación cercana que onduló del control y la represión, al impulso.

Así, las murgas (que se constituyen al interior del carnaval y de él asumen y absorben características) se conforman apropiándose de lógicas propias de la cultura popular (que en el marco del carnaval han subsistido sufriendo mayores o menores transformaciones). Dichas lógicas, que como hemos mencionado, resultan en muchas ocasiones al menos divergentes de la hegemonía burguesa e inconvenientes al orden público, no implican que los sujetos asuman conscientemente una posición contrahegemónica. Esto se debe precisamente gracias a esa

distancia relativa que han sostenido estas prácticas culturales a lo largo de su historia: las murgas son un espacio de diferenciación de la hegemonía burguesa sin ser fundamentalmente contraculturales a ésta.

En la comprensión de Williams, que nosotros compartimos, cada sistema hegemónico genera respuestas y resistencias que responden (aunque sea en oposición o diferenciación) a dicho esquema que se impone. Se genera una dinámica de cultura y contracultura que se hayan intrínsecamente vinculadas, y que son mutuamente constitutivas (Williams, 1988). Las murgas y el carnaval se encuentran por fuera de esta lógica, ya que su identidad fundante se asienta en características previas a la construcción del sistema relacional de hegemonía de la cultura burguesa.

El carnaval nace y se desarrolla con anterioridad al ascenso de la burguesía, en tiempos medievales; y es en el contexto de las luchas hegemónicas feudales que asume las principales características que lo definen.

En este sentido, Williams reconoce en su teorización la reaparición de elementos que él denomina "residuales", que son dispositivos o mecanismos aislados que son reapropiados en una nueva dinámica de lucha hegemónica y resignificados en el nuevo terreno de disputa y construcción hegemónica.

Lo que observamos en el carnaval, sin embargo, no es la reapropiación y resignificación de elementos aislados sino la permanencia de un complejo entramado de prácticas y significaciones sociales que subsisten (aún en medio de transformaciones y adaptaciones), respondiendo a su construcción significativa originaria (contracultural a la hegemonía feudal). Una continuación de lo que Bajtín llama la cultura cómica (Bajtín, 1989).

Así, las murgas, al constituirse al interior del carnaval, se conforman apropiándose de mecánicas propias de esa cultura cómica. Por ejemplo, la osadía, la ridiculización y la parodia de la vida ordinaria (con una mirada deliberadamente no oficial), son características del carnaval

que se reconocen en las murgas, vividas desde la significación premoderna. Ahondaremos en el reconocimiento de estas continuidades y permanencias más adelante; pero vale la pena retomar la mención de la divergencia que éstas prácticas tienen respecto de la hegemonía burguesa, sin por ello ser contraculturales a dicho paradigma. Esto se debe, precisamente gracias a esa distancia relativa que han sostenido estas prácticas culturales a lo largo de su historia (Williams, 1988).

A partir de reflexionar sobre esa peculiaridad, entonces, nos sumergimos en un proceso de investigación cualitativa con el fin de acercarnos a nuestro objeto, preguntándonos por su conformación identitaria, y fortaleciendo el proceso con una investigación en la que buscamos identificar, a través de un rastreo histórico, las continuidades, discontinuidades y transformaciones de dicha murga (al interior del movimiento murguero, que se inscribe a su vez en el carnaval) con la cultura popular premoderna; reconociendo así su particular forma de asumirse como colectivo, la construcción de sus prácticas artísticas constitutivas y su apropiación del espacio público.

Con la intención de enriquecer nuestro análisis, elegimos la murga “Que Pachamama?!” a sabiendas de que su conformación es particular dentro del movimiento murguero. Las murgas suelen ser agrupaciones provenientes de las clases populares, en las que se dio la perpetuación de la tradición del carnaval y sus prácticas. “Que Pachamama?!”, sin embargo, se constituye como un entramado de miembros provenientes de clases populares y miembros de la clase media, que traen consigo una construcción ideológica distinta.

Nuestra hipótesis al comenzar el trabajo era que la identidad de “Que Pachamama?!”, por su particular construcción, oscila en un fuerte arraigo en la tradición murguera que conscientemente busca reivindicar, al tiempo que se distancia de determinadas prácticas y lógicas que otras murgas sostienen y perpetúan, para recuperar dinámicas propias del carnaval premoderno. Este movimiento de los miembros de “Que Pachamama?!” es lo suficientemente cuidado como para innovar respetando los cánones de lo murguero. Para ellos es importante

ser murga. Pero al mismo tiempo, nosotros observamos ese movimiento de recuperación de lo popular y era nuestra creencia que esta distancia que asumen respecto de algunas prácticas murgueras tiene que ver con una particular relación con el poder. Relación que, por otro lado, intuíamos que era vivida más conscientemente que el resto de las murgas.

Así, nos acercamos a nuestro objeto de estudio con preguntas que nos sirvieron de marco general durante la investigación. Por ejemplo, nos parecía importante reconocer y reponer las continuidades y discontinuidades entre el carnaval premoderno y el carnaval actual en el AMBA, para acercarnos a la comprensión de la relación entre una murga como producción cultural y el fenómeno cultural temporalmente delimitado del carnaval. Esto nos permitió acercarnos a interrogaciones más cercanas a nuestro objeto, avanzando en su delimitación. Siguiendo esto, nos preguntamos cómo se construye y se significa una murga y empezamos a identificar algunos rasgos fundantes de lo murguero que delimitaron preguntas más específicas en relación a la construcción de la identidad de una murga.

Nos interrogamos por el rol que juegan la música, las letras de las canciones, el baile, la estética, la puesta en escena y la apropiación del espacio público en la construcción identitaria de las murgas, como características elementales de la constitución murguera. También reconocimos un espíritu común, subyacente a la experiencia murguera y de carnaval, por cuya naturaleza nos interrogamos también.

Una vez que delimitamos las murgas en tanto fenómeno cultural y pudimos identificar y reconocer las particularidades que definen y constituyen la identidad de una murga, pudimos avanzar en preguntarnos por la construcción identitaria de “Que Pachamama?!” en particular, interrogándonos por las especificidades de su constitución que motivaron nuestra investigación.

A partir de los interrogantes iniciales que teníamos y del planteo de la hipótesis, pudimos definir claramente cuáles serían nuestros objetivos de investigación, aquellos que guiarían nuestro camino en relación a la construcción de este objeto. Los mismos fueron:

- Analizar el proceso de construcción de identidad de la murga “Qué Pachamama?!”, en el marco del carnaval actual del AMBA, y cómo éste incide y estructura las prácticas y las significaciones de la misma, a la luz del devenir histórico del propio carnaval.

- Reconocer las continuidades, transformaciones y discontinuidades del carnaval premoderno en el carnaval actual del AMBA.

- Caracterizar la murga “Qué Pachamama?!” como producción cultural popular, identificando los principales rasgos que la definen como murga y analizando su particular forma de inscribirse en dichos rasgos.

Con respecto a la metodología de trabajo, tal como mencionamos anteriormente, es una investigación de carácter cualitativo. Consideramos que este abordaje nos permite una comprensión de mayor profundidad del fenómeno estudiado. La investigación cualitativa provee nuevas perspectivas sobre lo que conocemos, al tiempo que nos permite comprender más allá de lo que las personas piensan, al decirnos qué significa e implica ese pensamiento (Vasilachis, 2006).

También optamos por una investigación cualitativa porque nos propusimos abordar un estudio de caso (de la murga “Que Pachamama?!”). Utilizando esta metodología, y a partir de técnicas cualitativas, nos fue posible reconstruir (desde las voces de los propios protagonistas) las características y modos de construcción identitaria de esta murga. Así es que pudimos obtener un registro cabal de la agrupación, que nos permitió comprender su inscripción en el movimiento murguero y enmarcarlo, a su vez, dentro del fenómeno mayor que es el carnaval en sí mismo.

En este sentido, las técnicas empleadas para llevar a cabo la producción de información fueron la observación directa (observación no participante) y las entrevistas semi-estructuradas. El trabajo de campo se llevó a cabo entre junio de 2015 y febrero del 2016, durante los ensayos semanales los sábados por la tarde en la Plaza Mitre de Vicente López y durante algunas presentaciones de la murga.

Optamos por realizar algunas entrevistas en grupo, por la predisposición de los actores y en reconocimiento del carácter colectivo del fenómeno. En esa línea, a la hora de elegir a nuestros entrevistados optamos por una muestra que abarque la diversidad de la murga, con el objetivo de construir una imagen completa de “Que Pachamama?!”. Entrevistamos, entonces, a miembros originarios de la murga, que pertenecían anteriormente a “Los Bacanes de Olivos”, a algunos miembros que se sumaron en los primeros tiempos de “Que Pachamama?!” y otros más recientes. También, con el mismo objetivo de diversificar nuestra muestra en pos de completar la comprensión de la identidad del colectivo, entrevistamos tanto percusionistas como bailarines.

La decisión de optar por entrevistas semi estructuradas se debe a que, si bien queríamos indagar sobre ciertas cuestiones puntuales que traíamos como preguntas a partir de nuestra hipótesis, también nos parecía importante darle lugar a cada entrevistado para permitir el aporte de relatos y observaciones puntuales espontáneas que pudieran fortalecer la comprensión del entramado de subjetividades que constituye el colectivo “Que Pachamama?!”.

En cuanto a la observación, fue del tipo directa -no participante-, para ver a los actores en el aquí y ahora de la situación que nos interesaba conocer y analizar. En este sentido, entendemos que “la fuerza particular de la investigación cualitativa es su habilidad para centrarse en la práctica real *in situ*, observando cómo las interacciones son realizadas rutinariamente” (Vasilachis, 2006: 3).

Las observaciones fueron realizadas durante ensayos y presentaciones. No buscamos dar nuestra interpretación de lo observado, sino hacer explícita la significación dada por los participantes (Vasilachis, 2006). Nos pareció pertinente la observación en el lugar donde realizan sus actividades y ensayos, dado que se realiza en la plaza (que, como veremos, para ellos tiene una significación particular) y de esta forma podíamos ver cómo se apropiaban del lugar, de ese espacio público. Esa apropiación, vimos, no se da sólo a través de los murales con motivos de la murga, sino también en la interacción con los vecinos y paseantes. Por eso fue central observarlos en su práctica. A su vez, nos permitió dar cuenta de la vestimenta y los bailes, entre otras cosas.

Antes de comenzar con la explicitación de nuestra investigación, nos parece pertinente hacer un reconocimiento del condicionamiento de nuestra mirada. Nos acercamos al objeto de estudio con una hipótesis particular que ya direccionó la observación en una determinada línea. Por supuesto, estábamos abiertos a la posibilidad de que dicha hipótesis pudiera no ser tal, y que el proceso nos lleve a descubrir que nuestras aseveraciones iniciales necesiten puntualizaciones y revisiones. Pero nos parece importante asumir que nuestra mirada estaba orientada al reconocimiento del proceso particular de conformación identitaria de la murga.

En este sentido, nos pareció central construir entrevistas que, si bien apuntan a la delimitación de nuestro objeto de análisis, puedan asumir el dinamismo necesario para que nos permitan recuperar las voces de los propios protagonistas, dando lugar a sus miradas y observaciones. Nuestra intención fue ser fieles a sus relatos, buscando interpretar los resultados de un modo que nos permita construir conocimiento de la realidad analizada, con atención siempre a la autoconstrucción de sí mismos que hacen los miembros de “Que Pachamama?!”.

En este sentido, reconociendo los efectos que nuestra propia mirada (y la estrategia de investigación elegida) provoca en los resultados obtenidos, nos parece interesante explicitar el marco teórico desde el que nos acercamos a reflexionar sobre nuestro objeto.

Marco Teórico

Nuestras galeras y levitas

Como dijimos, nos acercamos a la investigación de "Que Pachamama?!" con ciertas ideas sobre las murgas y, aunque ante todo con el ánimo de aprender y nutrir nuestras ideas con su aporte empírico, teníamos un objetivo específico: comprender el proceso de construcción identitaria de la murga en cuestión (partiendo de determinadas características), e indagar continuidades y rupturas con el movimiento murguero, en su reflejo con el espíritu del carnaval. Esto, a su vez, nos permitiría pensar este fenómeno a la luz de nuestra hipótesis.

En esta línea, y con el objetivo de construir teóricamente nuestro objeto, explicitamos a continuación el marco teórico propio que asumimos y reconocemos a la hora de acercarnos a esta investigación. Ciertos conceptos nos resultan centrales, en este sentido, para dar lugar a la configuración teórica desde la cual 'leer' este fenómeno.

Para empezar, delimitar nuestra comprensión del concepto de identidad nos parece clave para abordar la constitución de la murga "Que Pachamama?!", ya que permite comprenderla en su interrelación con un entorno y con un otro, al mismo tiempo que se constituye a sí misma como lo que es: una práctica cultural inserta en un entramado de relaciones sociales.

Identidad

Para definir y abordar el concepto de identidad, apelamos a diversos autores, entre ellos Hall (2003), Vila (2001), Frith (1996) y Barth (1976). Entendemos a la identidad como una construcción nunca terminada, en continuo proceso de articulación, de sutura; construida sobre la base del reconocimiento de un origen común (Hall, 2003). Estos aspectos, el dinamismo en el proceso de constitución identitaria y el reconocimiento del origen común,

serán centrales para nosotros a la hora de acercarnos a la comprensión de "Que Pachamama?!". También será central en nuestra reflexión, la comprensión de que la identidad "solo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo" (Hall, 2003: 18). Comprendemos a la identidad, entonces, como el punto de encuentro entre: por un lado, los "discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividad, que nos construyen como sujetos susceptibles de decirse" (Hall, 2003: 20).

La mirada de este autor, como varios de los autores que citaremos, no logra escapar de un análisis "lingüístico" de la identidad. Por eso nos remitiremos también al texto de Peter Wade (2002), que se desprende de la problemática pre discursiva al plantear que "no existen conexiones simples entre la identidad nacional y un conjunto tan penetrante de expresiones y prácticas culturales como es el contenido de la música" (Wade, 2002: 8). Por lo cual, tomando el texto de Wade, intentaremos realizar un análisis que no sea puramente sociológico y significacional (o discursivo).

Nos parece que es central el rol que cumple la música en la construcción identitaria de la murga. Por eso también recuperamos el aporte de Vila (2001), que analiza la manera en que la música, como práctica, contribuye a suturar el nivel de lo psíquico con lo discursivo (niveles constituyentes de toda identidad). También aborda la articulación de la música con esos dos aspectos que representan procesos distintos, y cómo las prácticas constituyen una identidad musical. Sostiene que el proceso de construcción identitario es básicamente discursivo (sin caer en el imperialismo del discurso) entendiendo al mismo como "prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder." (Vila, 2001: 17).

Vila (2001) propone que los seres humanos son una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo, sujetos precariamente suturados en una imaginaria

identidad, unitaria a través de la construcción narrativa de tal unidad ficcional. Su propuesta consiste en que “las prácticas musicales construyen una identidad anclada en el cuerpo, a través de las diferentes alianzas que establecemos entre nuestras diversas e imaginarias identidades narrativizadas y las imaginarias identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan” (Vila, 2001: 35). Vila (2001) coincide con Frith (1996) en que “la música construye nuestro sentido de identidad a través de las experiencias directas que nos ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten ubicarnos en narrativas culturales imaginativas. Tal fusión de fantasía imaginativa y práctica corporal también marca la integración de lo ético con lo estético” (Vila, 2001: 36).

Coincidimos con Frith en que “la música creada en un lugar por una razón determinada puede ser apropiada de inmediato en otro lugar por otra razón muy distinta (...) porque como experiencia la música tiene vida propia” (Frith, 1996: 87). Será importante esta consideración a la hora de reflexionar sobre la historia musical de las murgas.

En línea con este autor, consideramos que la identidad es móvil: un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser. De este modo, aparece la experiencia de la música como un yo en construcción, que describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente, donde la identidad, como la música, aparece como una cuestión de ética y estética (Hall, 2003). El yo para Hall (2003) es siempre un yo imaginado, pero sólo podemos imaginarlo como una organización específica de fuerzas sociales, físicas y materiales. La identidad, siguiendo a Frith (1996), es un proceso que se capta más vívidamente como la música: la música ofrece tanto una percepción del yo como de los otros, la práctica estética articula en sí misma una comprensión de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales. Entonces se reconocen como grupos en esa actividad cultural, donde la música es una forma de vivir ideas, una manera de estar en el mundo, de darle sentido. Basándonos, entonces, en la perspectiva de Frith (1996), comprendemos a la apreciación musical como un proceso de

identificación, y la respuesta estética como un acuerdo ético. La música, en su papel constitutivo de la configuración de los valores culturales y la interacción social, nos sitúa en el mundo social de un modo particular y nos ofrece la experiencia inmediata de la identidad colectiva. Una identidad es siempre un ideal, lo que nos gustaría ser, no lo que somos (Hall, 2003). La música contribuye materialmente a dar diferentes identidades a las personas y a incluirlas en diferentes grupos sociales, construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales e imaginativos (Hall, 2003.) Por último, Frith (1996) explica que lo que hace que la música sea especial para la identidad es que define un espacio sin límites, es la forma cultural más apta para cruzar fronteras, atravesar razas, clases, naciones.

Esto se vuelve central a la hora de pensar el complejo entramado que constituye la identidad de "Que Pachamama?!", rastreando el proceso en el que la música y los discursos se han ido hilvanando a lo largo de la historia de las murgas. Así, consideramos central el análisis de cómo viven y sienten la música los miembros de "Qué Pachamama?!" para acercarnos a su identidad, porque, al decir de Gallego (2013), el arte pone en evidencia la relación entre el hombre y su mundo, y los determinantes ideológicos que ésta conlleva.

Performance

En línea con la idea de salir del plano lingüístico para definir un concepto de identidad más representativo de la realidad murguera, nos resultó de gran aporte la mirada de Antonio Prieto Stambaugh (2009), que aborda el concepto de performatividad, diferenciándolo del de teatralidad. Lo que intenta mostrar es que no contamos solamente con el texto, sino que la dimensión contextual es de gran importancia a la hora de analizar la construcción de la identidad. Es decir, la propuesta está en analizar los actos desde lo corporal y no sólo de lo textual: el contexto construye significados. La actuación-acción es generalmente la más

apropiada para traducir el término *performance* a nuestro idioma, ya que “en tanto cotidiana como artística, sugiere intencionalidad, un hacer que dice algo. (...) implica un querer ser visto y escuchado, por lo tanto un proceso de comunicación” (Prieto Stambaugh, 2009: 10). Un *performer* trabaja con acciones significativas. “El soporte de toda representación y de toda *performance* es el cuerpo, y el énfasis en sus dimensiones materiales, identitarias, y políticas es un aspecto que distingue a los estudios del *performance* de los estudios de la teatralidad” (Prieto Stambaugh, 2009: 13).

Retomando la postura de Taylor (Prieto Stambaugh, 2009: 15), la *performance* es la transmisión corpórea, toma en cuenta la corporalidad como lugar donde se crean sentidos y se posibilita el encuentro con un otro. Proceso y a la vez una praxis, toda acción construye una lógica y un sentido, es un modo de transmisión. Sostiene que para ella la “*performance* es a la vez que un acto vivo un medio para la transmisión de memoria cultural. Toda *performance* permite la transferencia de saberes corporizados, y por lo tanto es un fenómeno esencial para la supervivencia de tradiciones culturales.” (Prieto Stambaugh, 2009: 15). La propuesta de Taylor va contra corriente de la tendencia de los Estudios Culturales de leer la cultura como si fuera un texto. En cambio, la autora propone “abordar las actuaciones tanto sociales como artísticas no en su dimensión narrativa sino en su dimensión de escenarios, entendidos como paradigmas generadores de sentido que estructuran entornos sociales, conductas y desenlaces posibles.” (Prieto Stambaugh, 2009: 15). Para Taylor hablar de calidad performática de una actuación social o escénica nos permite reflexionar sobre su cualidad de conocimiento incorporado o corporizado, es decir, sobre la transmisión de saberes mediante el cuerpo. En síntesis, el autor sostiene que es un acto expresivo, es decir “una actuación que se puede analizar en todos los ámbitos de la vida cultural, social y política” (Prieto Stambaugh, 2009: 23).

Es por esto que hemos decidido abordar nuestro objeto desde la *performance* de los actores en escena, y de ahí la importancia de la técnica de la observación. Pero también desde sus propios relatos respecto a la murga, cómo viven en relación con su participación en ésta, qué

significados le atribuyen sus miembros al colectivo, y cuáles son sus percepciones respecto a esta participación: a la murga en sí y respecto de sí mismos como sujetos *performers* de una práctica arraigada en nuestra cultura, que es portadora de voces que la nutren y atraviesan. De ahí la importancia de las entrevistas en profundidad y de poder recuperar, a través de éstas, las voces de los protagonistas de este fenómeno; de ahí la importancia de una comprensión profunda del contexto murga-carnaval en el que la práctica toma lugar; de ahí la importancia, finalmente, de ir más allá del mero acto para acercarnos a entender lo que ese acto implica y significa a nivel social y político.

Hegemonía

Para finalizar la construcción de nuestro marco teórico, creemos pertinente definir qué entendemos por hegemonía, ya que es una categoría central en nuestro análisis. Antonio Gramsci la define como el “conjunto de grupos en la sociedad, donde hay un dominante que establece un liderazgo moral, político e intelectual sobre sectores subordinados, haciendo que sus intereses sean los intereses de la sociedad” (Kanoussi, 2001: 19).

Con esta afirmación, Gramsci se diferencia de la concepción tradicional que define a la hegemonía como la dirección política o la dominación. Es decir, él presenta el concepto en toda su amplitud, al manifestar que no opera solamente en la estructura económica y la organización política de la sociedad sino que, a su vez, traslada su superioridad sobre el modo de pensar y de conocer.

La conformación de los individuos se da a través de los significados y valores que va construyendo y asumiendo, y eso se da en un plano en el que un sector tiene una primacía hegemónica que, aunque no sea absoluta, ejerce su presión en la construcción social y psicológica de los individuos, para que asuman como propios valores y lógicas que no siempre les pertenecen.

Este proceso de construcción e imposición de una determinada mirada hegemónica, como mencionamos, no se da para Gramsci de un modo estanco y total, sino en un terreno de lucha. Se da de un modo dinámico, en el que los distintos sectores pugnan por imponer su mirada, y donde operan resistencias a las imposiciones. La construcción de la hegemonía es un proceso social continuamente resistido y limitado, por lo que debe ser renovado y modificado (Williams, 1988). "Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. Sus estructuras internas son sumamente complejas, como puede observarse fácilmente en cualquier análisis concreto" (Williams, 1988: 134).

Nos anclamos en esta comprensión de la hegemonía, como un proceso dinámico de lucha y resistencias, para entender más profundamente las particularidades de la constitución identitaria de las murgas y los murgueros, a partir de su inscripción en el carnaval del AMBA, cuyas raíces se remontan al carnaval premoderno.

Analizaremos entonces particularmente el avance histórico (desde su surgimiento) de la hegemonía burguesa, y su progresivo sojuzgamiento de la sociedad a su ordenamiento de ideas y valores; atendiendo al dinamismo del proceso y sus resistencias. En particular, rastreadremos su relación con el carnaval.

Para la comprensión de dicho carnaval nos hemos remitido a la obra de Bajtín. Él entiende al pueblo medieval como creador de esa celebración, en tanto que vive y siente como protagonista de esas prácticas de carnaval. En particular, el carnaval medieval estaba signado para este autor por "su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir" (Bajtín, 1989:12), y se encontraba atravesado por la persecución de la comicidad, desde las ridiculizaciones y el grotesco.

Para acercarnos a una comprensión histórica del carnaval (entendido como un espacio propio de la cultura cómica popular) a través de los tiempos, nos remitimos a la mirada de

Norbert Elías en su libro "El proceso de la civilización" (1939). Allí describe cómo el hombre es educado para adquirir una regularidad y estabilidad, donde es capaz de controlar sus impulsos (es decir, autodominarse). Entendemos este proceso como la imposición de la hegemonía burguesa, su ordenamiento de valores y la progresiva regulación de la sociedad de acuerdo a sus lógicas particulares. Estas lógicas contrastan directamente con las prácticas de la cultura popular que se expresan con particularidad en el carnaval. Este último, frente al autodomínio y a la represión en pos del orden público, se constituyó como un espacio de liberación, tiempo de más espontaneidad y mayor tolerancia hacia los impulsos instintivos. Esa configuración inicial (que describiremos más adelante en mayor profundidad) se sostuvo a lo largo de su historia por esa "distancia relativa" que tuvo el carnaval (y las murgas como producción inherente del mismo) en relación al avance de la cultura burguesa, a la que hicimos referencia en la introducción (A. Martin, 2017).

Es decir, nos interesa pensar el avance de la hegemonía burguesa en tanto fue logrando imponer sus valores, ideas y normas de conducta progresivamente en la sociedad, en particular porque entendemos que ese avance no se dio con la misma ambición en relación al carnaval. Y esto nos permitirá reconocer, en el carnaval actual del AMBA (y en las murgas como fenómeno intrínseco al mismo) rastros de la cultura popular premoderna.

Ahora bien, para poder reconstruir estos rastros (estas configuraciones del carnaval originario en el carnaval actual, y cómo esto -y qué de esto- se evidencia en cierta forma en el movimiento murguero), vamos a realizar a continuación una breve memoria.

Avanzamos con nuestro trabajo, entonces, comenzando con una recopilación histórica de las significaciones culturales del carnaval premoderno. Comenzamos describiendo los orígenes del carnaval y su constitución como fenómeno cultural, para luego referir cómo se da su llegada al

Río de la Plata. Es importante, en este sentido, estar atentos en todo el desarrollo a la relación de dicho fenómeno con el avance de la hegemonía burguesa en otros ámbitos de la sociedad.

Luego de esta exposición de los antecedentes históricos del carnaval y mismo del movimiento murguero, ya en nuestro país, buscaremos delimitar la construcción identitaria de las murgas del AMBA. Nos focalizaremos en rastrear su historia al interior de la del carnaval, reconociendo sus transformaciones y apropiaciones, para puntualizar con claridad los elementos que las constituyen como murgas. Aquí se inscribe nuestro objeto de estudio: la murga “Qué Pachamama?!”. En relación a la misma, analizamos sus particularidades, su configuración específica y su vinculación con la tradición que la compone –tanto a ésta como a las murgas en general- con la intención de comprender su propia constitución identitaria. En este sentido, buscamos abordar las especificidades de esta murga a la luz del carnaval y del movimiento murguero en el que nace y se inscribe, tomando cuerpo y voz, a fin de poder dar cuenta de nuestra hipótesis inicial: que las particularidades de la murga “Qué Pachamama?!” en relación al resto de las murgas se dan porque asumen más conscientemente algunas de sus prácticas, anclándose en una nueva relación con la hegemonía, y nutriéndose para ello de prácticas y dinámicas propias de la cultura popular.

Una fiesta que nunca termine

El eco es la repetición de un sonido. Es la reproducción en otro tiempo y desde otro espacio de un movimiento sonoro. Pero para ello tuvo que haber un primer momento acústico. Un primer golpe de tambor. Alguien, en algún lugar, lo golpeó por primera vez para iniciar la danza. Y ese golpe primero fue resonando cada año, transformado por su viaje a través del tiempo y del espacio.

Los murgueros rezan en sus canciones "que el carnaval nunca termine". Pareciera no hacerlo. Pareciera solo esconderse, diluirse por el frío, ocultarse de las rutinas y el transcurrir cansino del año. Solo para brotar nuevamente con el regreso del calor, casi como si nunca se hubiera ido.

Un día tibio, un trabajador recuerda que es murguero y recuerda que tiene un tambor. Se pinta, lo busca y lo golpea. Alguien le responde, otros bailan. Y todo vuelve a comenzar.

Breve historia del carnaval

El golpe original



El combate entre don Carnal y doña Cuaresma – Pieter Brueghel el Viejo 1559

Los orígenes del carnaval como fenómeno cultural se remontan a antiguas celebraciones surgidas en Europa, que reconocen dos vertientes fundamentales: por un lado, la de las sociedades clásicas paganas (las saturnales romanas y las bacanales dionisiacas de los griegos) y, por el otro, la del cristianismo. La palabra en sí procede del latín *carne[m] levare* (quitar la carne), y alude a la prohibición de comer carne los cuarenta días que dura la cuaresma. Esto se debe a que, por lo general, el carnaval se celebra la semana previa al “miércoles de ceniza”, que marca el comienzo de la cuaresma en el calendario cristiano (aunque los festejos iniciaban a partir de enero, y a medida que se acercaba la cuaresma se volvían más excitantes). Si bien el tiempo de carnaval transformaba todas las calles de las ciudades, era común que las celebraciones de carnaval se condensaran en las plazas abiertas, donde se desarrollaban los acontecimientos centrales de la festividad: eventos como obras teatrales o juegos como la

ingesta masiva de alimentos, en especial de carne (dado que luego no podrían comer carne por dos meses). El carnaval, siguiendo lo que postula el historiador Peter Burke, funcionaba como un aliviador de tensiones. En particular en relación con la alta regulación de la vida social que continuaba en el calendario: la cuaresma. El carnaval era una festividad calendaría como otras en tiempos premodernos, pero fue tomando una forma muy particular con relación al avance de la hegemonía burguesa. Este avance, como veremos, se caracterizó por un fuerte disciplinamiento social. Y el carnaval se presentaba como un tiempo donde los organismos responsables de dicho disciplinamiento se volvían más permisivos. Era un tiempo donde abundaba el desgobierno, donde no se condenaba como en el resto del año la transgresión de ciertas normas (Burke, 1991).

En su libro "La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais" Mijail Bajtín (1989) analiza y explora lo que él llama cultura cómica, que se manifiesta en prácticas concretas que se expresan particularmente durante el desarrollo del carnaval. El pueblo se vuelve en este tiempo creador de estas prácticas en tanto asume un rol protagónico y se permite una mayor espontaneidad. Y la labor productora de la cultura cómica deviene en un particular modo de vivir ese tiempo de carnaval, caracterizándolo fuertemente por "su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir" (Bajtín, 1989:12), y atravesado por la persecución de la comicidad, desde las ridiculizaciones y el grotesco.

La particular significación del carnaval en tanto temporalidad cerrada en el calendario anual gregoriano tiene que ver con que la cultura popular, entendida de modo dinámico, se relaciona activamente con el sistema político de la época: con una cultura oficial que impone la convicción de la inmutabilidad de todo el orden existente, de la inmovilidad del régimen político y de una verdad establecida. En contraste, un modo activo de vivir las relaciones de existencia se ve en los festejos del carnaval, donde se expresa por ejemplo la "dualidad" del mundo, propia de la visión popular (lo que Bajtín llama "la segunda vida del pueblo"). El modo creativo de relacionarse con lo establecido se expresa en prácticas concretas en donde la

experiencia de vida de las culturas populares se ve plasmada. Es decir que en el carnaval se cristaliza una visión del mundo totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la iglesia y al Estado. "La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como 'un mundo al revés' " (Bajtín, 1989:15). El carnaval, entonces, como rito de inversión, llama la atención por sus posibilidades de dislocar, temporalmente, las jerarquías sociales establecidas (Da Matta, 1979).

Si sos rico disfrazate de pobre

Si sos hombre disfrazate de mina

Si sos tímida hoy volvete ligera

si estás llena hoy sentite vacía.

Jugá con tu opuesto

que es tan tuyo

como el que llevás puesto.

("Dos caras", poema de Juan Lucangioli, en Martín, Morel y Canale, 2010: 103)

Peter Burke, también se refiere al "mundo al revés" como característica del carnaval. Debido a que era un momento donde la sociedad tenía "permiso" para transgredir normas que la burguesía intentaba imponer durante el resto del año. Eran usuales en tiempos de carnaval prácticas como blasfemar, cometer abusos, burlarse de los nobles y de las investiduras eclesiásticas. Burke también se refiere a los cambios de roles. Durante el tiempo de la festividad, el patrón se convertía en siervo, y este último en amo. El carnaval era el triunfo de una liberación transitoria. La celebración del regreso a la espontaneidad, a modos de vida no encorsetados por la disciplina. Lo interesante es que en ese tiempo en que el proceso civilizatorio recién comenzaba, la liberación del carnaval era precisamente eso: una liberación. El permiso para desatender normas de conducta que todavía resultaban ajenas, extrañas, demasiado incómodas. Con el desarrollo del disciplinamiento y la interiorización de las

conductas y la introyección de ciertos valores de la cultura burguesa, la autonomía de las voluntades en tiempo de carnaval va dejando de ser una vuelta a la espontaneidad de los deseos, porque va desapareciendo esa experiencia de liberación de la memoria del pueblo, como veremos a continuación.

La secuencia de este proceso la analiza Elías en la obra anteriormente mencionada. A partir del siglo XVI comienza a darse en occidente un proceso de educación general de la sociedad que lleva a un cambio de comportamiento. El hombre es educado para transformarse en un animal más estable, más regular, capaz de autodominarse y no ceder a sus impulsos instintivos. Este es un proceso que comenzó en las clases aristocráticas y en la naciente burguesía, pero que de a poco fue trasladándose hacia las clases populares, cuyas prácticas fueron objeto de un disciplinamiento progresivo y cada vez más riguroso, abarcando distintos espacios sociales hasta incorporar la propia conciencia de los hombres.

Es un avance de la hegemonía burguesa en el que hay resistencias, tensiones y transformaciones, pero que se ve signado por la progresiva imposición de la jerarquía de valores, el orden y los modos de relacionarse de dichas clases sociales (Williams, 1988).

El carnaval se vuelve con el paso de los años un espacio acotado para la expresión de la visión de mundo del pueblo, que durante el resto del año va a ser intensamente limitada por las lógicas hegemónicas y por la cultura moral que se empieza a imponer desde la iglesia y el Estado. El tiempo del carnaval es el tiempo de la liberación, de soltar las ataduras, de romper las cadenas que durante el resto del año van sometiendo las conductas de los hombres. Ya en 1559, Pieter Brueghel "el Viejo" realizó un cuadro que llamó "El combate entre don carnaval y doña Cuaresma" en donde expresa a través de pequeñas escenas la confrontación que se dio entre esos dos estilos de vida, y que llevó a que las clases populares se vieran circunscritas a ese estilo de vida "civilizado".

Esta transformación lleva al hombre a sojuzgar sus instintos, a volverse un ser racional cuya comprensión del mundo es la de un pensar científicista. Este modo de interpretar y vivir el mundo lleva a un progresivo desencantamiento de la vida. La realidad es explicable, asequible, ordenable. En el gobierno de la razón instrumental, cualquier pensamiento mágico o espiritual queda fuera de lugar. En el mundo de las buenas conductas ya no hay lugar para las prácticas del carnaval (Weber, 1984).

Como analiza Bajtín (1989), el carnaval va cambiando sus modos y sus formas a través del tiempo y la geopolítica de los lugares en los que se ha manifestado. Al continente americano, el carnaval llega con la conquista. Pero pronto se irá tornando una fiesta bien distinta, producto de la mezcla, el sincretismo y la fusión con las diversas creencias indígenas, las poblaciones africanas esclavizadas y las distintas situaciones geográficas y climáticas: el carnaval va a atravesar múltiples formas y modos, al encontrarse en permanente proceso de hibridación y transformación. Pero, a lo largo de todos estos procesos de mutación y condensación, conservó rastros, intencionalidades y gestualidades de ese espíritu de liberación que marcaban las primeras celebraciones (Bajtín, 1989).

El cambio de conducta (y por lo tanto de las relaciones sociales) que analiza Elías inevitablemente modifica al carnaval al inculcar sus lógicas civilizatorias en las clases populares, cuya expresión carnavalesca ya no será la misma. La celebración pre-cuaresmal, como resultado del proceso de disciplinamiento, deja de ser un espacio de emancipación de las presiones civilizatorias para convertirse en un espacio de juego. Las prácticas del carnaval ya no tienen hoy la carga de liberación que tenían en el siglo XV, pero aún conservan su espíritu creativo, lúdico y cómico. Ya no es un volver a una liberación vivida, sino ejercitar esa liberación a través del juego. No es un liberarse (un soltar las demandas del proceso civilizatorio para entregarse a un modo de vivir propio), sino un ejercicio activo de reinterpretación de la realidad en el juego, una oportunidad de tramitar la experiencia real y resignificarla en un plano simbólico (Freud, 1908).

En la Argentina, el festejo del carnaval estuvo siempre bajo la atenta mirada de las autoridades de los diferentes gobiernos, llegando a establecerse prohibiciones en torno a las modalidades de su festejo. Además, en consonancia con la mirada que “los argentinos civilizados” tuvieron sobre la cultura popular a lo largo de la historia argentina, las manifestaciones que se dieron en el marco del carnaval fueron consideradas “bárbaras” durante largos períodos de tiempo. A. Martín escoge una frase de Sarmiento muy reveladora: “El pueblo se muestra tal cual es en estos días de desorden autorizado, más puede medirse su estado de moralidad y cultura en medio de las locuras del carnaval, que en los comicios públicos o en los actos íntimos de la vida” (Sarmiento (1842), en Martín, 1997: 4).

Así, sosteniendo un vínculo muy particular con el proceso civilizatorio, irán evolucionando los carnavales en Argentina. Fueron impulsados, ignorados y también se intentó prohibirlos. Pero subsistieron. Transformándose, adquiriendo nuevas características, aunque sosteniendo siempre en su dinámica interna lógicas propias de la cultura cómica premoderna. Una continuidad que se dio a lo largo de su historia, por ejemplo, fue que siempre resaltaron como rasgos principales la música y los juegos con agua. Esa presencia perpetua de la música en la práctica del carnaval en el AMBA está fuertemente vinculada a las agrupaciones musicales que nos competen en el presente trabajo: las murgas. Continuamos, entonces, rastreando su historia

La conformación de las murgas del AMBA

El desembarco de los repiques

No son los mismos tambores los que se hicieron a la mar y los que llegaron al Río de la Plata. Algo (o más bien mucho) pasó en el medio. El sol de alta mar oscureció su cuero. La crudeza del océano silenció su garganta y volvió más ásperas sus manos. Pero su pulso, por más transmutado, sólo había ganado en fuerza y entusiasmo.

Llegó y latió porque latir es lo que hace. Es lo único que hace. Vivir y dar vida.

En Buenos Aires lo tocaron y lo quisieron callar. Lo alimentaron y lo dejaron a un lado para que el polvo lo cubra y le sofoque la voz hasta gastarla. Le quisieron tensar el cuero y lijar la madera. Él aguantó. Y siguió haciendo lo único que sabe hacer. Latir. Vivir y dar vida.

La palabra "murga" deriva de "musga", forma semi popular de "música". La estructuración de las agrupaciones de carnaval actualmente conocidas como murgas tiene sus orígenes en los carnavales españoles. En dicho país, en diversos carnavales, las denominadas murgas o chirigotas (la denominación varía según el carnaval¹) nacieron como agrupaciones que combinaban la música sincopada, con vestuarios estrafalarios y letras que se proponían hacer reír al público a través de la crítica satírico-humorística. Estos grupos se presentaban en ocasiones en los carnavales del Río de la Plata.

¹Las chirigotas o murgas son agrupaciones de doce personas que ofrecen un repertorio de pasodobles y cuplés, con un modo de cantar, de vestir disfrazados y de utilizar la ironía y el doble sentido. Se las denomina chirigota en el Carnaval de Cádiz y el de Albacete y murga en el Carnaval de Badajoz y el de Santa Cruz de Tenerife.

En el año 1909, un grupo de cantantes y actores teatrales de Cádiz, llamado "La gaditana" presentó en un teatro de Montevideo un espectáculo carnavalesco propio de su formación chirigotera. Se dice que el grupo, al no convocar suficiente público en sus funciones, salió a recorrer las calles de Montevideo marchando y haciendo bromas, llevando una "versión móvil" de su función. Un año más tarde, en el carnaval de 1910, una agrupación del carnaval uruguayo se autodenominó "murga la gaditana que se va" y, parodiando lo ocurrido con el grupo español, salió a recorrer las calles con disfraces llamativos, música y cantos cuyo objetivo era hacer reír a la audiencia, obteniendo así algún aporte monetario a voluntad.

En el año 1911, nuevas agrupaciones del carnaval adoptaron esa forma de combinar música, letras satíricas y disfraces extravagantes y salieron a andar por las calles con su espectáculo.

Este formato de agrupación cruzó a Buenos Aires y empezó a observarse en tiempo de carnaval, pero su evolución con el correr de los años se diferenció en ambos países. Si bien en Buenos Aires es la misma palabra la que se utiliza para referirse a una manifestación musical, popular y callejera asociada al carnaval, la murga porteña posee características propias y distintivas. Esto se debe a que el desarrollo del carnaval y de las agrupaciones en ambos países se fue diferenciando por diversos sincretismos y transformaciones. En Uruguay, por ejemplo, el candombe realizó un aporte rítmico fundamental que caracteriza su modo de hacer música. Además, las agrupaciones murgueras allí retomaron y ahondaron en características de los carnavales europeos como las mascaradas; profundizando de esta manera en la teatralidad de su *performance*. Por este lado, en la murga bonaerense se suele utilizar como instrumento principal el bombo con platillo, acompañado usualmente por silbatos y en algunos casos, guitarras criollas; y se destaca una interesante interacción entre los pulsos a "tierra" marcados por la maza golpeando el parche y los contratiempos enfatizados por el pequeño platillo en la parte superior del mismo bombo.

Además, en la versión porteña de la murga, la presencia del baile es fundamental. Con el correr de los años se desarrolló desde la danza un estilo en sí mismo, que siempre es

acompañado de las vistosas vestimentas de levita, guantes y galera, al estilo de la moda en el siglo XIX, con rostros pintados y coloridos. En Buenos Aires, la murga también nació en los barrios, siendo generalmente “el apellido” de cada agrupación murguera el barrio porteño del cual proviene. La gloria de la murga porteña se suele ubicar por la década del ‘50, época en la que surgieron grandes letristas muy influenciados por el tango. Al igual que en Uruguay, se encargaban de utilizar el sarcasmo, el humor y la ironía para explicitar las denuncias y demandas sociales. Si bien en Uruguay suele delimitarse la cantidad de integrantes que forman una agrupación, los integrantes de las murgas porteñas son ilimitados dependiendo de cada barrio.

La evolución de las murgas en ambos lados del Río de la Plata fue diferenciándose, ya que en Argentina se volvió más importante el ritmo con golpes marcados a tierra que propiciaba un baile bien destacado y vehemente. En Uruguay el baile ocupa un lugar muy relegado y el ritmo fue sincopándose más, probablemente debido a cruces con ritmos más africanos como el candombe; mientras que la palabra pasa a tener un rol fundamental.

La historia de la murga y la del carnaval en el área metropolitana de Buenos Aires están íntimamente ligadas, como relata Coco Romero a lo largo de sus editoriales en “El Corsito²”. La murga, cómo fenómeno que se instaló en el marco temporal del carnaval, fue rápidamente

²Coco Romero, cuyo nombre real es Gualberto Elio Milagro Romero es un músico, investigador y tallerista que toma como eje fundamental de su accionar la murga y el carnaval. Ha recopilado la historia y la tradición oral de la Argentina, publicando dos libros (La Murga Porteña. Historia de un viaje colectivo (2006) y Talleres de murgas del Rojas, el árbol genealógico (2011)) y desde 1995 dirige “El Corsito”, una publicación de divulgación y consulta sobre el Carnaval de la que es fundador. Actualmente coordina el área de Circo, Murga y Carnaval en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en cuyo espacio ha dictado talleres de murga entre 1988 y 2009 y de donde han surgido diversas murgas.

apropiada por el pueblo. Al sostenerse como fenómeno carnavalesco, mantuvo en su composición materializaciones de la cultura cómica como la jocosidad, lo grotesco, la búsqueda de la comicidad y la teatralidad desde la ridiculización, las vestimentas estrambóticas, el baile acaparante, la música sincopada. En palabras de Alicia Martín³, "las agrupaciones del carnaval porteño pueden considerarse como un indicador del carnaval, o su signo más persistente. Porque pese a los cambios, las rupturas y discontinuidades de la celebración en la ciudad, las murgas aparecen a lo largo de todo el siglo XX." (Martín, 2017:206).

En la época del Virreinato, el carnaval estaba fuertemente limitado, con prohibiciones específicas a costumbres propias de los esclavos como el toque del candombe. Los criollos se divertían esos días de calor con "guerrillas carnalescas", arrojando proyectiles y vejigas de animal hinchadas con agua; pero la mirada de los intelectuales de la época juzgaba tal costumbre como "barbárica" (Kartun, 1975).

Cuando Juan Manuel de Rosas asume el poder, permite el candombe y la población negra se organiza bajo su liderazgo. Los festejos del carnaval son motivados oficialmente, con cañonazos que marcaban el comienzo y el final de los juegos de agua en la ciudad. Sin embargo, los juegos de carnaval fueron aviniendo en prácticas que alteraban el orden público: desde la violencia en las guerrillas con proyectiles, hasta el aprovechamiento de las mujeres que jugaban al carnaval, robos, etc. El 22 de febrero de 1844, ante la imposibilidad de limitar y ordenar las celebraciones, Rosas dictó un decreto por el cual quedaba "abolido y prohibido para siempre el juego del carnaval".

³A. Martín es doctora en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y principal exponente de los estudios académicos realizados en relación a las murgas y el carnaval porteño.

Durante la presidencia de Domingo F. Sarmiento (1868-1874) otra vez se autorizaron los festejos del carnaval. En esta etapa empiezan a generarse las Sociedades de Negros; agrupaciones de jóvenes blancos porteños que se disfrazaban de negros apelando a la sátira y la ridiculización, imitando sus músicas y sus bailes.

Con las grandes inmigraciones europeas, el carnaval entra después del '80 en su época dorada. Los nuevos habitantes de la ciudad traen consigo la música y los disfraces propios de sus festejos, que empieza a propiciar el espacio de los desfiles, concursos de corsos y bailes de distintas agrupaciones.

Es una época en que el carnaval es vivido desde las distintas culturas y estratos socioeconómicos que habitaban la ciudad en ese particular momento histórico particular; con distintos modos de participación, pero con un espíritu común de juego, de liberalización, ridiculización y humor.

Durante el peronismo, el carnaval tuvo importantes impulsos desde el Estado, que promovió las festividades acompañando y propiciando la celebración con sus características populares. Fue durante esa época, en que lo popular empieza a tener participación en la política, que las murgas se traspolaron a manifestaciones de orden político⁴.

El gobierno de facto del general Aramburu en 1956, incluyó el carnaval entre los días no laborables, reservados a las celebraciones religiosas.

⁴ Las formas musicales de lo murguero se encuentran traspoladas tanto en el orden de lo político como en el fútbol. Muchas veces son los mismos miembros de las murgas que, al habitar nuevos espacios, trasladan transformadas sus prácticas culturales. Ocupan el ámbito político y el ámbito futbolístico con sus instrumentos y sus ritmos, despojados de sus rasgos más carnavalescos (lo grotesco, el baile, las vestimentas), pero sosteniendo su formación instrumental y sus formas populares (muchas veces las mismas canciones, con diferentes letras, aparecen en los tres espacios).

Los años de la última dictadura militar marcaron fuertemente al movimiento murguero dadas las intensas represiones que sufrió. La desaparición de algunos miembros de distintas murgas, la prohibición de los feriados de carnaval y la censura a las letras y a la posibilidad de ocupar espacios públicos tanto para los ensayos como para los carnavales, tuvieron fuertes repercusiones en las agrupaciones. Muchas murgas desaparecieron o se dispersaron y sólo en algunos lugares del conurbano se continuaron los desfiles y los corsos. Mariano, de “Los Cometas de Boedo”, destaca sin embargo que, a pesar de las represiones, muchas murgas decidieron arriesgarse y realizar sus corsos: “Eran épocas de secuestros ilegales y desapariciones, pero nosotros seguíamos saliendo. Porque pensábamos que pasara lo que pasara la murga no tenía que morir. Esa época fue muy dura, fue triste” (Vainer, 2005: 34). En 1976, el gobierno de facto de Videla eliminó los feriados de carnaval.

Con la vuelta a la democracia, poco a poco las murgas fueron reapareciendo en el escenario, con espíritu renovado y, probablemente como consecuencia de la represión sufrida durante la dictadura, decididas a organizarse y a resistir. Esta etapa, como observaremos en el análisis de la murga “Que Pachamama!?”, marcó profundamente a las agrupaciones murgueras, que empezaron a involucrarse más profunda y directamente en política, desde su conformación como agrupaciones murgueras. Surgen, por ejemplo, los talleres del Rojas (que dicta Coco Romero) y aparece la Agrupación MURGAS (Murgueros Unidos Recuperando y Ganando Alegría Siempre⁵), desde donde se empezará a presionar para recuperar los feriados de carnaval y

⁵ Ambos espacios dan cuenta de un nuevo estadio de la cultura murguera, que comienza a aglutinarse y a participar de una manera más organizada en el terreno socio-político. Los Talleres Culturales del Rojas implicaron los inicios de la incorporación de la cultura murguera a espacios educativos y académicos, lo que pone de manifiesto la lucha por la reivindicación de lo murguero como digno de pertenecer a un espacio académico. Esta incorporación, sin embargo, tuvo sus resistencias al

avanzar en la aceptación de las murgas y su incorporación formal al ámbito sociopolítico. Como resultado de los reclamos y las luchas que se fueron dando, en el año 1997 las murgas fueron declaradas por medio de la ordenanza 52039 como patrimonio cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y se establecieron subsidios para las mismas. Además, tras un largo proceso de demandas y reivindicaciones, en el año 2010 se restituyeron los dos días feriados de carnaval.

interior del movimiento murguero, a pesar de que la modalidad de taller también se trata de un aprender haciendo. La murga conserva en sus modos de aprendizaje rasgos de sociedades pre-disciplinarias. Hasta la aparición de los talleres en el Centro Cultural Rojas de la mano de Coco Romero, cuando una persona quería aprender murga se ponía al lado de alguien que sabía y simplemente lo imitaba. Cuando al Gallego Espiño, un conocido murguero, le hablaron de los talleres del Rojas por primera vez, contestó irónicamente: “¿Hay que ponerse el overol?”. Su respuesta daba cuenta de cierta resistencia al concepto de trabajo institucionalizado que se contraponía en su interior al espíritu lúdico, creativo y fundamentalmente libre de las murgas.

Por un lado, en el marco del trabajo de Coco Romero en el Centro Cultural Rojas, se creó “EL CORSITO”; una publicación gratuita de divulgación y consulta sobre el Carnaval, durante el período 1995-2015 con una tirada de 8.000 ejemplares por número. Dicha revista, además de ser una herramienta de comunicación interna del movimiento, también empezó a recopilar su historia y a analizar la conformación de las murgas porteñas.

La Agrupación M.U.R.G.A.S, por el otro lado, se constituyó como un espacio de organización política, que asumió la organización de distintos carnavales y corsos; y sobre todo buscó funcionar como un espacio de representación unificada del movimiento murguero frente al poder político. En este sentido, observamos que las murgas empiezan a tener otra consideración sobre sí mismas (retomaremos esto más adelante).

Constitución identitaria de las murgas

Y el bombo siguió sonando

No hay forma de escucharlas sentado. Porque si uno se queda quieto son ellos los que se van. Recién estaban acá los tambores y allá los bailarines. Ahora no quedan ni unos ni otros. Sólo resuenan en la esquina risas y redobles. Ahí van, con sus canciones eternas y su alegría pintada, recorriendo las calles con sus bailes. Nunca quietos, nunca estables. Siempre presentes, siempre escuchables.

A lo largo de su devenir histórico, desde las chirigotas hispanas a las actuales murgas porteñas, hay algunos rasgos que definen y delimitan la constitución de las agrupaciones murgueras como tales. Tanto en relación con otras manifestaciones culturales propias del carnaval, como grupos o formaciones externas al mismo, estos rasgos permiten la delimitación del fenómeno murguero, constituyendo así lo que podríamos llamar el *canon murguero*.

Para acercarnos al proceso de construcción identitaria de las murgas actuales del AMBA, en esta investigación nos centramos en las mencionadas características que nos permiten comprenderlas como un fenómeno que, si bien en constante interrelación con otros, tiene particularidades que lo vuelven identificable y factible de ser recortado del conjunto del entramado social.

A partir del análisis de su constitución histórica, la reflexión de murgueros y académicos sobre el fenómeno y el análisis realizado a partir de las entrevistas realizadas a la murga “Que Pachamama!?”, logramos identificar esas características que consideramos fundamentales para reconocer a una murga como tal, y que son: su particular historia, su composición musical, el contenido y la forma de sus letras, la estética, la puesta en escena, el espacio que habitan y lo que llamaremos, siguiendo su propia discursividad, la *alegría murguera*. Además de estos rasgos, como veremos, las agrupaciones murgueras se construyen a sí mismas a través de

mecanismos de aglutinamiento e identificación grupal, como los que operan en toda construcción grupal social.

Estas características nos permiten demarcar a las murgas como un fenómeno cultural acabado (aunque en constante proceso de transformación), diferenciable de las murgas uruguayas y de las mencionadas chirigotas hispanas. Cabe mencionar, también, que todos estos rasgos, como hemos visto, son herencia transformada y resignificada de manifestaciones y estructuraciones propias de la cultura popular premoderna, transmitidas a partir de su inscripción en el carnaval.

En este sentido, nos parece importante retomar la concepción de tradición de Williams. Según él, la tradición es un proceso dinámico y selectivo de apropiación y resignificación. La tradición, al ser selectiva, puede usarse como un aspecto particular de la organización social y cultural contemporánea, que responde a los intereses de dominación de una clase por otra. La tradición se percibe como el aspecto más activo de los elementos hegemónicos porque es un proceso selectivo y conectivo del pasado que proporciona una ratificación cultural e histórica a un orden contemporáneo establecido (Williams, 1988).

Entendemos, al igual que Williams, a la tradición como un terreno activo de lucha por una particular construcción hegemónica. En este sentido el carnaval (y las murgas inscriptas en él) es un elemento de la tradición. Por lo tanto, como hemos visto, su particular proceso de transformación y reposición histórica sucede en el marco de la lucha hegemónica anterior a la conformación de la burguesía, hasta alcanzado su ascenso y consolidación.

Sin embargo, como ya hemos observado, el carnaval en tanto elemento de la tradición no es foco del avance hegemónico en la misma medida en que lo son otros elementos de la cultura (por ejemplo, consumos culturales como el cine o la moda han sido objetos donde la cultura burguesa y su lógica mercantilista han buscado imponer su hegemonía mucho más activamente). El carnaval, como hemos mencionado, se ha sostenido a esa distancia relativa,

fruto de la indiferencia de la alta cultura y el mercado, solo tensionada por el poder político con relación a las prácticas permitidas y aceptadas para el sostenimiento del orden público.

Las murgas, como producto cultural inscripto en el carnaval, han sido aún menos disputadas por la construcción hegemónica de la cultura burguesa. No se ve, con relación a ellas, un avance como el que se puede observar en relación con otras subculturas, en lo que Hall llamó la relación dialéctica entre los jóvenes y el mercado. En el análisis de la vinculación entre las subculturas y el mercado, Hall observa cómo hay un primer momento de resignificación sobre determinados objetos, llevado adelante por el grupo que se constituye como subcultura, y luego hay un segundo momento de reapropiación por parte del mercado de dichos objetos culturales con su resignificación (Hall, 2005). Esto no sucede así con las murgas. Tanto las vestimentas, como los arreglos y las fantasías murgueras permanecen por fuera del interés del mercado. Sólo los instrumentos musicales se compran, pero incluso ellos se adquieren como objetos sin relación con las murgas. Es decir, se compran en una casa de música "estándar", y no como instrumentos *para murga*, con arreglos específicos como los que se pueden observar en guitarras u otros objetos que generan diseños originales para música punk o hardrock.

Así como el mercado se ha mostrado desinteresado, también la alta cultura ha permanecido casi invariable en su consideración respecto del carnaval. Su mirada se manifiesta desaprobatoria sobre las prácticas, que muchas veces juzga como inmorales; pero se desentiende de su ejercicio en el acotado tiempo de la festividad, casi sin hacer presión o ejercer su poder para que dichas prácticas sean reprimidas o controladas. Sólo el poder político se ha relacionado más directamente, impulsándolo o intentando controlarlo; pero sin buscar modificar la lógica intrínseca del carnaval.

Entonces, como hemos mencionado en la introducción, nos parece importante volver a citar las palabras de A. Martín, que sostiene que "las murgas del carnaval porteño se constituyeron como un fenómeno folclórico que, si bien contó siempre con el control del ojo vigilante del poder y la indiferencia de la alta cultura y el mercado, se mantuvo como una práctica cultural a

una considerable distancia relativa de las formas hegemónicas." (Martin, 2017: 206). Como mencionamos, es esta "distancia relativa" lo que vuelve a las murgas un fenómeno tan interesante para observar y analizar continuidades con la cultura popular premoderna, vinculada al carnaval. Este, desde sus inicios, fue un espacio para la expresión de la cultura popular; un espacio donde se ponían de manifiesto prácticas sociales que el proceso civilizatorio de la cultura burguesa buscaba limitar o eliminar en el resto del año.

El carnaval se convirtió entonces en un espacio que tuvo una particular relación con la constitución y la consolidación de la cultura burguesa como hegemónica. A lo largo de su historia, como hemos visto, persistió esa distancia relativa; esa particular relación de desinterés con el mercado y la alta cultura, que permitió que el carnaval en la actualidad (y las manifestaciones que se inscriben en éste, como las murgas) presente rasgos que son rastros evidentes de la cultura popular premoderna. Indicios que, por otro lado, el proceso civilizatorio se encargó de eliminar y reprimir en el resto de la sociedad.

Analizaremos esta persistencia de rasgos de la cultura popular más adelante, cuando nos detengamos a profundizar en la comprensión de cómo esa distancia es la que permite que muchos de los rasgos de la murga escapen a la cultura hegemónica burguesa, sin construirse necesariamente como contrahegemónicos.

Ahora bien, para acercarnos a la construcción específica de nuestro objeto, a su delimitación, especificidad y conformación identitaria, nos remitiremos a analizar especialmente los rasgos mencionados. A partir de la comprensión del proceso de conformación de las murgas porteñas, será posible analizar la murga que nos convoca: "Que Pachamama?!", partiendo de un breve recorrido por su trayectoria, desde sus inicios hasta la actualidad. Atenderemos este proceso con especial interés en el particular arraigo y la recuperación activa de la tradición murguera por parte de esta murga, y la distancia que asume respecto de lógicas que el movimiento murguero sostiene.

Como dice A. Martin: "La expresión de las murgas del carnaval de Buenos Aires presenta un mensaje complejo, que cruza diversos lenguajes artísticos. Se trata de una producción multimedial, en donde lo visual, la danza, lo corporal y la rítmica van primero, y la voz poética en recitados y canciones completan una actuación que puede exceder una hora de duración." (A. Martin 2017: 210).

La murga "Que Pachamama?!"

El baile de los inmigrantes

"La murga es el lugar donde se expresa la identidad, donde emergen las fuerzas de la sociabilidad argentina" Jorge Dubatti, Revista El Corsito n°6

En Olivos, justo al lado de la estación de tren Bartolomé Mitre, hay una plaza. Allí, año tras año, una murga se junta a hacer bramar los tambores que suenan cada carnaval, desde hace siglos. Curiosamente, la plaza en que se reúnen se llama "Plaza de los Inmigrantes". Guiño casual a la historia que trae ese latido percutido que, aunque repique distinto, es el eco de aquellos bombos que hacían sonar años atrás, en tierras lejanas al otro lado del océano, los que al llegar a estas tierras fueron nombrados inmigrantes.

"Que Pachamama?!" es una murga peculiar. A diferencia de muchas murgas, su identidad, al tiempo que contiene y revitaliza aquel pasado premoderno, se lanza innovadoramente a nuevas formas de interacción social (como veremos en los próximos apartados).

Hasta aquí hemos rastreado las particulares características de las murgas al interior del carnaval. Examinamos sus transformaciones desde sus orígenes hasta su estructuración actual, y llegamos así a la murga que elegimos como objeto de análisis. Pasaremos entonces, a contar algunas características generales de su historia y su composición.

"Que Pachamama?!" surge en el año 2006 a partir de la decisión de un grupo de murgueros pertenecientes a "Los Bacanes de Olivos" de conformar una nueva agrupación. Tras largo tiempo de discusiones que se presentaban como irresolubles, "Los Bacanes" optaron por disolverse como agrupación. Sin embargo, algunos de sus integrantes, que encontraban puntos en común en esa marea de discusiones, y que ante todo sostenían el anhelo de continuar siendo murga, formaron "Que Pachamama?!".

Al comenzar, sus ensayos se llevaban a cabo en la intersección de las calles España y Bermúdez, en Vicente López. Allí realizaron sus cursos durante muchos años. Con el paso del tiempo, sin embargo, comenzaron a ensayar y a realizar los cursos en la plaza Mitre, de la misma localidad. Los miembros de "Que Pachamama?!" encontraron en la Plaza de los Inmigrantes (también llamada Mitre por ser aledaña a dicha estación de tren) un espacio más propicio a sus prácticas, que ocasionaba menos molestias a los vecinos. También, como veremos más adelante, tendrá para ellos un significado especial la ocupación de la plaza.

Desde sus inicios la murga se constituyó con una particular mirada sociopolítica, ya que parte de su construcción identitaria y como agrupación se dio a partir de sus viajes a Jujuy cada año, el día de la Pachamama. También será determinante su participación en las marchas en el pueblo del Ingenio Ledesma, en memoria de los desaparecidos de ese municipio. Es de esta particular experiencia fundante que la murga da forma a su nombre⁶. También es a partir de esa piedra angular que se suceden opciones políticas que solidifican el andamiaje identitario de "Que Pachamama?!". Opciones como la decisión de conformarse como murga independiente, y de asumir una posición de resistencia explícita hacia el poder político. También encuentra su justificación en este armazón ideológico la elección de generar una organización interna que busca promover la toma de decisiones mediante asambleas, motivando una estructura jerárquica más horizontal. Más adelante nos detendremos a profundizar en las derivaciones que genera el carácter central que asume su particular mirada sociopolítica en su concepción como agrupación.

⁶ Los nombres de las murgas suelen ser románticos (Los Bohemios, Los Cometas, Los Guardianes de la Alegría) o paródicos (Los Viciosos, Los Mimados, Los Desencajados). El caso de "Que Pachamama?!" se sitúa entre ambos, ya que es una referencia romántica a su proceso de conformación con el que buscan identificarse, y al mismo tiempo es un juego paródico de sonoridad hacia "Que pasa mamá?!"

También nos parece interesante recalcar en esta línea como se mantiene como una constante a lo largo de la historia de la murga la decisión de permanecer independientes y autónomos de organizaciones o agrupaciones partidarias. En la cultura murguera no es extraño obtener financiamiento de partidos políticos, o subsidios municipales. La elección de "Que Pachamama?!" de no recibir ningún tipo de financiamiento vuelve particularmente dificultoso el trabajo de reunir los recursos económicos necesarios para acceder a la compra de los instrumentos, vestimenta y el pago de los traslados. Al mismo tiempo, su modo de resolver dicho dilema (mediante rifas, kermeses y otras actividades culturales que realizan en el barrio para recaudar fondos para sus gastos), también genera y fortalece el vínculo con el barrio, que ellos definen y asumen como constitutivo de su experiencia en tanto murga. Es el barrio del que surge "Que Pachamama?!" el que vuelve posible su continuidad al participar activamente de las instancias que la murga propone para fortalecer su financiamiento.

Vemos así como su origen y esa piedra angular que los define va sedimentando un singular tejido identitario que constituye a "Que Pachamama?!" como una agrupación murguera con su propia especificidad. En la experiencia cotidiana de los ensayos y los cursos se remiten a las formas más tradicionales de la murga, pero en su conformación reivindican una dinámica murguera más inclusiva. "Que Pachamama?!" busca estar siempre abierta a cualquiera que se quiera sumar y que tenga el deseo de aprender. En esto se diferencia de muchas murgas que se cierran y vuelven más complejo el ingreso de nuevos integrantes, generalmente generando dinámicas endogámicas que se asientan en vínculos históricos o familiares de las comunidades en las que se conforman. "Que Pachamama?!", si bien se sostiene y actualiza su construcción identitaria en vínculos históricos como murgueros de esta murga (y antes de "Los Bacanes de Olivos") y como vecinos de un barrio en el que muchos viven desde hace años, busca mantener un espíritu siempre abierto, promoviendo activamente la integración de todo vecino a la murga, desde el lugar que cada vecino elija (bailarín, percusionista, observador activo).

También el orden de sus actuaciones se estructura según la tradición murguera. Empiezan con la canción o el recitado de presentación, luego el desfile, la matanza y finalmente la canción de retirada.

Observamos entonces que "Que Pachamama?!" se enmarca con claridad en la tradición histórica de las murgas del AMBA, sosteniendo y actualizando dicha práctica, al tiempo que se distancia y propone nuevas dinámicas, como iremos observando en relación a los distintos rasgos en cada apartado. Estos corrimientos, a nuestro entender, se deben a la particular visión que sostiene y alimenta a los miembros de "Que Pachamama?!" que nos hemos detenido a mencionar brevemente.

Para los miembros de la murga de Olivos, lo que vale es sostener la tradición murguera y articularla en torno a las demandas sociales populares por las que se movilizan. No están interesados en sostener su identidad desde la conformación de un grupo cerrado, sino más bien al contrario: su objetivo es que se puedan sumar la mayor cantidad de vecinos, desde el rol que a cada uno le resulte, para conformar un actor social que ya no tiene puesta la mirada solamente en lo murguero.

Como parte de este proceso, la calidad artística del fenómeno murguero (desde lo musical, el baile y la producción artística en general), pierde fuerza frente a otros objetivos que los miembros de "Que Pachamama?!" entienden como más importantes: el involucramiento activo de los vecinos de Olivos en procesos de participación social, la articulación de demandas populares, el sostenimiento de tradiciones populares en espacios públicos. En definitiva, la resistencia popular. En este sentido, ya se vuelve evidente que la particular constitución de "Que Pachamama?!" la posiciona en un lugar radicalmente diferente al resto de las murgas en el entramado hegemónico. Para profundizar en el análisis de la identidad de la murga de Olivos desde esta comprensión, creemos central realizar un repaso de cómo se sitúa dicha murga en relación a cada uno de los rasgos (mencionados anteriormente) que consideramos definen a una murga como tal.

En este sentido, será fundamental también reconocer cómo lo popular se materializa y es recuperado de determinado modo en cada una de las características a través de las cuáles nos proponemos diseccionar el fenómeno murguero. Para esto, consideramos central pensar en el espíritu que alienta y moviliza a los sujetos, a través de la historia, a retomar y actualizar la tradición popular. Intentaremos entonces detectar y nombrar lo que anima a los murgueros en la recuperación de lo popular.

La alegría murguera

La sonrisa como bandera

Niños, adolescentes, jóvenes, adultos y abuelos sonríen. Se saludan así, con esa media luna pintada en el rostro. La risa asoma en cada esquina. Ligeras, fáciles. Es el clima general reinante, es el modo de vincularse. Así se vive el mes del calor, no hay tiempo para el dolor. Es de febrero de cada año la costumbre, olvidar con el tambor la pesadumbre. "La alegría no es solo brasilera", dice Charly García, en la canción "Yo no quiero volverme tan loco". Nunca más fácil de comprobar que en tiempos de carnaval.

A través de las entrevistas, las observaciones y la lectura de investigaciones y experiencias murgueras y carnavalescas, hemos descubierto que, a la hora de definirse a sí mismos, los grupos murgueros del AMBA recurren a una representación que han ido construyendo a lo largo de su historia: la de **alegría**.

En la apropiación de dicha palabra, y su progresiva resignificación, los murgueros logran darle nombre a una parte fundante de la experiencia que viven en tiempo de carnaval. Para ellos, la alegría es el corazón de la experiencia murguera. Si bien sabemos que cada agrupación (e incluso cada individuo), construye una representación mental distinta respecto de lo que es la alegría, encontramos determinados puntos en común que nos permiten acercarnos a la

comprensión del discurso a través del cual los murgueros se nombran a ellos mismos. La palabra alegría tiene para ellos connotaciones especiales. Refiere a lo que experimentan en tiempos de carnaval (que es una *alegría* distinta a la alegría que conocen y nombran el resto del año). Será por eso "alegría murguera" o "alegría de carnaval". O aunque sea sólo "alegría", si es nombrada en febrero, comprenderán los murgueros y otros participantes del carnaval, que se refieren a esa alegría especial.

En las entrevistas, los integrantes de "Que Pachamama?!" ponen de manifiesto que la alegría no sólo es el espíritu de sus propias experiencias, sino también aquello que comparten con el público. Tal como expresa Nicolás, percusionista de la murga: *"El aplauso de la gente es lo más lindo que hay. Que la plaza esté llena y se vayan contentos, diciendo ¿cuándo lo vuelven a hacer?"*. La "alegría" es el puente, el punto en común entre la murga y el público. Es lo que hace que los espectadores no vivan pasivamente su rol, sino que se conviertan en activos participantes de una experiencia colectiva.

La palabra "alegría", entonces, es apropiada y resignificada por el conjunto de participantes del carnaval para referirse a una experiencia particular común que los identifica. Quedará para futuros trabajos, dado que no es nuestro foco en la presente investigación, dedicarnos a ahondar en el proceso de apropiación de la palabra y la sedimentación progresiva de su significado para convertir el significante en un término común entre los participantes del carnaval, capaz de nombrar esa experiencia común que los une.

Sí nos parece pertinente y fundamental para el trabajo dar cuenta de que los miembros de "Que Pachamama?!", al igual que los miembros de otras murgas del AMBA, entienden que la alegría es un componente fundamental de la experiencia murguera.

"En carnaval la gente parece dejar los problemas de lado y se pone muy contenta. Los viejos se divierten mirando a los más jóvenes y haciendo comparaciones con el carnaval de antes. Los menos viejos, viendo como se

divierten sus hijos. Los chicos, porque al disfrazarse juegan de una manera nueva y extraña. Todo es color y alegría. El carnaval siempre fue así y seguirá siéndolo mientras se practique" (Hugo Ditaranto, Revista El Corsito, n°17, Año 4, junio 1999)

"Eso de que la alegría no es sólo brasileña está dicho, pero hay que demostrarlo. Para Romero, está o no está, no se puede inventar. Tampoco se debe hacer una bajada de línea con respecto al feriado, eso es para los políticos. Hoy hay que generar las cosas desde otro lado, para que el fruto caiga por su propio peso. La alegría no viene por decreto, porque, finalmente, cuando es suprimida por decreto, la alegría funciona como una resistencia natural." ("Un corso a contramano", nota en La Nación, el 8 de enero de 1999, a un día del primer encuentro de murgas porteñas del año, en los comienzos del proceso de organización murguera y recuperación del carnaval).

Como expresan los miembros de "Que Pachamama?!", esa alegría tiene que ver con un sentimiento de liberación, con un movimiento interno que los lleva a sentirse más distendidos. En esta línea, se observa una continuidad transformada del carnaval premoderno, en lo que Bajtín (1989) llama la cultura cómica, y que tiene que ver con una expresión de la cultura popular en tiempos de los orígenes del carnaval. Dicha cultura cómica se manifestaba como jocosidad, alegría, ridiculización y grotesco.

La construcción que los participantes del carnaval y las murgas del AMBA hacen en torno al concepto de alegría, como dijimos, trasciende la definición de la palabra. Su significado se cimenta a partir de las implicancias que va teniendo la vivencia personal y emocional en tiempos de carnaval y que implica lo que ellos llaman "liberación". Esta experiencia es una permanencia del espíritu del carnaval premoderno, que era un espacio de liberación para el pueblo de las lógicas civilizatorias que la sociedad burguesa buscaba imponer. En tiempo de

carnaval había una mirada más permisiva, y eso implicaba la posibilidad de sentir esa liberación. Esa mirada permisiva, como hemos visto, ha ido variando según los momentos históricos y las coyunturas políticas a lo largo de la historia del carnaval en Argentina. Sin embargo, el espíritu del carnaval permaneció ligado a un momento de distensión general. Y las murgas (conformadas al interior del carnaval) se apropian y reproducen esa forma de experimentar el tiempo de carnaval. Lo que ellos reconocen como "alegría murguera" responde a una lógica que no es exclusiva de las murgas, sino que forma parte de una experiencia común a todo el carnaval, y que responde a una continuidad de la cultura cómica.

Actualmente, la jocosidad y la ridiculización características de dicha cultura no tienen, sin embargo, el mismo espíritu que en tiempos de la premodernidad. El proceso civilizatorio, si bien mantuvo la mencionada distancia relativa respecto al carnaval, sí hizo mella en las personas que anualmente se entregan al carnaval en los demás aspectos de su vida. Como consecuencia de este proceso, la visión de mundo de la cultura cómica no es propia del pueblo que actualmente vive la fiesta. En tiempos premodernos, como reconocía Bajtín, la vivencia de la cultura cómica respondía más directamente a la experiencia cotidiana del pueblo; y era el orden y la conducta burguesa pautada lo ajeno.

Hoy en día, tras el disciplinamiento social impulsado por la hegemonía burguesa, las prácticas y formas de percepción del pueblo se han visto profundamente transformadas. La "liberación" (que se manifestaba en la jocosidad, la ridiculización y el grotesco) se encuentra delimitada por la introyección de la disciplina recibida y absorbida.

La vivencia común de los participantes del carnaval actual del AMBA, que ellos mismos reconocen y nombran como alegría, no tiene el mismo carácter universalizante que en la cultura cómica. Refiere a una experiencia de distensión y humor mediante la ridiculización, con permanencias mesuradas de lo grotesco. Su vivencia responde más a una experiencia lúdica. A

una visión de mundo menos signada por la opresión de conducta sufrida a lo largo del año, pero limitada por la introyección irreversible de muchas de esas normas y lógicas. Es permisiva y traviesa, pero menos provocativa y libertina que en tiempos premodernos. Llamaremos a esta versión transformada de la cultura cómica, menos indecorosa y escandalosa a los parámetros burgueses, como cultura alegre.

La cultura alegre atraviesa a los miembros de las distintas murgas manifestándose en cada uno de los rasgos que las constituyen. Desde su puesta en escena, desde la danza y su ritmo (marcado por los bombos, silbatos y cantos), hasta los colores de sus trajes y los maquillajes artísticos en sus rostros.

Esa alegría, que ellos nombran y reconocen como una experiencia común y fundante de lo murguero, refiere más a una vivencia que a un posicionamiento ideológico. "Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas" (Frith, 1996: 187). Es esa vivencia introyectada, recuperada y asumida en tiempos de carnaval, lo que nos permite entender que eso que ellos nombran como alegría hace referencia a lo que reconocemos como el espíritu y la cosmovisión del carnaval actual.

Es cultura alegre es vivenciada por las murgas con particular influencia y penetración en la música y en el baile. Los miembros de "Que Pachamama?!" expresan de distintas maneras lo que también se evidencia al observarlos: cuando los bombos suenan "no importa nada, solo el sentimiento murguero" (Nicolás, percusionista). Nos detendremos a analizar en profundidad esta manifestación de la cultura alegre en el apartado que hará referencia al baile.

Como parte constitutiva de la cultura alegre observamos la intencionalidad de ocupar el mayor espacio posible. De trasladar la celebración y los festejos con el propósito de abarcar la ciudad.

Como mencionamos, los miembros de "Que Pachamama?!" buscan, por ejemplo, incluir también al público con propuestas como pintarles los rostros, prestarles algún elemento de sus trajes o invitarlos a bailar. En este sentido, esa relación con los espectadores es fundante de su experiencia de la cultura alegre, al punto que incluso manifiestan abiertamente que " *si no es a la gente apoyándonos con aplausos, alegría, nosotros no somos nada*" (Jonathan, percusionista). La cultura alegre se construye, al igual que la cultura cómica, como una experiencia compartida, se constituye a partir de la intencionalidad de promover un espíritu común. Para los miembros de la murga de Olivos, actuar sólo se vuelve posible en tanto hay una integración de su público a su experiencia. Y, como vimos, el público que no es ajeno a la experiencia del carnaval, responde a las propuestas de participación desde su propio anclaje en la cultura alegre, incorporándose a la vivencia común de la festividad

Esta cultura alegre que es experimentada corporalmente desde el baile y la música, también podremos observarla materializada en lo estético. En una de sus canciones, los miembros de "Que Pachamama?!" expresan la importancia que tiene ese apoyo visual para la construcción integral de la alegría: " *Se despiertan los murgueros bordando bombos y el viento trae el color ... (...) soñaste alguna vez ...* y a *l o El carnaval* se presenta y se entiende como una época festiva, como un despertar alegre.

Dada la particularidad del enfoque de nuestro trabajo, nos abocaremos específicamente al reconocimiento de la expresión de esta cultura alegre en las murgas, buscando dar cuenta de su presencia en estos rasgos específicos. Esto nos permitirá comprender con mayor claridad la construcción identitaria de las murgas; y luego nos permitirá profundizar en el análisis de las especificidades de la murga que elegimos como objeto de análisis que, como veremos, vivencia esta cultura alegre de un modo muy particular.

Pasaremos ahora, entonces, a describir cada uno de los rasgos que constituyen y definen a una murga como tal, rastreando particularmente la presencia y materialización de la cultura

alegre en cada uno de ellos. También nos dedicaremos a identificar la especificidad de "Que Pachamama?!" en relación a cada una de estas características, dando cuenta de su original constitución. Esto nos permitirá, al finalizar, analizar con mayor profundidad la lógica identitaria que subyace detrás de las particularidades de la murga de Olivos. Empezaremos por la música y el baile.

La música y el baile en las murgas

El latido del tambor

Ya lo hemos dicho. En febrero, la ciudad se mueve al ritmo de los tambores. Hay un tiempo, un latido que se escucha en las esquinas de los barrios: el pulso de la vida es el golpe de los bombos.

Las prácticas musicales forman parte de un hecho social y, como tales, son producto y a la vez causa de relaciones particulares de un grupo social específico. Consideramos central hacer un análisis de lo musical más allá de lo meramente discursivo (esto es, trascendiendo las letras de sus canciones). Vamos, entonces, a acercarnos a la identidad de "Que Pachamama?!" incorporando todas aquellas formas de lo musical que la componen. En este sentido, entendemos que "si la música es portadora de significado, el significado de la música no debe buscarse en el texto sino en su interpretación, es decir, la música en sí misma no significa nada, sino que sus significados están en lo que el resto significa en ella" (Gallego, 2013: 17).

Las formas musicales de la murga son resultado de un complejo entramado de influencias y apropiaciones. La estructuración musical que permite moverse al tocar es una herencia que proviene de las murgas o chirigotas hispanas, que trajeron la forma de lo murguero al Río de la Plata. Muchos de los conjuntos españoles ya acostumbraban ejecutar su música recorriendo las calles. Esta dinámica organiza una forma particular de la composición musical, ya que limita los

instrumentos a lo transportable, y la forma de tocarlos al movimiento. También herencia de las agrupaciones hispanas es la musicalidad que combina un fuerte asentamiento en la percusión y sonoridades contrastantes de registros agudos; estructuraciones propias de las culturas populares (Adorno, 2002).

También, la participación de la población negra, particularmente en tiempos de Rosas, acentuó las formas sincopadas de la percusión. Si bien las formaciones hispanas ya se apoyaban en ritmos sincopados, estos eran menos marcados y más cercanos al sincopado de formas musicales propias de la cultura cómica. La influencia negra también afectó al baile, cuyos movimientos corporales también se volvieron más marcados y efusivos, incorporando características de las culturas africanas del Río de la Plata. Específicamente, tanto la percusión como el baile asumieron formas de la particular danza que los negros, al habitar el Río de la Plata, llevaban a cabo en tiempos de carnaval. Era una música y un baile que buscaba simbolizar, a través de patadas y golpes, el rompimiento de las cadenas de la esclavitud.⁷

A partir de estas influencias (y el modo en que fueron reapropiadas por las murgas del AMBA a lo largo de los años), se fue conformando la forma musical murguera. La misma se caracteriza por un fuerte apoyo en la percusión (de carácter marcadamente sincopado), con un acompañamiento armónico de instrumentos de viento (elegidos por la facilidad para tocarlos al caminar), y letras sencillas, que suelen tomar sus melodías de canciones populares.

⁷ Nuevamente aparece en tiempos de carnaval la conjuración de la "liberación" (en este caso, vivida a través de una experiencia radicalmente distinta).

Estas formas musicales, sin embargo, no poseen actualmente los mismos significados que tuvieron a lo largo de su historia. La mixtura de la herencia de las chirigotas españolas con la música africana adquiere un sentido particular y propio al ser vividas desde la cultura alegre.

Tal como plantea Gallego: "La música es la materialidad que atraviesa a los sujetos, transformándolos, reuniendo unos fragmentos en una fantasía unitaria y realizando, como fantasía, lo que paraliza el miedo existencial, pero no de un modo exterior a los mismos sino formando parte de la relación con su entorno, su realidad y su mundo." (Gallego, 2013: 20).

La música es, entonces, encarnación propia y viva de la murga y de su experiencia de la cultura alegre. Como mencionamos, la música murguera genera una particular interpelación, a partir de su apoyo en lo percutivo, que permite una incorporación al sujeto oyente sin mediación consciente. En esa vivencia encantada de liberación en la música, los participantes del colectivo murguero fortalecen la construcción de su unidad interna. La música, entonces, aparece como mediación: "La música forma parte y hace a la identidad de quienes se encuentran atravesados por la misma en una situación específica; la música actúa como una de las mediaciones que construyen la identidad del sujeto en relación a los otros" (Gallego, 2013: 20).

Como dijimos, la composición musical de la murga se basa principalmente en los instrumentos de percusión. Ellos son el sustento de la construcción musical del curso. "El motor y corazón de la murga porteña es un tambor de gran tamaño, doble parche y platillos de bronce adosados que se percuten con una maza, instrumento denominado bombo con platillos. El bombo con platillos pauta los ritmos de marcha del desfile de entrada y de salida. Con sus cambios rítmicos, pauta también los pasos de baile, su duración e intensidad, y acompaña las canciones y recitados. Por último, marca el inicio y el cierre de cada secuencia de la actuación murguera: desfile y llegada al escenario, número central de recitados y canciones y desfile de retirada." (A. Martín, 2017: 210).

Además del bombo con platillo, las murgas utilizan bombos simples, repiques, zurdos y redoblantes como otros instrumentos de percusión. Algunas murgas suman también instrumentos de viento como la trompeta o el trombón.

Otro instrumento característico es el silbato, similar al que usan los árbitros en los encuentros deportivos. Suele ser usado por los directores de la murga (ya sea el director general, o los directores de baile, canto o percusión). En el aspecto musical, el silbato arma un contrapunto con el sonido grave del bombo con platillos durante los desfiles. Además, en los corsos, el silbato coordina con los bombos las distintas marcaciones sonoras que inician, cortan y anuncian los tiempos de cada secuencia. Es la herramienta del director para comunicarse rítmicamente con el resto de la murga. Así, cada murga construye códigos internos en los que distintas marcaciones del silbato significan cambios de baile, de ritmo, o el final de una canción (A. Martín, 2017).

Siguiendo a Vila (2001), consideramos como discurso tanto prácticas lingüísticas como no lingüísticas. La música en la murga aparece para los integrantes como posibilidad de romper con el mundo actual, como imaginario de un mundo distinto, donde transmitir y sentir la alegría del bombo pasa a ser lo central. Hay un corrimiento de la predominancia de la racionalidad burguesa hacia una experiencia de encantamiento corporal, vivida desde una dinámica comunitaria. Vemos en esta expresión de la cultura alegre una continuidad con la cultura cómica. En esa experiencia de encantamiento hay una liberación del predominio de la razón. Así, también se vivencia una alteración del orden establecido: por el tiempo que dure la música, sólo importa bailar en el marco de una horizontalidad en la que se da una pérdida de roles sociales jerárquicos.

Así también la música contribuye al hacer independiente de los sujetos, donde el cuerpo se libera, por momentos se desata, y actúa sin una lógica temporal ni estructural. De esta manera la música parece ligada a la corporalidad: los movimientos son latigazos, patadas al aire, donde hay un acercamiento al piso y al cielo con cada extremidad del cuerpo.

En este sentido, la propia constitución musical de la murga (cuyo género, como hemos visto, es una construcción surgida en las chirigotas españolas y transformada y actualizada con influencias como el aporte de las músicas africanas y el paso del tiempo) contribuye a esa liberación corporal preconsciente.

Los miembros de la murga de Olivos, por ejemplo, hablan de la murga como de un "cable a tierra" (María, Bailarina), porque a través de la murga pueden "descargarse" y compartir tiempo con sus amigos, en lo que ellos entienden como su lugar de pertenencia (que es tanto la murga como la plaza del barrio donde ensayan): "Es un lugar que me da parte y me voy a casa" (Samia, Bailarina). Es, como dijimos, un momento de abandono en el encantamiento comunitario.

La percusión ocupa en las murgas un lugar de predominancia, ya que marca el ritmo. Si bien hay coreografías, en los ensayos lo primero que se aprende es a seguir el bombo. Pablo Cirio (2007) sostiene que la percusión tiene un impacto directo sobre nuestro cuerpo porque nos remite al primer sonido que escuchamos: el latido del corazón de nuestra madre. Golpe profundo, constante, que nos conecta directamente con nuestra vitalidad. También en el sentido de la potencia de la percusión, Jung (1962) refiere que en una visita a África se unió a un grupo de percusionistas y bailarines de una tribu que estaba conociendo, y quedó abrumado por el miedo a perder el control de sí mismo. Jung escribe que sentía tan intensamente en su interior la percusión que tenía miedo de pasar a estar bajo el control de la música. En la murga, el cuerpo es la vida, y es el tambor el que marca el origen de esa vida.

Esta forma de vivenciar la música es central en la experimentación de la liberación que caracteriza a la cultura alegre. El anclaje musical murguero en la percusión logra ese encantamiento del cuerpo que abandona por un tiempo la razón y se libera, ya no a la espontaneidad jocosa popular de la cultura cómica, sino a una experiencia de abandono de la opresión en el ritmo. Quizás, como sostienen Cirio y Jung, se relacione este movimiento más con un retorno al inicio de la vida o de la civilización. Al latido de la madre o los tambores de las tribus alrededor del fuego. El proceso de disciplinamiento ha dejado marcas tan profundas en los sujetos que ya no es posible abandonar la rigurosidad de las conductas adoptadas. Sólo se vuelve posible la liberación en el abandono momentáneo de la consciencia.

"Que Pachamama?!" se asienta en las formas musicales tradicionales de las murgas. La estructura de la percusión es lo central de la formación musical. Sin embargo, la murga de Olivos deja entrever, en relación a su apropiación de lo *musical murguero*, algo de la especificidad que iremos descubriendo también en otros rasgos, y que analizaremos en mayor profundidad más adelante. "Que Pachamama?!" no incorporó ni busca incorporar instrumentos de vientos u otros a su arreglo musical. Se sostiene en la estructura de percusión tradicional y se limita a ella. Además, los ritmos que ejecuta (y los cambios de secuencias que utilizan) no suelen ser muy complejos.

Si bien "Que Pachamama?!" se sitúa dentro de la tradición musical murguera, su objetivo no es el perfeccionamiento musical de sus presentaciones, ni la innovación en ese sentido. Se apropia de lo musical en la justa medida para *ser murga*, pero no manifiesta interés en progresar en esa línea. Las murgas del AMBA suelen caracterizarse por la búsqueda del perfeccionamiento en sus destrezas musicales, desde lo técnico hasta las composiciones generales. Suelen ser exigentes con sus músicos, y dedican muchos ensayos para lograr producciones musicales prolijas, elaboradas y progresivas. No cualquiera puede tomar un

tambor; para eso debe demostrar su capacidad y su compromiso. El objetivo desde lo musical es deslumbrar al público, encantarlos con sus ritmos.

En la murga de Olivos no ocurre así. Si bien buscan producir ritmos prolijos y bien ensamblados, su motivación está dirigida exclusivamente a la incitación al baile. Su objetivo no es tanto el mostrar como el incluir. En ese sentido, también son más permisivos con la integración de nuevos percusionistas que manifiesten interés en sumarse, aunque esto vaya muchas veces en desmedro de la calidad musical general.

Veremos esta relación con lo murguero en otros rasgos. Será interesante, después de nombrarlos, detenernos a analizar a qué se debe esta forma tan particular de vivir la música. Antes, sin embargo, continuaremos describiendo y analizando la forma discursiva que asume lo musical: las letras.

Las letras en las murgas

La palabra del calor

La alegría no sólo suena; también habla. Habla cantado y recitado; habla música. Su palabra es risa, es pícaro. Su palabra es juego, es atrevida. Las murgas hablan fieles al espíritu que las nutre. Su palabra es carnaval vivo.

Las murgas, en la actualidad del carnaval porteño, suelen focalizar sus presentaciones principalmente en el aspecto estético y musical. Si bien se sigue sosteniendo un espacio para la palabra, éste es cada vez menos central. De hecho, es común observar que murgas pequeñas (o con pocos carnavales de existencia), simplemente se aboquen a la música, la danza y la construcción de una vestimenta para caracterizarse, dejando de lado por completo el uso de la palabra. Esto marca una profunda diferencia, por ejemplo, con el carnaval uruguayo, donde la danza es secundaria y la palabra es el objeto principal. Sin embargo, aún las murgas que dejan

de lado el uso de la palabra en sus *performances*, construyen y sostienen fuertemente su identidad a través de un discurso hablado que los reivindica como un actor social que busca ocupar un lugar de importancia en el entramado barrial, particularmente en tiempos de carnaval. Es decir que, si bien la palabra muchas veces no forma parte de sus actuaciones, sí forma parte de su discurso identitario.

Las letras de las canciones murgueras se caracterizan por su denuncia social a través de un tono humorístico. Suelen ser canal de protestas políticas o simplemente de recopilación de eventos recientes de trascendencia social; siempre relatados mediante una interpretación sarcástica que apunte a provocar risa. Suelen variar año tras año, al ritmo de los acontecimientos de la vida social a los que se refieren. Las letras se construyen de acuerdo a ciertas formaciones imaginarias de lo que conoce el posible oyente y las expectativas que, los murgueros intuyen, dicho oyente traerá a la hora de recibir el mensaje.

Es interesante mencionar, también, que las letras no se inscriben en ningún registro de autor. Las canciones son de la murga como colectivo. Sucede en muchos casos que ni siquiera son escritas, ya que se construyen para ser dichas (como arte oral de efímera vida carnalera (A. Martín: 2017)).

Podemos comprender, entonces, que la música murguera escapa la lógica capitalista de la industria cultural. En este sentido observamos nuevamente la distancia relativa que tanto el carnaval como sus fenómenos intrínsecos ha tenido respecto del avance de la hegemonía burguesa. El mercado se ha mostrado tan indiferente a las producciones murgueras, que no hay forma de comercializar su música. Su producción sigue perteneciendo al mundo de lo efímero, de lo artesanal. No se graban ni se producen CDs para vender.

Las melodías utilizadas suelen ser apropiadas de canciones infantiles (como el “arroz con leche”, o “la cucaracha”), obras clásicas (como la novena sinfonía de Beethoven) y canciones populares (son tradicionales, por ejemplo, “Matador” de Los Fabulosos Cadillacs y “Color

esperanza” de Coti, popularizada por Diego Torres). Esta apropiación se hace con la finalidad de apelar a una memoria auditiva, con la melodía y la rítmica, dando lugar a que la particularidad sean las letras (el contenido que cantan o recitan).

Como hemos mencionado, las letras de las murgas se caracterizan por su tono burlesco y jocoso, anclándose en la sátira para producir la risa. Podemos observar, en este sentido, una clara permanencia del espíritu de la cultura cómica en la cultura alegre. La ironía, la burla y el humor se sostienen como modos de procesamiento de una realidad que sigue resultando desfavorecedora para los participantes del carnaval.

"Que Pachamama?!", como mencionamos, se constituye asumiendo desde sus orígenes un posicionamiento político que no es característico del resto de las murgas. Si bien las letras de todas las murgas se relacionan desde un lugar crítico y burlesco en relación al poder político, el contenido ideológico y la claridad de la consciencia de su posicionamiento político es una particularidad de la murga de Olivos.

En el siguiente extracto de una de sus canciones de inicio podemos identificar cómo para ellos el carnaval evoca un espíritu festivo (propio de la cultura alegre), que no excluye, en este caso, una instancia para dar cuenta de su postura frente al financiamiento de las murgas por parte del Estado.

*"...e s c o n d i d o d e t r á s d i s f o z e , l a m á s c a r a y c o n
danos más que solo una noche para festejar.
Afilaremos los parches mientras todo esté servido
y en cada esquina en el muñeco nos miraremos,
porque mientras que los cactus bailen al costado del camino,
y la luna sea estandarte de nuestro destino...*

murgueros seremos!!

*Que loca que está la luna,
cuando sale de noche (...)
pero el aire que transforma...
porque febrero está de fiesta,
el carnaval ya comenzó,
porque febrero está de fiesta
el carnaval ya comenzó.*

*Se despiertan los murgueros,
bordando lentejuelas,
mis sentidos son los bombos
y el viento trae el color (...)*

*soñaste alguna vez..
hay que loco estos colores de primera ya los ves,
hay que loco estos colores de primera ya los ves.
Acá somo' todo amigo',
que pensamos diferente,
esta murga no se vende
no la banca un intendente.*

*Acá estamos, ya te escuchan,
acá estamos ya nos ves,
la Pachamama de Olivos se presenta otra vez,*

la Pachamama de Olivos se presenta otra vez."

En estos versos podemos identificar el modo en que se presentan, afirmándose como un actor social de importancia en el barrio, mencionando desde el inicio de su presentación en su canción que ellos no dependen de ninguna entidad política y que así lo han decidido. Prefieren sostener la autonomía que les deja la libertad para expresarse y manifestarse contra las causas que consideren injustas, distanciándose del poder estatal y de otras murgas que reciben apoyo económico.

También la letra repone una relación particular con la tierra, que se evidencia en el nombre de la murga. Martín (percusionista) expresa que el nombre es un "homenaje que se le hace a la madre". Desde su origen, parte de la identidad de "Que Pachamama?!" marca una distancia con la concepción moderna del aprovechamiento de la tierra a través de su explotación (asumiéndola como una simple materia prima).

La murga de Olivos celebra a la Pachamama y se propone vincularse de un modo distinto, asumiendo conscientemente una distancia respecto de las lógicas hegemónicas burguesas. 'Pachamama nosotros te vamos a cantar con la que finalizan las presentaciones.

Con el ascenso de la hegemonía burguesa en la modernidad, tal como plantea Heidegger, el hombre comienza a ver el mundo circundante con ojos mercantiles (de producción y explotación). Así, la naturaleza que *está ahí ante los ojos* se convierte en algo *útil*. Es decir, el hombre moderno vive y ve la naturaleza como una reserva disponible, dejando de lado la experiencia de hombre que habita en medio de dicha naturaleza. Heidegger sostiene que este proceso conlleva a la progresiva enajenación del hombre y la alienación de su relación con el lugar donde habita (Heidegger, 1997).

En su forma de apropiación de las letras, "Que Pachamama?!" da cuenta una vez más de las particularidades que la definen y separan del conjunto murguero. Como mencionamos, el nivel de consciencia que asumen en sus críticas está directamente relacionado a su posicionamiento ideológico. Este posicionamiento, que los caracteriza desde sus orígenes, da cuenta de un rechazo consciente a muchas lógicas de la hegemonía burguesa. En esto se distancian de la cultura alegre, que si bien asume una postura por momentos crítica del poder político, lo hace desde lo burlesco y no desde una comprensión consciente de la complejidad sistémica que opera detrás de dichas lógicas del poder político. Los miembros de "Que Pachamama?!" sostienen una mirada política que busca situarse en una comprensión más holística del entramado capitalista en que se encuentran inmersos.

La estética murguera

Un estallido de colores y fantasías

¿Cómo habría de vestirse la alegría sino plagada de color? La paleta de la alegría es amplia, pero siempre viva. La alegría se muestra y exalta. Brilla y se llena de detalles y fantasías. No le interesa ser discreta porque no es pudorosa. La alegría quiere ser vista, quiere llamar la atención.

En su relación con la estética, las murgas porteñas se caracterizan por el uso de vestimentas de tipo circense, con colores llamativos. Colores que se presentan en combinaciones cuyo fin se orienta más a llamar la atención que a lograr una armonía estética visual. Si bien la vestimenta puede variar cada año, los colores utilizados son un distintivo que identifica a cada murga, diferenciándola del resto. Además, dicha vestimenta suele estar regada por un conjunto de fantasías o adornos (medallas, flores, pines, escarapelas, logos, letras, etc.), distribuidos asimétricamente y sin ningún tipo de cuidado estilístico.

El desfile de cada murga es encabezado, además, por un estandarte con el nombre de la agrupación, su año de fundación, el año corriente, y quizás algún logo o símbolo que la represente. O simplemente algún adorno o fantasía que les apeteció sumar.

Como hemos observado en cada uno de los otros rasgos, también en la estética es reconocible la persistencia de la aparición de características de la cultura alegre. Tanto las vestimentas como los maquillajes característicos de las murgas se relacionan más con lo burlesco (continuidad con la cultura cómica) que con lo que la sociedad burguesa entiende como estéticamente agradable.

Es interesante retomar el proceso de imposición de la cultura burguesa desde el texto de Erasmus "De civilitate morum puerilium" que retoma Elías en *El proceso de la civilización*. En dicho texto se refieren algunos comportamientos que se consideran adecuados para la educación de la compostura corporal en sociedad, y Erasmus sostiene, por ejemplo, que "descubrir sin necesidad los miembros velados naturalmente por el pudor debe ser contrario al buen carácter. Y, si la necesidad obliga a ello, hay que hacerlo con sumo recato." (Elías, 1939: 101).

Era característico de la cultura cómica el rebrote de prácticas nudistas o la utilización de prendas que no cubrieran con el recato que aconseja Erasmus los "miembros velados naturalmente por el pudor". No será así en la cultura alegre que, como mencionamos, subsiste en el marco de un proceso de disciplinamiento que fue llevado a cabo con mucho éxito.

Sin embargo, sí habrá una utilización de la vestimenta que retomará (aunque transformadas) prácticas corrientes del carnaval premoderno, como la de disfrazarse con objetivos humorísticos y de ridiculización. Los atuendos murgueros actuales son estrambóticos y buscan la sorpresa. Y son, ante todo, coloridos y cómodos. Una vestimenta distendida, a coro con la cultura alegre en la que se inscriben. En este sentido, y distanciándose de la cultura cómica,

suelen mantenerse dentro de determinados cánones. Constituyen un género de vestimenta que, aunque varía de acuerdo con los estilos de cada murga y de cada momento histórico, sostiene y actualiza esa construcción estética que define la *vestimenta murguera*.

Los trajes murgueros del carnaval del AMBA son distintos según si son para hombres o para mujeres. Los hombres suelen vestirse con pantalones sueltos y levita. Las mujeres con rumbera o levita y pollera. A esto pueden sumar galera, guantes y bastón. Se suele utilizar para su confección telas brillantes, como raso o tafeta. La vestimenta suele decorarse con apliques bordados en lentejuelas y otros materiales con brillo. Se busca, además de la identificación general con los colores de la murga, que cada grupo interno de la murga tenga cierta uniformidad (percusionistas, bailarines, bailarinas y niños). Este modo de vestimenta es el resultado de las transformaciones, los sincretismos y las apropiaciones que hemos mencionado que se han dado en la historia del carnaval y la murga en el Río de la Plata. Los negros de entonces salían a la calle parodiando a sus señores al bailar con sus ropas de gala ya gastadas, y por lo tanto descartadas para su uso formal (levita, pantalón, galera, guantes y bastón). Estas prendas de sus señores, en muchos casos les quedaba holgada. Hoy en día, las ropas se impregnaron de color y las telas utilizadas para su confección suelen ser más livianas (el carnaval es en verano), brillantes, baratas y más cómodas para el baile. Sobre esta base, cada murguero puede agregar "fantasías", es decir elementos de decoración como estrellas, símbolos, pines, etc.

" Cada traje ~~se a su manera~~, básicamente usamos galera, pantalón, pollera, levita, que es un traje como un smoking con o sin apliques, cada uno le pone el estilo que quiere" (Florencia, bailarina).

Las vestimentas murgueras son, entonces, la combinación de la herencia de los trajes de gala gastados con que salían a bailar los negros, con las transformaciones operadas a partir de la apropiación de dichos trajes por parte de la cultura alegre. Así, se genera un sincretismo entre

los disfraces delirantes y bufonescos de la cultura cómica, los trajes de gala, y la resignificación alegre que se manifiesta en la incorporación de colores, y de las telas y las fantasías brillantes. " E c o n d i d o d e t r á s d e l a m á s c a r a y c o n s u, d i s f r e z a u n a d e s u s l e t r a s .

El juego de disfraces propio de varios fenómenos del carnaval tiene, además, un efecto igualador. Su utilización genera un borramiento de las diferencias de clase, género o etnia: durante el tiempo de la murga, lo más importante no es el rol social sino la capacidad de sentir y responder al sonido del bombo, logrando desarticular las ataduras sociales. En este sentido, como mencionamos, se observa una continuidad respecto al carnaval premoderno y su lógica universalizante que habilitaba la liberación de limitaciones sociales (Bajtín, 1989).

La palabra "estética" deriva de las voces griegas *aistheike* (sensación, percepción), *aisthesis* (sensibilidad), e "*-ika*" (relativo a). Hace referencia a la sensación/percepción en relación con algo (en particular, con lo bello; o con aquello que socialmente es constituido y aceptado como bello). El proceso civilizatorio que atravesó la cultura cómica (Norbert Elías, 1939) también envolvió a la estética de las clases populares, particularmente en la medida en que creció su atravesamiento por el mercado. En este sentido, la estética de la burguesía, basada en el poder económico, se definió a partir de su posibilidad de poner la necesidad económica a distancia; mientras que la estética popular se rigió más por una estética pragmática y funcional para la vida cotidiana (García Canclini, 1990).

En esta línea, si bien la vestimenta murguera se confecciona artesanalmente y con ropas baratas, se escinde de las particularidades estéticas propias de las clases populares para situarse en un ámbito peculiar, a partir de su particular construcción estética y la historia que la delimitó: la ropa murguera sólo se usa para la murga.

Entendemos que también la estética es un espacio dinámico de lucha social, en el que se conforman miradas hegemónicas que construyen y definen lo "bello". Si bien las culturas populares también disputan dicho territorio a partir de su propia construcción de lo bello, la mirada civilizadora y delimitante de la hegemonía va amenizando las particularidades de las estéticas populares (García Canclini, 1990). Es interesante observar que la vestimenta murguera está muy por fuera de lo que los estándares burgueses definen como bello. Es corriente el uso de colores brillantes, que es una particularidad que se observa en las estéticas populares (García Canclini, 1990). Dichos colores, además, no se "combinan" de acuerdo con los cánones estéticos hegemónicos, sino que componen paletas que resultan estrambóticas para los usos y costumbres predominantes. Además, observamos el uso de las levitas y galeras (hoy en desuso) y de los adornos que llaman fantasías, en composiciones que no responden a ninguna simetría u ordenamiento que responda a un diseño específico.

El conjunto completo que termina constituyendo la estética murguera la posiciona en un lugar muy lejano de la construcción estética hegemónica. Como observamos, esta constitución encuentra su explicación principalmente en la historia de la murga y del carnaval. En definitiva, esto contribuye a acercarnos a las continuidades de la cultura cómica en la cultura alegre, que se ponen de manifiesto en la particular apropiación del carnaval por parte de las clases populares del AMBA.

Para "Que Pachamama?!", la vestimenta y el maquillaje no son prioritarios. Al constituirse como una murga independiente que tiene que trabajar para obtener los recursos económicos para su subsistencia, dejan en manos de cada integrante la confección de su vestimenta. Esto genera una variedad más diversa a nivel estilístico que el común de las murgas. Además, no son proclives al uso de fantasías ni tantas inscripciones que fortalezcan ni anclen su construcción identitaria desde lo estético. Sí buscan sostener el uso de los colores propios: blanco, violeta y rojo; aunque la confección individual de los trajes genera que en la murga haya distintos tonos

y opacidades de cada color. Sin embargo, como mencionan en las entrevistas, no desean que esto limite a nadie. Tal como expresa Florencia, bailarina de la murga:

" Más de aquellos colores son los mismos cada uno le pone su estilo (...) lo puede pintar, poner apliques, mostacillas, y darle forma a tu ma

Así es como entre todos, y cada uno con su estilo, mantienen una unidad que les otorga
" ...mucho alegría y color "

En el sentido de la dimensión estética, como observamos, los rasgos identitarios de "Que Pachamama?!" se ubican dentro del canon estético de las murgas en la actualidad del AMBA, desarrollando su vestimenta, su estandarte y su maquillaje desde un profundo anclaje en la cultura alegre. Se inscriben así dentro de la construcción estética que, como observamos, tiene continuidades con las lógicas estéticas de la cultura cómica del carnaval premoderno, pero que, a lo largo de los años, se fue sistematizando de una forma particular, que podemos llamar y reconocer como estética murguera. "Que Pachamama?!", entonces, recupera y actualiza dicha configuración, identificándose así con el resto de las murgas del AMBA; pero toma distancia de la rigurosidad estilística que asumen otras murgas. Se asume en tanto murga, pero en pos de volver posible la participación de quien se quiera sumar, están dispuestos a ceder en la exigencia de los estándares de homogeneidad estética sobre los que muchas murgas asientan su identidad como colectivo.

También manteniéndose en el marco del mencionado canon, "Que Pachamama?!" incorpora como elemento estético la bandera de los pueblos originarios (la llamada Wipala). Esta anexión extra es una particularidad de la murga de Olivos, ya que no es normal para el resto de las murgas la incorporación de insignias o banderas ajenas a la propia murga. Para ellos, sin embargo, es importante la presencia de dicha bandera ya que es un modo de significar internamente (y evidenciar externamente en sus presentaciones) un aspecto de su construcción identitaria que tiene que ver con una particular sensibilidad con lo que ellos

entienden como la "cultura del norte argentino". Esta identificación, como se mencionó, tiene que ver con un momento de su historia fundacional que recuperan cada año: el viaje al norte y a Ledesma. La bandera ocupa un lugar preponderante en sus presentaciones. En la matanza, de hecho, la ponen en el centro de la ronda que arman los bailarines, a modo de ofrenda. La Wipala también está pintada en los redoblantes de los percusionistas.

La murga de Olivos, entonces, se enmarca a nivel estético en este doble juego que observaremos en muchos de los rasgos, de ubicarse estructuralmente en el canon murguero, al tiempo que propone o innova (sin corromper la inscripción en dicho canon), a partir de su particular construcción identitaria en relación a su posicionamiento político.

La territorialidad de las murgas

Donde ocurre la vida

Las murgas son carnaval. Y el carnaval es vida en la ciudad. Si la alegría quiere mostrarse y ser vista en estallidos de colores, buscará un lugar donde ser apreciada. Buscará la calle. La alegría habitará, en tiempos de carnaval, aquellos lugares de la ciudad que el resto del año sólo son de tránsito, de paso. La vida, que ha sido recluida al interior de las casas, estallará afuera. Desbordará la intimidad del hogar y tomará lo público, para manifestarse allí.

"Que Pachamama?!" se pliega y busca recuperar esa tradición de la ocupación del espacio público con especial ahínco. Asumen ese territorio como lugar de expresión de la alegría con entusiasmo y un compromiso particular.

A la hora de elegir el lugar en donde reunirse y llevar adelante los ensayos, como mencionamos, los entrevistados expresan que (al dejar la esquina donde se reunían previamente), eligen la plaza porque necesitan un lugar gratuito. A diferencia de muchas

murgas, que pueden optar por pagar un alquiler en clubes o espacios similares para ensayar, los miembros de "Que Pachamama?!" manifiestan no contar con dinero para tal fin. Muchas murgas reciben subsidios municipales o de partidos políticos. Además (al estar vinculados con dichos espacios), reciben ayuda para conseguir locales o espacios para el desarrollo de sus ensayos. No así "Que Pachamama?!" que, según manifiestan los entrevistados, privilegia su autonomía e independencia, aunque eso les implique *"tener el camino algo más difícil"* (Julia, bailarina). A su vez, al interior de esta murga también significan la utilización y apropiación de la plaza a partir de considerarla un espacio comunitario.

En febrero, sin embargo, todas las murgas (hayan ensayado donde hayan ensayado), se entregan a las calles a realizar sus corsos. Esta práctica retoma una tradición de las primeras murgas, que solían desarrollar sus corsos y desfiles cortando calles y ocupando plazas. En este sentido, se observa una continuidad en relación con el carnaval premoderno, que también se realizaba en las calles y las plazas. Sin embargo, la ocupación del espacio público en la actualidad tiene un significado muy distinto del que tenía en tiempos premodernos. Entonces, el espacio común era el espacio donde ocurría la vida cotidiana. A partir del avance de la burguesía, el espacio de la vida se vuelve individual: ocurre al interior del hogar burgués, y queda así protegido y resguardado. El espacio público pasa a ser un espacio reglado y controlado por las fuerzas represivas del Estado, donde debe primar el orden burgués (Habermas, 1986).

La ocupación del espacio público por parte de las murgas, sin embargo, no es una ocupación asumida desde una postura contestataria por el común de las murgas, sino que es vivida desde la cultura alegre. Esto implica que dicha ocupación se asienta en una lógica característica de la premodernidad, herencia del carnaval. Es un tiempo donde las calles pierden su sentido burgués y prima una dinámica que desde el ordenamiento civilizatorio de la burguesía sería entendido como un desarreglo, alteración del orden público. Este desarreglo, a diferencia del característico de la cultura cómica, se encuentra limitado por los efectos del proceso

civilizatorio. Como analiza Elías, la burguesía lleva adelante -con la imposición de su hegemonía- una construcción social en relación a los cuerpos y las conductas socialmente aceptadas, a partir de la cimentación cultural de los "buenos hábitos". Esto lleva a la burguesía ascendiente a asumir el propósito de "eliminar los espectáculos desagradables de la vista pública" (Elías, 1939: 162). En este sentido, y como hemos visto por ejemplo en relación al nudismo, el avance de la hegemonía burguesa tiene consecuencias sobre las prácticas del carnaval. Pero, precisamente por la distancia relativa que hemos identificado que asume el avance de la burguesía respecto del carnaval, las prácticas de las festividades de febrero no dejan de quedar por fuera de la lógica de la disciplina burguesa. Analizaremos en profundidad esta relación más adelante.

La murga de Olivos asume la plaza y el barrio como el espacio para el desarrollo de su vida. "El barrio es el barrio", afirma Nicolás, percusionista de la murga. También otros plantean ideas similares cuando fueron consultados por su lugar de pertenencia. Más específicamente, se refieren a la Plaza de los Inmigrantes: "acá viene mucha gente ambiente, mucho verde, el sol" (Martín, percusionista). En esta manera se aseguran de estar rodeados del público que nutre el espíritu de la murga. Esta es, como hemos visto, una característica central de la cultura alegre.

"Siendo murguero y ensayando en la plaza, uno puede compartir con la gente lo que hace y no sólo con aquel que puede pagar una entrada. Compartimos con quien se acerca" (Julia, bailarina)

"Que la plaza esté llena cuando los vuelven a contar y a hacer?". El aplauso de la gente es lo más lindo que hay." (Nicolás, percusionista).

Esto implica que la plaza podría considerarse un modo de integración social. En términos de Bajtín (1989), la plaza es el espacio comunitario donde se transmite una cosmovisión

carnavalesca unitaria del pueblo, que se fortalece al romperse las fronteras de las diferencias sociales y jerárquicas. Todos los que conviven en ese lugar se hacen iguales: no existen diferencias entre los que componen el conglomerado de la plaza pública.

Como hemos visto, el proceso civilizatorio ha dejado mella en el pueblo y en sus configuraciones. Pero también observamos con claridad las persistencias de las dinámicas comunitarias sobre las que se asienta la cultura alegre como una continuidad con la cultura cómica. Sobre esta relación se construye el fenómeno murguero. Esto se evidencia en cómo el público interactúa durante las actuaciones (o incluso en los ensayos). Nicolás, uno de sus integrantes, sostiene:

"Es muy importante correr al espectador de ese rol, hacerlo participar de la murga. Como cuando hacemos la matanza. No queremos que nos miren arriba

de un escenario y nos aplaudan antes de ir

A diferencia de otras murgas, que viven su relación con el espacio público anclados estrictamente en una vivencia espontánea y distendida, arraigados en la cultura alegre, "Que Pachamama?!" asume la ocupación del espacio público desde un lugar más político. La modalidad de apropiación ("su casa", "Camela, bailarina de la murga"), no se sustenta sólo en la tradición murguera, sino que implica para ellos la posibilidad de transmitir un mensaje como murga independiente:

"Es todo política. Venimos hace años peleándolos y gracias a la pelea nos lo dieron [se refiere a la habilitación para el uso de la plaza]. Y seguimos peleando. Nosotros somos murgas independientes. Están las murgas de políticos de turno, que los patrocina el Estado, con plata. A nosotros no nos maneja nadie. Hacemos peñas, fiestas, corsos y así costeamos la bandera, los t r a [Martín, percusionista]

La relación de ocupación política de la plaza trasciende la apropiación meramente territorial como espacio para ensayar. Los miembros de la murga de Olivos pegan carteles, pintan murales y cuelgan pancartas. Con convocatorias, con invitaciones, como difusión de la murga y con contenido político. Buscan (con esa práctica) manifestar materialmente la consideración del espacio como un espacio "de todos".

"Que Pachamama?!", entonces, asume conscientemente la ocupación del espacio, anclando dicha posesión en una postura política de resistencia. Resistencia al orden burgués, llevado adelante a través de la policía como fuerza represiva del Estado. Resistencia al individualismo y el progresivo traslado de la vida al interior del hogar, al mundo de lo privado. Resistencia a la mercantilización de la vida.

Proponen un espectáculo gratuito, buscan la integración comunitaria del barrio y lo llevan a cabo en la plaza. En esto, en la práctica en sí, no se distancian de otras murgas. Pero la mayoría de las murgas vivencia dichas prácticas desde el lugar de la tradición en que se inscriben. Son atravesados por la cultura alegre y se limitan a reproducir dichas prácticas.

La murga de Olivos, sin embargo, asume una relación distinta (consciente) con la hegemonía burguesa, y desde ahí elige anclarse aún más en las prácticas tradicionales del carnaval, pero porque encuentra en esas prácticas un modo de resistir, de oponerse al avance de la cultura burguesa.

Hemos llegado al corazón de la diferencia principal que encontramos entre "Que Pachamama?!" y otras murgas. Las prácticas son las mismas. Pero mientras que en la mayoría de las murgas son prácticas asumidas y vividas inconscientemente (reproducidas), la murga de Olivos las asume conscientemente, desde su particular posicionamiento político, y se ancla en ellas para ejercer su resistencia y oposición al poder. Encuentra en dichas prácticas un modo de llevar adelante su lucha y asienta su práctica con profundidad en la tradición murguera y de carnaval. Dejaremos por ahora la mención de esta diferencia, para analizarla más adelante.

Antes será central, para seguir completando la imagen de "Que Pachamama?!", delinear cómo se compone el espectáculo murguero en su ocupación de la plaza. Esa plaza donde tradicionalmente ocurrió la vida, y en la que la murga de Olivos elige asentarse. Para que allí siga ocurriendo la vida, alimentando propuestas de encuentro e instancias de participación y celebración.

La puesta en escena murguera

Non carnem levare

No. No abandonará la carne. No dejará de comerla ni dejará de mostrarla. No se privará de disfrutarla y de explorarla y de usarla. Todo lo contrario. La hará saltar. La hará transpirar. Jugará a mostrarla y ocultarla. La pintará, la disfrazará, la mojará. Pero no la abandonará jamás. Sí la abrazará. Porque el carnaval es el tiempo de la carne; el tiempo del cuerpo.

Si hay algo por lo que se han caracterizado las murgas argentinas (más aún al compararlas con las uruguayas), es en la profundización de esa experimentación del cuerpo, puro-cuerpo. La palabra (callada, prohibida, corrida) es casi abandonada. La murga del AMBA es el cuerpo, pura-carne. Es la vuelta a lo tribal, al tambor. No es la carne la que se abandona: es la razón.

A la hora de analizar la puesta en escena del espectáculo murguero, entendemos que se vuelve fundamental, como hemos mencionado, alejarnos de un análisis meramente lingüístico sobre los temas de la murga, su discurso y sus letras. Consideramos, tal como lo plantea Wade (2002), que el sujeto se construye en cada *acting*, entendiendo a éste como las prácticas y los actos a partir de los cuales un sujeto se manifiesta y actualiza sus disposiciones.

Describiremos, entonces, la constitución general de un show murguero, para luego reflexionar sobre la construcción identitaria de los sujetos que involucran su cuerpo en dicho espectáculo.

La presentación tradicional de cada murga está pautada en diferentes momentos. Un primer momento de recitado, en el que se presenta la murga próxima a desfilar. En este momento, la murga suele dar un mensaje (puede ser un comentario sobre algún suceso político, o la develación de sus intenciones, o de su mirada como murga). Después de esta presentación hablada (que algunas murgas pequeñas limitan a una simple presentación de su nombre y procedencia) se da paso al curso propiamente dicho. Es el momento en que la murga presenta sus ritmos y sus bailes, avanzando por la zona preparada para su desfile. El desfile en sí consta de tres momentos: una entrada en que la danza es de pasos cortos y controlada, un segundo momento de liberación llamado el "triple salto" (por el paso de baile que lo caracteriza), y luego la matanza (momento de liberación absoluta del baile, en que la murga se pone en ronda y los distintos miembros pasan al centro a hacer sus demostraciones de danza). Al terminar la matanza, se da lugar a un nuevo momento en que se comparten las canciones de parodia, crítica u homenaje. Este es el momento central para que la murga exponga (a través de su cantor) las opiniones y las burlas de la murga hacia la coyuntura política. Finalmente llega la retirada. "La retirada se compone de recitado y canción, en general nostálgicos por la fuerza de la despedida, donde se promete el retorno y se piden disculpas por eventuales ofensas, dada la corrosiva crítica y la picaresca de las canciones." (A. Martin, 2017: 212).

Esta estructura de presentación es la más tradicional, en la que se asientan las murgas históricas, por lo general más multitudinarias. Sin embargo, también hay una gran cantidad de murgas barriales que simplemente se presentan, realizan un desfile con sus ritmos y bailes, y se despiden. Dejan de lado la organización de la danza en tres partes, realizando una mezcla de esa estructuración en un único momento de curso. Ante todo, además, dejan de lado la

palabra. Su *acting* se limita a la percusión y la danza, asentados en la apropiación particular de la estética murguera que realizan.

Es interesante observar que la configuración de la puesta en escena de las murgas dista de las formas en que se organizan las ceremonias desde el Estado y el mercado, como observa Martín Barbero al sostener que las formas de comunicación y vinculación popular subsisten en estos espacios de un modo radicalmente distinto al que se establece en espacios construidos desde la cultura burguesa. Barbero (1981) en particular se centra en pensar la diferencia entre el mercado de la plaza y el supermercado, y entre un cementerio público y uno privado. Sostiene que en los espacios populares no se trata solo de una experiencia de consumo pasivo, sino de vinculación creativa: "en efecto, en las plazas de mercado y en los cementerios tradicionales lo popular no es sólo asunto de consumo, de "recepción", sino de positiva emisión, o mejor, de producción." (Barbero, 1981: 3). En esta línea, Barbero continúa su exposición sosteniendo que esa producción de discurso propio se distancia del imaginario mercantil para asentarse en lo que él llama "memoria popular". Y esa memoria popular se materializa en los cuerpos, en el intercambio concreto, "se hace sujeto constituido desde otro imaginario y otra lengua" (Barbero, 1981: 3).

Lo que Barbero observa en la plaza de mercado y los cementerios populares, nosotros lo descubrimos en la ocupación del espacio público en tiempo de carnaval. Como hemos dicho, la cultura alegre se asienta sobre una pretensión de integración comunitaria a la experiencia. Esto es, el anclaje en la cultura alegre (que caracteriza a los participantes del carnaval) motiva una integración activa en las diversas prácticas que se manifiestan en ese tiempo. Hemos observado ya lo central que es para los murgueros que los espectadores no sean pasivos, sino que se involucren activamente en su propio *acting*. Esta participación de los espectadores suele asentarse en la misma vivencia de distensión que sustenta el *acting* de los murgueros, amplificándose particularmente a prácticas de orden lúdico, que pueden ir desde sumarse a

algunos momentos del baile, participar tirando nieve artificial o bombuchas rellenas de agua, o aplaudir al ritmo de la percusión.

Esto mismo es lo que analiza Barbero. En tiempo de carnaval, todos son participantes activos de un proceso que se ancla en la memoria popular para recuperar lógicas propias de la cultura cómica devenida cultura alegre. En esto consta el anclaje central de la puesta en escena de las murgas: todo el corso y los distintos momentos del baile asumen su sentido en el *acting* que encuentra respuesta y resonancia en la participación activa (es decir, en el propio *acting*) de los espectadores.

En tiempo de carnaval la cultura alegre se manifiesta en los cursos de las murgas, el humor en la plaza, los ensayos y las fiestas públicas. Todas estas prácticas son una forma y ritual del espectáculo en el que se recupera una visión del mundo no oficial, en la forma de una “performatividad [que] refiere a actos discursivos o gestuales que ejercen un cambio en el estado de las cosas.” (Prieto Stambaugh, 2009: 18).

Es decir, el *acting* (tanto de los murgueros como de los espectadores activos) conlleva una experimentación de mundo distinta: la de la cultura alegre. Esa práctica (asumida y reproducida inconscientemente, pero vivida y experimentada corporalmente), promueve una visión de mundo distinta. En esto consta el *acting* de todos los participantes del carnaval; en el anclaje y la recuperación de la cultura alegre como una forma de expresión de la cultura popular, exterior al Estado y al mercado. Es una forma concreta de vida que es vivida; una vida basada en la alegría. Una segunda vida de los murgueros, una vida festiva, bajo la forma de una “dimensión performativa, es decir, dirigida a un hacer que transforma nuestra manera de percibir la realidad” (Prieto Stambaugh, 2009: 15).

El espectáculo murguero se enmarca en la tradición carnavalesca, y de ahí repone elementos que aparecen transformados y con nuevos significados, dado el dinamismo de la historia en el

que la recuperación de las tradiciones es asumido activamente en el terreno de lucha de la hegemonía (Williams, 1988).

La liberación del cuerpo, en el carnaval premoderno, era un simple "relajarse" de las nuevas imposiciones del proceso civilizatorio. Se traducía en el abandono de los "buenos hábitos" que se quería imponer desde la cultura burguesa, en dejar de lado la "elegancia y el decoro" que se proponía asumir socialmente, en una liberación sexual y de los códigos de conducta burgueses en general. Como mencionamos, fue con el progresivo avance de la imposición de la hegemonía burguesa que comenzó el proceso en que "la desnudez en público pasa a convertirse lentamente en una infracción generalizada" (Elías, 1939: 181).

La liberación del cuerpo para los murgueros implica un proceso radicalmente distinto. Como hemos mencionado, el proceso de disciplinamiento social se ha llevado adelante con particular éxito, y ha modificado las conductas de las clases populares. El *acting* de un murguero, particularmente en el baile, implica un ejercicio activo, aprendido y practicado. A diferencia de ese tiempo en el que los cuerpos se "dejaban estar" (y eso era la liberación: el desanudar el corset de la disciplina burguesa y soltarse a la práctica cotidiana), en la actualidad los cuerpos deben aprender a romper las estructuras impuestas para poder liberarse de ellas. El cuerpo debe aprender movimientos que le son ajenos, y que irá incorporando hasta introyectar. Sólo entonces será posible la liberación y el encantamiento del cuerpo en el baile.

Nosotros entendemos, como Foucault, al cuerpo humano como una fuerza de producción. Foucault sostiene que el cuerpo no existe tal cual (como un artículo biológico o como un material), sino que "el cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente." (Foucault, 1999: 49). La sociedad burguesa adquiere un particular grado de eficiencia con la innovación en las técnicas disciplinarias, al fabricar un cuerpo a la vez útil y sometido: un cuerpo dócil. Los mecanismos disciplinarios de dirección y orientación proveerán un modo de

sujeción particular, un vínculo manifestado a través del gobierno de la fuerza: acrecentada en utilidad, reducida en desobediencia. Funcional a nivel económico y político respectivamente. El cuerpo dócil es la consecuencia de una operación de anatomía política, concebida como las marcas que la aplicación de las disciplinas producen en los cuerpos (Foucault, 1990).

El cuerpo disciplinado (cuerpo dócil) ha sido reducido a un cuerpo productor, ordenado y recatado. El cuerpo en el baile murguero lanza patadas, salta, busca abarcar el mayor espacio posible. Es un cuerpo que no se reduce a la productividad, sino que se suelta a la experimentación de la cultura alegre en esa liberación distendida que en el baile promueve, ante todo, un olvido de la razón.

Es interesante en relación al proceso de aprendizaje del baile murguero la recuperación de prácticas propias de la cultura premoderna. Como hemos mencionado, el proceso de enseñanza murguera se da por fuera de todo orden académico o racional: es un aprendizaje por imitación (cuyo anclaje se encuentra en la recuperación del modo pedagógico de la premodernidad).

Además, si bien el baile murguero puede adquirir formas de expresión altamente complejas, los primeros movimientos suelen ser aprendidos con facilidad. Pero siempre es necesario aprehenderlos; porque su corporalidad es ajena a la corporalidad aprendida en la educación burguesa. Sus manifestaciones no son las del cuerpo dócil. Aunque tampoco se rebelan a él. Simplemente encuentran, en la cultura alegre, la posibilidad de experimentar en tiempo de carnaval una corporalidad distinta, que, como hemos visto, se traduce en una vivencia de mundo distinta.

La murga que es objeto de nuestro análisis asume la puesta en escena murguera de un modo particular. Como hemos observado, asumen las prácticas murgueras con un nivel de consciencia diferente al común de las murgas. En este sentido, mencionamos la comprensión

particular que tienen de la ocupación del espacio público (entorno en el que se realiza la *performance* murguera). Los miembros de "Que Pachamama?!" entienden el componente comunitario de la puesta en escena como un modo de resistencia al individualismo burgués y la privatización de la vida. Desde esa comprensión buscan anclarse más profundamente en la cultura alegre como vivencia de mundo distinta, tendiente a una mayor integración social. Esta intencionalidad los motiva también a rescindir algunas exigencias en torno a las complejidades que podrían perseguir desde el baile y la música, en pos de permitir que cualquiera que quiera pueda integrarse (sean cuales sean sus capacidades o su trayectoria murguera). Esta búsqueda los lleva a buscar anclar más profundamente su puesta en escena en una *performance* compartida, que integre su propio *acting* al *acting* del espectador, motivando una visión de mundo común, que se propone ser nueva y distinta al orden hegemónico burgués.

Más adelante analizaremos las implicaciones contrahegemónicas de este posicionamiento. Por ahora será interesante reparar en que la murga de Olivos asume intencionalmente el objetivo de fracturar la cotidianeidad del orden burgués establecido (a diferencia de otras murgas que llevan adelante la puesta en escena en el espacio público, propia de la tradición murguera, desde una mera reproducción más inconsciente). La puesta en escena en "Que Pachamama?!" es vivida entonces no sólo como una práctica cultural que se ejerce por el mero disfrute que ocasiona, sino también por el trasfondo rupturista que tiene.

La construcción de un sujeto colectivo

No hay bombo sin repique

La murga es corso. Es bombo con repique y silbato y bailarines y estandartes. La murga es multitud. Es pueblo.

De nada valdría el golpe del bombo si no hay repique para sincoparlo. De nada valdrían bombos, repiques y silbatos si no hay un cuerpo para bailarlo. De nada valdría un corso organizado si no hay alguien para apreciarlo.

A partir de nuestro recorrido, podemos afirmar que el entramado identitario de los colectivos del carnaval se asienta sobre una característica central de la cultura alegre, aquella que comprende la participación activa de todos los participantes involucrados en cada una de las prácticas que se llevan a cabo. En esta línea, la puesta en escena del espectáculo murguero comprende necesariamente la implicación de los espectadores.

Analizaremos más específicamente en el presente apartado el entramado relacional que se pone en juego en la conformación identitaria de las murgas como colectivo social. Específicamente intentaremos comprender cómo se constituyen y sostienen como grupo, atendiendo especialmente a los componentes fundantes de su experiencia común. Abordaremos, entonces, el proceso de construcción identitaria de las murgas como un sujeto colectivo aglutinado que se define a sí mismo como tal; teniendo en cuenta las particulares resonancias que dicho proceso adquiere en el caso de las murgas del AMBA.

En este sentido, ya observamos anteriormente la importancia que adquiere en la conformación identitaria (y la cimentación del sentido de pertenencia al grupo) el reconocimiento de un origen común (Hall, 2003). Es central en la constitución y la progresiva cohesión interna en un colectivo el reconocimiento de un punto de partida común, un nacimiento como sujeto social. Este punto de partida no necesariamente remite al origen real

del colectivo, sino al que ellos significan como tal. Es esa significación la que en su motivación empieza a delinear una identidad definida, al simbolizar la propia historia desde un lugar específico, realizando una recopilación activa de la propia tradición (Williams, 1988).

En "Que Pachamama?!", este origen está ligado (más que al proceso de separación de "Los Bacanes"), al primer viaje que realizaron al norte argentino en el que tomaron la decisión de constituirse como una nueva murga. En dicho viaje, los miembros originarios de la murga de Olivos fueron a participar de los rituales tradicionales que se realizan en honor a la Pachamama todos los primeros de agosto y, una semana antes, a la marcha por la memoria en Ingenio Ledesma que se realiza cada 24 de julio en conmemoración del llamado Apagón de Ledesma⁸.

Este viaje, como hemos visto, se ha convertido en un ritual que continúa sosteniendo y fortaleciendo un aspecto que los integrantes de "Que Pachamama?!" entienden como central en su conformación como colectivo. En esta línea, entendemos que las prácticas que se transforman en hábitos, asumiendo una significación determinada, cumplen una función social que orienta al sujeto a un auto reconocimiento, y a su reconocimiento como parte de un sujeto social. El rito contribuye a la construcción y al sostenimiento de las particularidades que constituyen y actualizan el aglutinamiento social y el sentido de pertenencia de los individuos (Carrillo, 2006).

Entendemos como ritos aquellas prácticas que, para un colectivo, se encuentran revestidas de un significado particular. Compartir, sostener y actualizar dicho significado se convierte en un componente central en el proceso de sustentar la afinidad del colectivo. Además, nutre el

⁸ El Apagón de Ledesma ocurrió la semana del 20 al 27 de Julio de 1976, en el marco de la última dictadura cívico-militar. Fueron una serie de cortes eléctricos que se llevaron a cabo a través de la usina del Libertador General San Martín, provincia de Jujuy. Durante dichos cortes, ocasionados intencionalmente por los militares, se estima que fueron secuestradas alrededor de 400 personas en Ledesma, de las cuales 31 fueron desaparecidas.

sentido de pertenencia de los individuos, al darle un valor específico a la realidad compartida (Schwarz, 2008).

El viaje anual a Ledesma y a los homenajes a la Pachamama, entonces, se constituyen como un rito compartido por "Que Pachamama?!" que contribuye a la construcción de su identidad. Este es un aspecto que la murga de Olivos no comparte con el común del movimiento murguero del AMBA (en particular por el contenido político que dicho rito significa y realimenta para ellos). Su identificación con lo que ellos llaman "la cultura del norte" es, entonces, una particularidad respecto del resto de las murgas.

Otro ritual del que participa "Que Pachamama?!" es el carnaval propiamente dicho. Este es un ritual que sí comparte con el resto de las murgas del AMBA y que, como hemos visto, sostiene y enmarca las prácticas de "Que Pachamama?!" dentro de un entramado particular de relaciones y significaciones en constante proceso de actualización, que delimitan y nutren la práctica murguera y la construcción de las murgas como sujetos colectivos. En este sentido, como hemos analizado, "Que Pachamama?!" sostiene y actualiza el ritual del carnaval en su particular manifestación en el AMBA de un modo particular.

A la hora de pensar cómo una murga se constituye y aglutina como colectivo social, será central la consideración del proceso mediante el cual ese colectivo se define a sí mismo en relación con un otro externo: su afuera constitutivo (Hall, 2003). La construcción de ese afuera constitutivo resulta en una mayor cohesión interna del grupo, permitiendo incluso que se pasen por alto diferencias internas, al ligarse en relación a un otro que les es ajeno.

En el caso de las murgas del AMBA, el "afuera constitutivo" fue durante mucho tiempo la presencia de otras murgas, asumidas como rivales. La tradición más reciente de las murgas se caracterizó por conformaciones identitarias que se asentaron en entramados vinculares al interior de los barrios, muchas veces entablando enemistades o rivalidades con murgas de la

misma comunidad o comunidades aledañas. Dichas rivalidades se vieron materializadas, en muchas ocasiones, en enfrentamientos cargados de violencia. Así, la pertenencia a una murga era también la pertenencia a un grupo endogámico que jugaba un rol activo en las relaciones de poder y vinculación internas de los barrios. Las murgas se articulaban como grupos dispuestos a defender a cada uno de sus miembros y resarcir cualquier agravio que alguno de ellos pudiera sufrir.

Si bien algunas de estas experiencias de rivalidad entre murgas siguen existiendo, han ido desapareciendo, amenizándose, o se han transformado para ser vividas como parte del "folclore", y no desde una rivalidad real.

En línea con situar al "otro externo" en un marco de rivalidades al interior del barrio, muchas veces los mismos vecinos del barrio (que no formaban parte de la agrupación) devenían el afuera constitutivo de la murga. En este sentido, aún hoy se sostiene y alimenta en las murgas un sentido de pertenencia que define una posición al interior del barrio. Frente a posibles conflictos barriales, por ejemplo, la murga responderá articuladamente y como grupo por cada uno de sus miembros. Así, la identidad colectiva tiene repercusiones a nivel individual, ya que el sentido de pertenencia y mutua responsabilidad adquiere tal grado de representación al interior de la vida barrial (en donde se da la cotidianeidad de los murgueros), que los individuos acaban definiéndose a sí mismos a partir de su pertenencia a una murga.

Como hemos visto, entonces, la definición del colectivo murguero en relación con lo externo, en el ámbito del antagonista, solía definirse a partir de su relación con otras murgas, con las que se formaban rivalidades que se sostenían y realimentaban con el paso de los años, transmitiéndose de una generación murguera a la siguiente. Entendemos, como Laclau y Mouffe, al antagonista como testigo de la imposibilidad de una sutura última. El antagonista representa la "experiencia" del límite de lo social. Establece los límites de la sociedad (y, en última instancia, es la evidencia de la imposibilidad de la sociedad de constituirse plenamente como tal) (Laclau y Mouffe, 1987).

Este antagonista le daba cohesión al colectivo murguero más allá de lo específicamente murguero, fortaleciendo los lazos internos del grupo en relación a una particular mirada del entramado social comunitario. Se constituían como un grupo cuya articulación operaba (además de para ejercer las prácticas propias de las murgas en tiempo de carnaval) para defender a sus miembros y para defenderse territorialmente. Las murgas eran muchas veces las estructuras en que se materializaban las comunidades de pertenencia barriales.

Si bien en algunos casos esto siguió operando así, la tradición murguera ha ido transformándose. En parte debido a la continuación del proceso civilizatorio que operó a través de la policía para limitar y eliminar el tipo de "pandillas" que muchas murgas acababan conformando, y sus manifestaciones violentas. Además, también a través de la policía, se impusieron sobre las murgas cada vez mayores limitaciones para los horarios y espacios de ensayo y práctica, y para la realización de corsos y desfiles. Como consecuencia de estos procesos, el antagonismo de las murgas tendió a dirigirse a la policía. Muchas de las letras ilustran esta rivalidad que constituye un antagonista distinto, al que se refieren directamente.

Además, el propio fenómeno murguero se fue transformando y resignificando. Las murgas, en tanto tradición, activamente sostienen y reponen sus prácticas a partir de las tensiones y el dinamismo propio de la lucha hegemónica. Quizás debido a la mencionada distancia relativa del control hegemónico sobre ellas (presente pero no asfixiante), fue posible que el afuera constitutivo derivara de enemigos cercanos y concretos de la cotidianeidad de la vida a la policía (Williams, 1988).

Zizek sostiene que "cada identidad, librada a sí misma, está ya bloqueada, marcada por una imposibilidad, y el enemigo externo es simplemente una pequeña pieza, el resto de realidad sobre el que "proyectamos" o "externalizamos" esta intrínseca, inmanente imposibilidad" (Zizek, 1993: 174). En línea con el pensamiento de Zizek, nos parece interesante mencionar otro enemigo externo que las murgas han ido asumiendo a lo largo de los últimos años: el olvido de la tradición. Dentro del movimiento murguero se sostiene y alimenta una mirada romántica

sobre las murgas y el carnaval que confronta con el desinterés que la aparición de nuevos grupos de pertenencia ha generado al interior de algunos barrios (muchas veces construidos a partir de la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación). Quedará el análisis de este aspecto para futuras investigaciones.

En la actualidad, las murgas construyen un colectivo murguero que unifica a las distintas agrupaciones, a partir de una particular mirada de valorización de lo popular, de reivindicación de la tradición viva en las murgas. Quizás es este proceso de transformación (operado en los últimos años) el que permite el surgimiento de murgas como la que elegimos como nuestro objeto de análisis.

A la hora de pensar el entramado de significaciones que funciona de enlace entre los miembros de "Que Pachamama?!", es interesante observar que si bien se asientan en una cohesión interna que hecha raíces en su origen común y en la perpetuación de sus ritos, buscan que esa particular constitución no limite la integración de nuevos sujetos al colectivo. Es decir, que sostienen una identidad clara (anclada, como hemos visto, en esa piedra angular que los constituye y que define su particular posicionamiento político) que busca, sin embargo, permanecer abierta para dar lugar, sobre todo en el momento de la *performance*, a la integración de todos los participantes del carnaval. Buscan constituir una identidad no excluyente, priorizando la integración comunitaria a su propio proceso de aglutinamiento interno.

Los miembros de la murga de Olivos, lejos de reponer la tradición de construir un enemigo interno al interior del propio barrio, se consideran a sí mismos como parte de ese barrio, entendido como su lugar de pertenencia al pueblo. Buscan asumir como propios los intereses del barrio y la defensa del mismo en sus sentidos más comunitarios. Es decir, que asumen un posicionamiento político que más tiene que ver con una defensa del patrimonio barrial que de la propia constitución como sujeto colectivo.

En esta misma línea, se identifican con el resto de las murgas pensándose más como parte de un colectivo de murgueros que como una murga individual. Lejos queda para ellos la rivalidad entre murgas. Ellos las comprenden como agrupaciones hermanas, representantes de los barrios, encargadas de mantener viva la alegría.

En definitiva, y completando el panorama del posicionamiento político consciente que asumen (sobre el que hemos venido reflexionando), trasladan la construcción de su enemigo externo más allá de la policía, para asentarse en aquello que, según su mirada, la policía representa: la represión, el orden, la eliminación de la vivencia comunitaria de los espacios públicos.

Dentro del espacio público, el sujeto murguero de "Que Pachamama?!" se construye en la articulación equivalente de demandas insatisfechas que van desde el uso libre y abierto del espacio público (materializada, por ejemplo, en la resistencia a la creación del Vial Costero en Vicente López), al reclamo por los desaparecidos en dictadura y en democracia.

Las demandas insatisfechas se encuentran agrupadas en torno a puntos nodales (Lacan, 1990), que cumplen la función de fijación (parcial) de la totalidad, en el nivel del significante mismo. Estos puntos nodales unifican el campo del sujeto, su identidad, en el nombre del "vecino", "barrio", y los de su antagonista "el político", "la policía", "la municipalidad". Se trata de significantes privilegiados que condensan en torno de sí mismos la significación de todo un campo antagónico.

A partir de esta comprensión, podemos delinear que la construcción identitaria de la murga de Olivos se asienta en una lógica de fortalecimiento vincular interno más bien débil. En tanto colectivo particular, su identidad es sostenida por un núcleo interno de integrantes que nutre y comparte la particular mirada de la murga, asentando y retroalimentando esa mirada en su origen común, sobre el que se constituyen sus ritos, y que delinea a un antagonista cuya

complejidad trasciende la construcción del enemigo externo llevada adelante por el común de las murgas.

En paralelo, la murga se alimenta y sostiene a partir de su apertura hacia el entramado de sujetos del barrio y hacia otras murgas y al movimiento murguero en su amplitud. Vemos que las demandas insatisfechas que configuran a "Que Pachamama?!" como sujeto colectivo se asientan sobre puntos nodales más universales e integradores que el común de las murgas, constituyendo un sujeto colectivo cuyas fronteras no se encuentran delimitadas con claridad en relación a la cantidad y al compromiso de sus integrantes, porque se piensa y busca constituirse desde un lugar más amplio.

A "Que Pachamama?!" puede sumarse quien sea. Cualquiera puede bailar, sumarse a la percusión, participar de su *performance*. Porque no importa tanto la constitución interna de la agrupación en tanto murga individual, sino su conformación en relación a *lo murguero*, entendido como forma viva de lo popular. Es alegría, es compartir, es habitar lo público. Es la cultura alegre como vivencia común, que se constituye como terreno común sobre el que asentar su resistencia (profundizaremos en el análisis de esta comprensión en el próximo apartado).

La originalidad de "Que Pachamama?!"

El baile de la Madre Tierra

" Al fin y al cabo somos lo que hacemos para no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día " . (

Los tambores sonaban en Europa y sonaban en África. Y vinieron en los barcos retumbando y encontraron un eco aquí en América, donde ya había tambores latiendo. Se reunieron en Buenos Aires todos los parches y siguieron vibrando y bramando cada febrero, hasta que un día de agobiante calor las manos se sintieron cansadas de golpear los cueros dejando rastros de sangre y sudor. Era tal el agotamiento y la sofocación por la humedad y las altas temperaturas, que la música sintió parar. El ritmo quiso volverse cansino y el bombo perder fuerza.

Pero la alegría eligió persistir. Y el latido de las murgas de ese día fue el latido de la Pacha viva.

Y se despertó la Madre. Ese día los tambores levantaron a la Tierra y la Tierra bailó. Bailó por horas y horas la danza más linda y nunca dejó de bailar, porque en sus movimientos se sostienen los ciclos de las cosechas y los vientos, porque su danza es la danza de la vida.

Hasta el momento hemos hecho un recorrido del carnaval desde sus orígenes hasta su llegada al AMBA, descubriendo al interior de dicha historia el surgimiento y desarrollo de las murgas. Llegados a este punto, nos detuvimos a describir y analizar a las murgas como fenómeno social, diseccionándolas en los distintos rasgos que las componen y definen. Este trabajo nos permitió desentrañar (en el corazón de su conformación identitaria como murga), las particularidades de "Que Pachamama?!", la murga de Olivos que elegimos como objeto de

análisis. Así fuimos descubriendo cómo la murga elegida, si bien siempre se sostiene en el marco del canon murguero, asume cada uno de los rasgos que definen su identidad como murga de un modo original. A partir de estos descubrimientos, fuimos analizando el trasfondo de las peculiaridades de nuestro objeto, y específicamente detectando que su singularidad se construye como consecuencia de un particular posicionamiento político (construido desde sus orígenes y alimentado a lo largo de su historia). Desde ese lugar, “Que Pachamama?!” se apropia y asume conscientemente las prácticas murgueras que otras murgas sólo reproducen desde su inscripción en esta tradición.

Este proceso de resignificación de las prácticas de la tradición murguera (además de delinear las particularidades de “Que Pachamama?!”), la sitúa en un lugar muy peculiar en el espectro socio político.

Hemos sostenido a lo largo de nuestra investigación que el carnaval (y las murgas en su interior), sostienen y reviven lógicas propias de la cultura cómica premoderna. Estas dinámicas resultan muchas veces disruptivas al poder hegemónico de la burguesía. Pero las murgas (y los participantes en general del carnaval) no asumen esa visión de mundo como un posicionamiento de lucha y resistencia a la hegemonía burguesa. Reponen y experimentan esa visión al entregarse a la tradición anual de la festividad del carnaval.

Lo interesante, como hemos observado, es que la tradición del carnaval no ha sido objeto de acometida del avance de la hegemonía burguesa. La festividad del carnaval ha permanecido a una distancia relativa respecto de dicho avance.

Sin embargo, los participantes de dicha festividad sí se han visto modificados por el avance y la imposición de una nueva cultura hegemónica. En particular, hemos observado que las transformaciones operadas a partir del proceso civilizatorio y disciplinador han transformado la vivencia del carnaval. Es decir que (más allá de esa distancia relativa que sostuvo el carnaval en tanto festividad) la huella que el proceso de disciplinamiento dejó en las subjetividades que se

inscriben en dichas celebraciones, transformó la vivencia del carnaval y la visión de mundo sostenida y alimentada por su entramado de prácticas y lógicas internas. De ahí que ya no hablemos de la permanencia de la cultura cómica sino que, al detectar dichas transformaciones, reconocemos la conformación de una vivencia distinta: la de la cultura alegre (que se nutre de las características de la cultura cómica, pero se ve transformada al verse inscrita en un nuevo entramado sociocultural). La cultura alegre es, entonces, la *vivencia posible* de la cultura cómica tras el proceso civilizatorio. Los participantes del carnaval, tras el disciplinamiento que caracterizó la imposición de la hegemonía burguesa, no podrán ya acceder a la visión de mundo que se sostenía en el carnaval premoderno. En su lugar, se entregarán a una versión atenuada de esa forma de experimentar la vida. Esta experiencia es, entonces, moderada por las propias limitaciones introyectadas por los sujetos participantes; pero se mantiene diferente (distante) de la visión de mundo de la cultura burguesa.

La murga que hemos elegido como objeto de análisis, como hemos visto, se inscribe en la cultura alegre de un modo particular, al hacer un proceso de apropiación consciente de las particularidades que caracterizan dicha cultura. Los miembros de “Que Pachamama?!” encuentran en su vivencia murguera una visión de mundo que quieren impulsar, en oposición a la visión de mundo sostenida desde la cultura burguesa. Entendemos que esta apropiación consciente de la experiencia de la cultura alegre como anclaje a su posicionamiento político en el entramado sociopolítico actual del AMBA es la piedra angular de la constitución identitaria de la murga de Olivos. Es a partir de esta disposición inicial que se va delineando su particular inscripción en cada uno de los rasgos que constituyen a una murga como tal.

Como hemos mencionado, será central para los miembros de “Que Pachamama?!” que las peculiaridades en su modo de ser murga se mantengan dentro del canon murguero. La murga de Olivos no quiere ser un partido político ni una institución barrial. Quiere seguir siendo murga. Porque es siendo murga que puede reponer y vivir la cultura alegre. Su posicionamiento

radica en ese anclaje, y su militancia reside en la expansión de esa cultura alegre, en la motivación de un proceso de integración comunitaria, en la participación del barrio en esa vivencia distinta a la de sus cotidianidades disciplinadas. Militan la expansión de la cultura alegre como modo de vinculación social superador al construido desde la burguesía. Desde ahí constituyen sus posicionamientos particulares con respecto a las características que definen a las murgas.

Como hemos visto, su apropiación de la música se ancla en la estructuración tradicional murguera, manteniéndose en un grado de complejidad bajo. Esto se debe a que no quieren que la dificultad técnica en la estructura percusiva limite la entrada de nuevos integrantes, al tiempo que no es de su interés dedicarse demasiado a la práctica de ritmos nuevos o más complejos. Por esto mismo no se inquietan por incorporar instrumentos melódicos de viento; porque su interés desde lo musical es mantenerse flexibles y abiertos para motivar el baile (tanto de los bailarines integrantes de la murga como de los espectadores).

En esta misma sintonía, como hemos visto, ocurre su apropiación de la danza. No se detienen en la construcción de coreografías complejas, sino que participan y motivan el aprendizaje de los pasos de baile iniciales constitutivos de la danza murguera e incitan a los espectadores a sumarse a bailar con ellos. Aunque no lo manifiesten discursivamente, en su propia experiencia de la cultura alegre entienden que esa corporalidad distinta que se pone en juego en el baile murguero es sustancial para la vivencia de dicha cultura.

En cuanto a la estética que sostienen ocurre algo similar: se distancian de la prolijidad estilística presente en otras murgas, al no encontrarse interesados en la conformación de una imagen minuciosamente cuidada. Además, según hemos expuesto, la búsqueda de sostenerse como una murga independiente no les deja otra opción más que el autofinanciamiento, y en la gestión de sus recursos no priorizan la compra de vestimenta. Dejan esto en manos de cada uno de los integrantes (entendiendo que dicha decisión conllevará una incoherencia estilística),

aceptando incluso que algunos miembros porten prendas que no son de los colores de la murga.

Observamos en estos rasgos una flexibilización (en relación al canon murguero) por parte de la murga de Olivos, en pos de facilitar una apertura que posibilite y motive la integración de los espectadores. Su posicionamiento político, sin embargo, los llevará a anclarse con mayor determinación y ahínco en otras características de lo murguero.

Así, por ejemplo, a diferencia de algunas murgas que no se ocupan tanto de la construcción de canciones con letras originales (llegando en algunos casos a abandonar esa práctica), los miembros de “Que Pachamama?!” profundizan en la apropiación de esa instancia de la *performance* murguera, asumiéndola como vehículo para compartir su posicionamiento político. Esto los lleva a trascender muchas veces la visión de mundo meramente burlesca, característica de la cultura alegre, para recuperar una mirada satírica (más tradicional de la cultura cómica). Sus letras trascienden la burla ocurrente (jocosa y sencilla) para dar voz a su comprensión crítica del mundo (sosteniendo en esa complejización el tono humorístico que busca la risa de los espectadores).

La ocupación del espacio público también será vivida más drásticamente que el común de las murgas, porque viven dicha apropiación como una resistencia a la privatización de la vida. Asumen esa posesión como la posibilidad de sostener la vida en la calle: la vida compartida. Serán por eso mucho más firmes y vehementes en el uso de ese espacio, aunque esto les pueda ocasionar conflictos con la policía.

Así completo el panorama, desde su particular constitución como murga, “Que Pachamama?!” buscará construir una puesta en escena que integre a los espectadores aún más profundamente que el común de las murgas. Esto se debe, como hemos visto, a que los miembros de la murga de Olivos entienden que cuando invitan a los espectadores a sumarse, no están solamente proponiéndoles una instancia de diversión, sino que les están ofreciendo la

posibilidad de anclar en la experiencia de una visión de mundo distinta, la que ellos quieren impulsar: la de la cultura alegre.

Para pensar sobre el modo en que la cultura alegre atraviesa a los sujetos murgueros nos resultó útil el concepto de *habitus*. Bourdieu entiende al *habitus* "como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento, y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972: 178). El *habitus* "produce prácticas conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo" (Bourdieu, 1980: 91).

Los sujetos carnavaleros, inscriptos en la tradición de las festividades de febrero, internalizan disposiciones (a modo de estructuras incorporadas) que los conducen a actuar y percibir de una manera determinada en tiempos de carnaval. Este *habitus* asegura la presencia activa de las experiencias pasadas de dicha celebración, integrando disposiciones características del espíritu del carnaval, a partir de la incorporación subjetiva de percepciones, apreciaciones y dinámicas propias de la cultura alegre. Los murgueros, como sujetos del carnaval inscriptos específicamente en las estructuraciones de las murgas, incorporan su propio sistema de disposiciones a partir de su ordenamiento al interior del carnaval. Es decir que la constitución del *habitus* de los murgueros también comprende la internalización de esquemas de sensación, de pensamiento y de acción de la cultura alegre.

El *habitus* es la "historia incorporada, hecha naturaleza, y por ello olvidada en cuanto tal (...) Es la presencia actuante de todo el pasado del que es el producto: de partida, es el que confiere a las prácticas su *independencia relativa* en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato" (Bourdieu, 1980: 94). Nos resulta muy pertinente la noción de *habitus* para la comprensión del modo en que opera la cultura alegre, ya que lo que observamos en los sujetos (al verse atravesados por ella) es precisamente esa independencia relativa respecto de su presente disciplinado.

Como hemos observado, el proceso civilizatorio ha transformado las subjetividades de los carnavaleros. Esto limita sus posibilidades de liberación a partir de la disciplina interiorizada y hecha carne, volviendo imposible la reactivación de lógicas propias de la cultura cómica. Sin embargo, la incorporación de los esquemas de significaciones del carnaval y las murgas, disponen la conformación de un *habitus* que en tiempos de las festividades de febrero estructura los sistemas de percepción y acción de los sujetos con cierta autonomía de sus corporalidades civilizadas. Es decir que la constitución de los esquemas de significación en tiempos de carnaval se construyen a partir de la incorporación de disposiciones propias de la cultura alegre, pudiendo entender ahora a ésta como una versión de la cultura cómica limitada por el presente disciplinado de los sujetos murgueros y carnavaleros.

El concepto de Bourdieu implica que los sujetos no actúan libremente, sino que están condicionados por la historia que se incorpora en forma de *habitus*. Pero, a su vez, este concepto nos permite pensar en una producción diferencial de los sujetos sociales en cuanto a su forma de accionar y percibir. Los sujetos se vuelven también productores del *habitus* al reproducirlo.

Pensando en términos de Bourdieu (1972), entonces, podemos decir que los sujetos murgueros internalizan y reactivan disposiciones de la cultura alegre, a modo de *habitus* incorporado, que condiciona sus acciones y percepciones en tiempos de carnaval posibilitando una independencia relativa de su presente disciplinado. Los miembros de "Que Pachamama?!",

para llevar adelante su militancia, parten de sus propias vivencias como murgueros, esquematizadas a partir de la incorporación subjetiva de esas disposiciones propias de la cultura alegre.

A partir de esta consideración, podemos comprender con mayor claridad la diferencia entre la murga de Olivos y, por ejemplo, un partido o movimiento político. Los murgueros de “Que Pachamama?!”, si bien asumen discursivamente una perspectiva concreta en el entramado político actual, priorizan una militancia que trasciende un posicionamiento específico en la coyuntura política para anclarse en la difusión de una experiencia de mundo distinta. Son sus propias vivencias como murgueros, estructuradas a partir de la incorporación de la cultura alegre, las que sostienen y alimentan su compromiso militante.

El propósito de promulgar la visión de mundo característica de la cultura alegre posiciona a los murgueros de “Que Pachamama?!” en una situación de resistencia directa y concreta en relación a determinados aspectos de la cultura hegemónica burguesa. En esto, como mencionamos, se distancian del común de las murgas.

Es importante, a la hora de hablar de resistencia, comprender que la misma es indisoluble del poder. Para Foucault (1994), el poder es una relación de fuerzas (no un objeto que se cede al soberano, sino una situación estratégica en una sociedad determinada). Por lo tanto, el poder es en realidad el resultado de relaciones de poder (y no se lo puede considerar por fuera de estas). El poder, entonces, está en todas partes, atravesando a los sujetos (y a la sociedad en general), a partir de estas relaciones de poder, constituyéndolos y transformándolos.

El poder no solo reprime, sino que a su vez produce. El autor considera a las resistencias al poder (constituidas al interior de esas relaciones de poder) como parte del poder. Por eso sostiene que la resistencia es "coextensiva al poder" (Foucault, 1994: 161). Es decir, el poder es una red de relaciones estratégicas, y es al interior de dichas relaciones estratégicas que se

encuentran las fuerzas que resisten la fijación de esas relaciones estratégicas en relaciones de dominación, creando relaciones distintas.

Desde esta mirada comprendemos que las resistencias son constitutivas del poder. Como parte de ese proceso, aparecen en distintos puntos del entramado social fuerzas que buscan resistir al poder que intenta dominarlas, ejerciendo una respuesta sobre el cuerpo, las acciones, los afectos y las afecciones (Foucault, 1980).

Recuperando lo postulado, la distancia relativa que el carnaval y las murgas han sostenido en relación a la constitución del entramado de relaciones de poder que se fue componiendo a partir del avance de la burguesía, permitió la persistencia de lógicas que (siendo divergentes al poder burgués), no necesariamente se constituyeran como fuerzas de resistencia activa. El carnaval es el producto de la resistencia de una configuración de relaciones de poder que antecede a la burguesía, y como tal no ha adquirido (gracias a la mencionada distancia relativa) la constitución como fuerza de resistencia directa al poder burgués.

La murga de Olivos, sin embargo, encuentra en la configuración de la cultura alegre un lugar desde el cual posicionarse estratégicamente para llevar a cabo una resistencia a determinados aspectos del poder burgués.

Siguiendo lo analizado, el poder no se impone de un modo totalizante ni genera resistencias universalistas. Desde su militancia de la cultura alegre los miembros de “Que Pachamama?!” buscan resistir, no al avance de la hegemonía burguesa como un todo (porque no sostienen esa comprensión totalizante ni asumen su posicionamiento político con esa radicalidad), sino a determinadas características de la misma.

Por ejemplo, podemos entender su decisión de constituirse como murga independiente y autogestiva como un modo de resistencia a la imbricación del poder político en la constitución murguera. Por eso eligen no recibir ayuda estatal ni de ningún partido o agrupación política. Al mismo tiempo, dicha decisión de permanecer independientes también les permite llevar

adelante otras resistencias, como la que hemos mencionado a la progresiva privatización de la vida. El poder burgués tiende a la reclusión de la vida al espacio de trabajo y al hogar. La murga de Olivos se resiste a este movimiento ocupando la plaza, no sólo en sus cursos, sino también en sus ensayos. Además, esta progresiva privatización de la vida se traduce en el avance del individualismo como modo de vinculación social. Los miembros de “Que Pachamama?!” (en particular a partir de su vivencia de la cultura alegre), buscan resistir dicho avance en pos de la promoción de una sociedad cuyo entramado relacional se asiente en una experiencia más comunitaria. Como hemos observado, esto mismo se evidencia en el modo creativo en el que eligen perseguir su financiamiento, dejando de lado cualquier sustento político-partidario para buscarlo en la propia gente del barrio, a través de la generación de actividades que precisamente promuevan la integración comunitaria en los espacios públicos (kermeses, sorteos, juegos). Esto mismo termina promoviendo una integración mucho más activa de los vecinos en instancias donde lo que se está promoviendo, de un modo subyacente, es la cultura alegre.

Es decir que, a partir de lo que hemos venido trabajando, podemos anclar la comprensión de la identidad de “Que Pachamama?!” como una murga contrahegemónica. En su enunciación Williams nos provee de dicho concepto al sostener que la hegemonía “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía, los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica” (Williams, 1988: 134).

La hegemonía no es una totalización abstracta. Si bien pretende tener una tendencia totalizadora, es continuamente desafiada. Foucault piensa esos desafíos como resistencias, que no son la imagen invertida del poder. Él sostiene que donde existe una relación de poder, existe

la posibilidad de una resistencia. El poder no atrapa a los sujetos de un modo totalizante, sino que siempre es posible modificar su dominio a partir de una estrategia precisa (Foucault, 1994).

El sistema que compone el entramado de hegemonía y resistencias deviene en un proceso de tensión entre posiciones que intentan imponerse (articulando, negociando o negando). Es el proceso desde el que se impone continuamente una ideología dominante, constituida por un sistema de significados, valores y creencias, articulado con una concepción del mundo universalizante.

Pero, como mencionamos, sobre esta imposición se hace presente otro arco de complejidades, proporcionado por la posibilidad de que desde las clases subalternas emerja, y se convierta en acción colectiva, una visión del mundo alternativa, que se proponga vencer y desplazar a la hasta entonces hegemónica. Esta contrahegemonía implica la construcción de una visión del mundo diferente, sustentada en una iniciativa política de las clases subalternas, que se proponga un cambio de dirección en la constitución ideológica de una sociedad.

A este escenario de conflicto social, complejo y múltiple, Gramsci lo denomina "guerra de posiciones". Es una dinámica que se prolonga en el tiempo, y es librada en un espacio social amplio y heterogéneo, incluyendo más de un frente simultáneo, con avances y retrocesos parciales, que no son definitivos y que sólo se alcanzan después de trabajosos enfrentamientos, en una situación de asedio recíproco (el enemigo puede contraatacar y retomar posiciones en cualquier momento).

El concepto de revolución, en esta lectura gramsciana, se presenta en la forma de un proceso de laboriosa gestación, y no de un acontecimiento único e irreversible. No está limitado exclusivamente al poder político y a las relaciones de producción fundamentales, sino que se compromete en la ruptura de todas y cada una de las relaciones signadas por la opresión y la desigualdad, ya sea que tengan coordenadas étnicas, religiosas, de género o cualesquiera otras; incluyendo, por supuesto, a las divisiones que son básicas para la alienación que permite

la dominación entre las sociedades capitalistas, pero no reducibles a la esfera productiva: entre intelectuales y simples (los que "saben" y los que "no saben"), entre dirigentes y dirigidos, entre ciudad y campo, entre lo político y lo económico.

Es desde este planteamiento de Gramsci que podemos profundizar aún más en la identidad que define a "Que Pachamama?!". La murga de Olivos se posiciona y asume distintos frentes de resistencia al orden hegemónico burgués. No tienen en su mirada la proyección de una revolución totalizante, pero asumen desde su lugar la confrontación a determinadas lógicas del poder imperante a las que eligen oponerse.

Así, como hemos mencionado, buscan resistir a la represión del Estado, al individualismo, a la privatización de la vida. Así también buscan resistir a la construcción de una sociedad jerarquizada y opresora (en la que los sujetos son subordinados por una autoridad), generando en su propia gestión dinámicas ligadas al horizontalismo. Generan para eso instancias de decisión y participación colectiva, donde incluso permiten y fomentan la participación activa de vecinos del barrio que no necesariamente estén ligados a la murga; incluso para la toma de decisiones concernientes específicamente a la murga. Esto se debe, como hemos visto, a que se piensan a sí mismos no como un colectivo cerrado, sino como parte del entramado barrial.

Asumen, entonces, una serie de posiciones desde la que resisten determinados avances de la hegemonía burguesa. No luchan toda la guerra, sino que confrontan en una serie específica de frentes, atrincherándose para ello en la cultura alegre, como resguardo y a la vez bandera de su lucha.

Conclusiones

Por quién redoblan los tambores

Nadie es una murga completa en sí mismo; cada hombre es un pedazo de corso, una parte del carnaval. Si la civilización se lleva una porción de alegría, toda la fiesta queda disminuida. La vida de cualquier murga me mejora porque estoy ligado al carnaval; por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién redoblan los tambores: redoblan por ti.⁹

Y los tambores redoblan para sacudirte. Para que te espabiles. Suenan con contundencia y vehemencia, para que no sea posible hacer oídos sordos a su llamado. Están ahí, en el medio del calor de febrero, y te convocan. Aunque te resistas, incluso tu corazón sincroniza su latido con el pulso del cuero. No tiene sentido postergarlo. Es tiempo de bailar.

Después de habernos dedicado a analizar las particularidades que definen la identidad de la murga de Olivos y dar cuenta de su originalidad al interior del movimiento murguero, nos vemos en situación de delinear algunas conclusiones de nuestra investigación.

Habíamos comenzado nuestro trabajo con una serie de interrogantes a partir de los cuales formulamos una hipótesis, que intuíamos a modo de respuesta. Después de nuestra investigación, y tras haber comprobado la veracidad de lo que vislumbrábamos inicialmente, nos encontramos con una comprensión mucho mayor de la complejidad del entramado de

⁹Referencia a “Por quién doblan las campanas”, novela de Ernest Hemingway de 1940.

significaciones que se entretajan para dar forma a la identidad, siempre dinámica y en constante proceso de transformación, de la murga de Olivos que elegimos como objeto de análisis.

Hemos aprendido, a lo largo de nuestro trabajo, no sólo sobre las murgas y el carnaval, y sobre “Qué Pachamama?!” en particular, sino también sobre los procesos humanos y grupales que se ponen en juego en la conformación de identidades colectivas en el entretajido social (caracterizado por la interrelación de fuerzas pujando y resistiendo por la imposición de una particular mirada hegemónica).

Desde un inicio, nos acercamos al fenómeno murguero con un interés particular por analizar aquellas continuidades con la cultura popular que entreveíamos en las murgas, que intuíamos que se debía a su inserción en el carnaval (como fenómeno social más amplio dentro del que dichas agrupaciones se estructuran).

Las murgas son un fenómeno social vigente, con amplia presencia y representatividad social (sobre todo en los estratos socioeconómicamente más vulnerados) que, por su historia, exponen características de lo popular que nos apelaron para investigarlas. Creemos que es un fenómeno, como hemos dicho, pertinente para su investigación, que muchas veces es descalificado, y que aún no encuentra en el mundo académico el lugar que a nuestro entender debiera ocupar. Nos ocurrió incluso, a la hora de buscar un tutor para el presente trabajo, encontrarnos con declinaciones por considerar a las murgas como un “tema viejo” en el que “no vale la pena seguir indagando”. Como comunicadores comunitarios entendemos que no podemos dejar de lado este movimiento del pueblo, por no considerarlo lo suficientemente atractivo, o por verlo demasiado alejado de la tendencia académica actual. Por el contrario, entendemos que nuestro lugar como comunicadores comunitarios debe ser junto a los movimientos del pueblo, intentando leer los sentidos que se producen en dichos movimientos. Creemos que el presente análisis no solo da cuenta de la pertinencia del estudio de las murgas u otros fenómenos del carnaval, sino de todo lo que aún resta por indagar.

Si bien nos resultó arduo encausarnos y encontrar el modo de llevar adelante la tesina, y no encontramos (más allá de las instancias de consultoría) un dispositivo en la facultad que nos oriente y acompañe en el desarrollo de la investigación, consideramos que el proceso de la realización de la tesina fue muy fructífero a modo de corolario de nuestra carrera de comunicación. Pudimos recuperar en la presente investigación conceptos estudiados y analizados a lo largo de la carrera, a la vez que los relacionamos e interpretamos, produciendo conocimiento a partir de estos. En última instancia este proceso de investigación y análisis resultó en un intenso camino de discernimiento y aprendizaje que, creemos, nos permitió arraigarnos más aún en nuestra comprensión crítica de la realidad en la que nos encontramos inmersos.

Celebramos particularmente la posibilidad de realizarla de a dos, ya que nos permitió alcanzar grados más profundos en nuestra reflexión, atendiendo y contrastando nuestras miradas e interpretaciones. En línea con la ausencia de un dispositivo propio de la facultad que acompañe nuestro proceso de investigación, encontramos en el trabajo conjunto la posibilidad de acompañarnos, motivarnos y sostener el trabajo más allá de lo arduo y agotador que se volvió por momentos seguir avanzando al vernos comprometidos por la complejidad de nuestras vidas personales. En este sentido encontramos una resonancia con la murga que elegimos como objeto de estudio (seguramente por esta afinidad inicial): también nosotros buscamos generar lógicas de trabajo menos individualistas, ancladas en modos de producción de conocimiento más comunitarios. Hemos atravesado juntos nuestros estudios universitarios, compartiendo materias, trabajos, horas de estudio, reflexiones y hasta crisis vocacionales. Hemos ido generando un vínculo de amistad sobre el que se asentó el desarrollo de esta tesina. Esa amistad ha sido la piedra angular de nuestra producción. Desde ella se han vuelto posibles, tanto las reflexiones que hemos alcanzado, como la persistencia en la investigación a través del largo período de tiempo que nos llevó realizarla. Ambos veníamos de diversas experiencias

frustradas de investigaciones individuales y estamos convencidos de que hemos logrado llegar a esta instancia, la de los párrafos finales de nuestra investigación, gracias a que hemos podido acompañarnos y sostenernos en el proceso.

Fue desde esa postura que nos embarcamos en esta investigación; confiando en que la investigación sustentada en lo vincular alcanzaría el puerto deseado. Como dijimos, seguramente fue por eso que, de entre todas las murgas, nos sentimos particularmente atraídos por “Que Pachamama?!”. Además, también en nuestro modo de investigación, buscamos acercarnos a la murga de Olivos abiertos a que el compartir con ellos nos transforme y nos aporte más allá de lo meramente académico. Así, entre entrevistas y observaciones, aprendimos también nosotros algunos pasos de baile y repiques de tambor.

Creemos que también fue central, como orientación y guía a lo largo de nuestro proceso de investigación, la tutoría de Eugenia, que pudo con sus observaciones y comentarios guiarnos y desafiar la profundidad de nuestro análisis.

Con el objetivo de comprender el entorno espacial donde emerge la murga analizada y cómo constituye su identidad, debimos en un primer momento realizar una recapitulación histórica del carnaval, desde su surgimiento en la premodernidad. Recuperando diferentes autores que analizan este periodo, pudimos reconstruir las características y significaciones que adquiere esta festividad en la época premoderna y logramos observar cómo (a través del proceso civilizatorio de disciplinamiento) se fueron modificando y perdiendo fuerza, hasta su llegada a la Argentina. A partir de esto, logramos identificar continuidades, transformaciones y discontinuidades con el carnaval premoderno.

Posteriormente, desgranamos al interior de la trayectoria del carnaval el recorrido de un fenómeno cultural que es estructurado por dicha festividad: el de las murgas.

Para ahondar en la caracterización de la murga (en tanto producción cultural popular) fue necesario identificar las características que la conforman como tal. Específicamente describimos y analizamos el rol que juegan la música, las letras de las canciones, el baile, la estética, la puesta en escena y la apropiación del espacio público en la construcción identitaria de las murgas.

Una vez delineado ese canon murguero, pudimos diseccionar con mayor prolijidad la particularidad de la constitución identitaria de nuestro objeto de estudio, que se enmarca en el canon murguero de un modo original.

El carnaval, como hemos observado, se ha desarrollado a una distancia relativa de las formas hegemónicas de la cultura burguesa, reproduciendo prácticas de la cultura cómica de la premodernidad. Como observamos, sin embargo, el entramado de significaciones de ésta cultura cómica no subsiste como tal, sino que la encontramos transformada. Los cuerpos disciplinados encuentran limitada su posibilidad de incorporar disposiciones propias de la cultura cómica. En su lugar, sus sensaciones, lógicas y prácticas son estructuradas a partir de la incorporación de disposiciones de la cultura alegre. Fue a partir de las transformaciones operadas en los sujetos a través del proceso civilizatorio, y no tanto a través de modificaciones internas en la estructuración del carnaval (por la mencionada distancia relativa) que la cultura cómica deviene cultura alegre. La visión del mundo premoderno, signado por la jocosidad, la liberación y el grotesco, deja de ser posible por el avance de una nueva cultura hegemónica. La cultura alegre es incorporada por los sujetos estructurando *habitus* menos indecorosos respecto de la hegemonía burguesa, al encontrarse limitados por la internalización del disciplinamiento burgués; al haberse convertido, en definitiva, en cuerpos dóciles (Foucault, 1980).

Como hemos visto, las murgas, estructuradas al interior del carnaval, se conforman a partir de esa cultura alegre, asumiendo y reproduciendo la matriz estructurante que caracteriza a las festividades de febrero. En ese marco se constituye “Qué Pachamama?!”.

Observamos que la murga de Olivos, distanciándose del común de las murgas, asume un posicionamiento político concreto en relación a determinadas características del poder hegemónico, confrontando con fuerzas de ese poder burgués. Para ello anclan en la cultura alegre, a partir de haber alcanzado una comprensión consciente de las posibles significaciones de las prácticas murgueras como puntos estratégicos en la lucha de fuerzas sociopolíticas. En esto también se diferencian de otras murgas, que reproducen inconscientemente dichas prácticas. Los miembros de “Qué Pachamama?!” las analizan y resignifican, atrincherándose en ellas para ejercer una resistencia a la hegemonía dominante, emergiendo como un sujeto colectivo disruptivo con prácticas contrahegemónicas.

Es desde su postura política que generan dinámicas específicas que determinan la forma en que se asumen como murga. Su constitución identitaria, entonces, se define a partir de asumir una militancia de la cultura alegre como visión de mundo superadora a la que se busca imponer desde la burguesía. Para llevar adelante esa lucha, anclan en la apropiación consciente de prácticas propias de esta cultura, como trincheras desde las que resistir y confrontar. Este posicionamiento y grado de consciencia adquirido irá dando forma al particular modo en que “Qué Pachamama?!” se conforma como murga.

Habiendo alcanzado esta comprensión, y dada la vigencia y popularidad del objeto de estudio elegido, confiamos en que queda evidenciada la pertinencia de nuestro análisis en el marco de esta investigación de grado cúlmine de nuestra formación como comunicadores comunitarios. Como también mencionamos, creemos que aún no hemos acabado las posibles ramificaciones y alcances del área de investigación elegida. A partir de nuestro trabajo, por ejemplo, se nos presentaron diversos interrogantes que nos resultaron muy interesantes para trabajar, pero que al exceder nuestros objetivos de análisis decidimos no examinar.

Como hemos mencionado, no hay muchas investigaciones sobre el fenómeno murguero y creemos que hay varias temáticas, como las que propondremos a continuación, que podrían resultar pertinentes para futuros trabajos sobre este campo.

Por ejemplo, en el mundo murguero, hay una diferenciación de género que suele estar muy marcada, en cuanto a los roles que asumen hombres y mujeres dentro de las agrupaciones. Los hombres, por lo general, son los encargados de llevar el ritmo de la puesta en escena, al ser ellos los que tocan los instrumentos y cantan (aunque también puede haber hombres bailarines). Las mujeres, en cambio, suelen abocarse a la danza. Pareciera, en una primera mirada, que opera en la estructuración de roles al interior de la murga una reproducción de la lógica patriarcal, donde el hombre marca el curso y la mujer esta para “adornar”. También, por lo general, las murgas suelen contar con un hombre como director. Consideramos que este modo de organización es digno de un análisis cuya profundidad excedía la pertinencia en el marco de nuestra investigación.

También, creemos, sería interesante pensar la traspolación, ante todo musical, que ocurre en distintos ámbitos de la vida social. El modo de hacer música murguera se introdujo en el mundo de la política y el fútbol. En estos casos, sin embargo, no se observa ya la conservación del espíritu de la cultura alegre, sino una mera apropiación de los instrumentos y la forma de hacer música de las murgas. Muchas veces son las melodías de las mismas canciones populares las que se utilizan en cada uno de los distintos espacios (porque es la misma clase social la que las habita). Nos animamos a intuir que este pasaje no se debe solamente a que son las mismas personas las que participan en cada espacio, sino que también resulta tan apropiado y versátil el formato de la musicalidad en movimiento característico de las murgas para el modo de apropiación del fútbol y la política (no de un modo estanco, teatralizado; sino en movimiento, inmersos en la *performance*).

Podemos observar a su vez, que desde la recuperación de los feriados del carnaval hay una intención desde el poder estatal de asumir como propios los festejos de carnaval. Se han

organizado a lo largo de los últimos años festejos municipales que dejan de lado el espíritu propio del carnaval. En ellos, por ejemplo, se organizan breves expresiones de lo murguero, ya no en corso y desfile sino en un escenario, ya no con la participación del público sino con su observación pasiva. Los cierres de dichos eventos suelen estar a cargo de músicos populares más ligados al pop, la cumbia o el cuarteto. Igualmente, en este contexto de celebraciones a cargo del Estado, si bien se alcanzan convocatorias masivas, no desaparecen las manifestaciones del carnaval propias de los barrios.

También es interesante ver la progresiva apropiación, que ha empezado a ocurrir los últimos años, de la musicalidad murguera por parte de algunos músicos populares. Así observamos bandas de rock como Bersuit Vergarabat, Los Pericos o Los Fabulosos Cadillacs que se apropian de ritmos murgueros en sus canciones. Y, por otro lado, murgas como La Chilinga, que participa activamente en grabaciones con dichas bandas, y que incluso ha llevado adelante grabaciones propias a partir de las formas musicales murgueras.

También nos resulta interesante un análisis más profundo de las causas de las ondulaciones de la relación del poder político con el carnaval. Podemos intuir que las motivaciones que encuentra el poder político para impulsar las festividades seguramente se deban a que busquen su apoyo.

Estas son algunas de las preguntas o posibles ramificaciones que nos surgieron a lo largo de nuestro trabajo, y que hemos dejado de lado en la presente investigación para atenernos a la pertinencia del análisis en relación a nuestros objetivos.

Sin embargo, como dijimos, creemos que la constitución del fenómeno murguero aún tiene mucho por develar. Por ejemplo, nos apela aún la pregunta por el encantamiento de los cuerpos murgueros. Las murgas argentinas, como vimos, han ido asentando sus actuaciones en la percusión y la danza, dando un lugar secundario a la palabra y la composición armónica musical.

Como compartimos, el proceso de investigación que llevamos a cabo nos encontró por momentos bailando murga al ritmo de tambores. Nos resulta difícil no establecer una relación entre ese momento de liberación en el baile (de abandono momentáneo de la racionalización en el puro cuerpo) con los ritos tribales de danza alrededor del fuego. Algo más hay en esas patadas que se sueltan al aire en cada golpe de tambor. El abandono del ritmo desencantado del reloj, la suspensión del tiempo, el olvido de la razón. Algo hay aún por ser develado en el cuerpo que entra en un estado distinto, que trasciende el momento, la consciencia. Quizás algún día nosotros, o alguien, ahonde en esa línea. Nosotros, por ahora, iremos a celebrar este punto final bailando.

Bibliografía

ADORNO y BIELSA (2002) "Sobre la música popular" trad. Esperanza Bielsa, Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana 15: 155-190.

ALABARCES, P. (2008) "Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)" en Revista Transcultural de Música nº 12. Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España

BAJTIN, M. (1989). "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais". Madrid: Alianza Universidad

BARBERO, J. (1981), "Prácticas de comunicación en la cultura popular: mercados, plazas, cementerios y espacios de ocio" (en: Comunicación alternativa y cambio social, M. Simpson (comp.), UNAM, México)

BARTH, F. (1976). "Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las fronteras étnicas". México, Fondo de la Cultura Económica.

BAYARDO CORPUS, R y LACARRIEU, M, (1997). "Globalización e identidad cultural", ed Ciccus, Buenos Aires.

BOURDIEU, P (1980), "*Le sens pratique*, Minuit", Paris. (trad. esp. en ed. Taurus, 1992)

BOURDIEU, P (1972), "E s q u i s s e d ' u n e t h é o r i e d e l a p r a t i q u e", Droz, Genève, Paris.

BRUNI, M (2003) "Tensiones entre lo popular y lo masivo: el caso de las "Llamadas" y el "Desfile" tradicional del carnaval uruguayo" (Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, UBA)

BURKE, P. (1991) "La cultura popular en la Europa Moderna", Alianza Universidad, Madrid.

CAMPIONE, D. (2007,) "Hegemonía y contrahegemonía en la América Latina de hoy- Algunos apuntes hacia una nueva época"

CARILLO, A. (2006), "Organizaciones populares, construcción de identidad y acción política" en Rev.latinoam.cienc.soc.niñezjuv vol.4 no.2 Manizales Jul./Dec.

CAZAU, D y PONTI, B. (2016) "El carnaval porteño como fiesta popular: desajustes y tensiones en las representaciones de sus principales participantes" (Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, UBA)

CIRIO, N. "Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?"

CIRIO, N. (2007). "La música afroargentina a través de la documentación iconográfica", Bogotá D. C, Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, pp. 127-155.

DA MATTA, R. (1979). Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Río de Janeiro: Zahar.

DIEZ, G. (2000) "Carnavales S.A. Gualeguay-Entre Ríos". (Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, UBA)

ELIAS, N. (1939) "El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas". Fondo de cultura económica. Madrid.

FREUD (1908) "Obras completas"

FOUCAULT, M. (1990). "Genealogía del racismo". Buenos Aires, Altamira

FOUCAULT, M. (1994), "No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Lévy", en Un diálogo sobre el poder. Barcelona: Altaya.

FOUCAULT, M (1980), "El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault", en Benthán, Jeremías: El Panóptico. Barcelona: La Piqueta.

GALLEGO, M. (2013). "¡Qué viva la música! Descarga sobre música e identidad". Editado por Revista académica del Centro de estudios académicos y tecnológicos Eliecer Gaitán. Cali.

GARCIA CANCLINI, N. (1990) "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". Editorial Grijalbo. México

GRAMSCI, A. (1999) "Cuadernos de la cárcel", Edición crítica del Instituto Gramsci, México, Era/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

HABERMAS (1986). "La esfera de lo público"

HEIDEGGER, M. (1997), "*Ser y Tiempo*", trad. por Jorge Eduardo Rivera Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

HOBBSBAWN, E. (1991). "Naciones y Nacionalismo desde 1780". Crítica. Barcelona. La invención de la tradición. Crítica. Barcelona.

JUNG, C. (1962) "Recuerdos, sueños, pensamientos"

KANOUSI, D. (2001) "Hegemonía, estado y sociedad civil en la globalización". Plaza y Valdez Editores.

LACLAU, E., Y MOUFFE (1987) "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía" en Hegemonía y estrategia socialista. Siglo XXI

LUCARDI, A. (1996) "El carnaval de Gualeguaychú". (Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, UBA)

MARTIN, A. (2017). "Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires". Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe (mayo-agosto), 200-229.

PRIETO STAMBAUGH, A. (2009), "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance".

Publicación "El Corsito" (http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/pdf_corsito/) producida por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA <http://www.losmocososdeliniers.com.ar/>

PUCCIA, E. (1974) "Breve Historia Del Carnaval Porteño", Buenos Aires.

ROMERO, C. (2005) " La murga porteña: historia de un viaje colectivo", Buenos Aires.

ROMERO, C. (2012) "Los talleres de murga del Rojas. El árbol genealógico", Buenos Aires.

ROMERO, C. (2018) "El Universo creativo del Carnaval", Buenos Aires.

ROMERO, S, LIZARRAGA, M y SUÁREZ, G. (2000) "El carnaval porteño en los '90" (Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, UBA)

ROSSANO, S. (2012). "El espacio sonoro del bombo con platillo en Buenos Aires, entre música, ruido e invisibilidad" en Revista Argentina de Musicología.

SALVI, A. (2011) "Nacionalización del carnaval en argentina: (re) significaciones del Estado y de dos murgas porteñas" (Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, UBA)

SCHWARZ, F. (2008). "Mitos, ritos, símbolos: Antropología de lo sagrado", Buenos Aires,

STUART, H Y DU GAY, P. (2003), "Cuestiones de identidad", Buenos Aires.

VAINER, L. (2005) "Mirala Que Linda Viene La Murga Porteña", Buenos Aires.

VASILACHI, I. (2006), "Estrategias de investigación cualitativa". Gedisa Editorial. Barcelona, España.

VILA, P. (2001). "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales" en Cuadernos de nación. Músicas en transición. Ed. Ministerio de cultura. Bogotá.

WADE, P. (2002). "Música popular colombiana y música costeña, Música, clase y raza en la costa" en Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Ed. Por la vicepresidencia de Colombia. Departamento nacional de planeación. Bogotá.

WEBER, M. (1984), "Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva", Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

WILLIAMS, R. (1965): "The Long Revolution. Harmondsworth", Penguin.

WILLIAMS, R. (1988), "Marxismo y literatura", Barcelona, Península.

ZIZEK, S. (1993), "Más allá del análisis del discurso", primera parte, en Laclau, E., Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo, Nueva Visión, Buenos Aires.

Anexo

Canciones

Canción de entrada

“...escondido detrás de la máscara y con su disfraz, danos más que solo una noche para festejar. Afilaremos los parches mientras todo esté servido y en cada esquina en el muñeco nos miraremos, porque mientras que los cactus bailen al costado del camino, y la luna sea estandarte de nuestro destino... murgueros seremos!!

Que loca que está la luna, cuando sale de noche (...) pero el aire que transforma... porque febrero está de fiesta el carnaval ya comenzó, porque febrero está de fiesta el carnaval ya comenzó. Se despiertan los murgueros, bordando lentejuelas, mis sentidos son los bombos y el viento trae el color... (...) soñaste alguna vez.. hay que loco estos colores de primera ya los ves, hay que loco estos colores de primera ya los ves. **Acá somo´ todo amigo´, que pensamos diferente, esta murga no se vende no la banca un intendente. Acá estamos, ya te escuchan, acá estamos ya nos ves, la pacha mama de olivos se presenta otra vez, la pacha mama de olivos se presenta otra vez.**” Fuerte el aplauso

Momento de la matanza

“Esta matanza la primera va dedicada para el negro un compañero un amigo nuestro de la murga que por esas cosas de la vida hoy ya no está con nosotros pero lo recordamos todos los días ¡negro querido esta matanza es para vos!”

“Suenan murguero suenan ese ruedo”

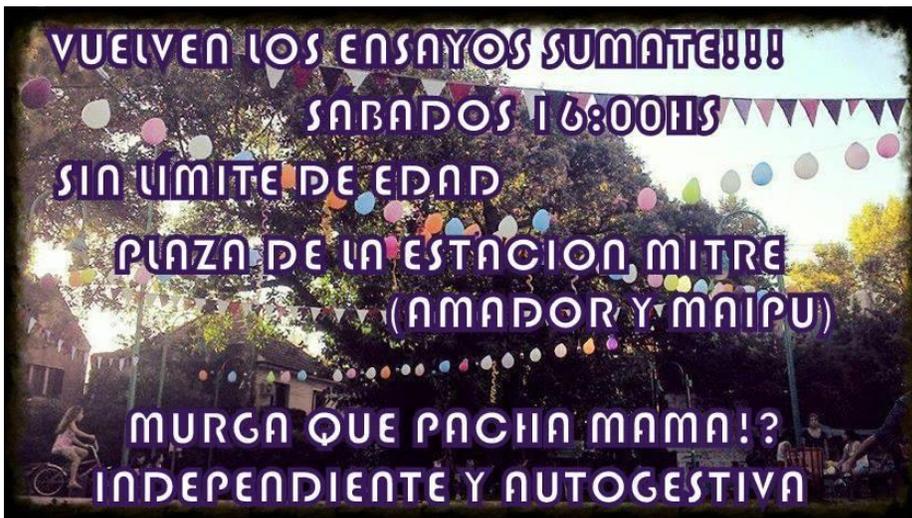
“Hay cuando bailo matanza renueva mi esperanza yo me siento nacer,
Murga de bombos y banderas, se acerca el carnaval
Hay patadas al aire, símbolo de libertad
Murga que viene de la tierra pacha mama te pido hoy llega el carnaval
Arriba! Mueva murguero, mueva las cachas!

A VER ESTA GENTE LINDA, ESTO ES CARNAVAL LOS QUIERO VER A TODOS BAILANDO.
METANLE BAILE, ARRIBA!

Canción del final:

“Nos divertimos cantando, dibujamos sonrisas en el carnaval,
Qué se vaya a la mierda de esta ciudad, la gente corrupta que no exista más,
Los que alambran las plazas, los que vendes (...) pacha mama nosotros te vamos a cuidar”

Fotografías





Copyright EAGomez

