



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

**Título del documento: Blanco y carmín : la murga según Pasión Quemera**

**Autores (en el caso de tesistas y directores):**

**Paula Horman**

**Daniel Vidal**

**Alejandro Kaufman, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2007**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



MAR DE AJO, 24 de mayo de 2022

La tesina “**BLANCO y CARMIN, LA MURGA SEGÚN PASION QUEMERA**” (**Número 1875 – completa la Dirección de la Carrera**) es una tesina de producción. Puede accederse a ella de forma permanente y sin restricciones aquí:

<https://www.youtube.com/watch?v=cfj-A853wAE&t=73s>

El documento a continuación es el DOCUMENTAL que la acompaña y que forma parte de los requisitos de las tesinas de producción de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA).

Los derechos de autor y de copia comprendidos en las obras publicadas en sitios ajenos al repositorio no comprenden a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

PAULA HORMAN

DANIEL VIDAL

ginogol@hotmail.com

## **INTRODUCCIÓN**

*"... todo es cierto en la vida; pero  
dónde se encuentra la verdad que pide a gritos el cuerpo de uno?"*  
**Lo; Lanzallamas, Roberto Arlt**

**Memoria, cuerpo y espacio público.** Estos tres ejes pueden sintetizar las vías por las cuales nos acercamos a nuestro campo de trabajo para esta tesina: **la murga "Pasión Quemera"**, una manifestación barrial, popular, que se nos ha presentado como un punto de intersección de estos ejes, **una huella de las contradicciones y las resistencias** que encierra esta tríada.

Hemos dedicado los últimos años de nuestra carrera a esta investigación, sosteniendo las **entrevistas** y la recopilación de **imágenes** con el **material bibliográfico, los trabajos prácticos y las discusiones político-académicas** que recorren los pasillos de nuestra facultad.

Bajo la premisa de **pensar en las posibilidades de establecer otro vínculo cuerpo- historia-ciudad a través del arte**, abordamos ejes de discusión como:

- la privatización del espacio público (causas y consecuencias);
- la recuperación del barrio como espacio de socialización y participación;
- la tradición popular de la crítica Carnavalesca y su relación con la memoria colectiva y el poder oficial;
- los horizontes perceptivos / de sensibilidad que asume y propone este tipo de experiencia;
- las formas organizativas y comunicacionales que adquiere una agrupación comunitaria.

Todo esto se encuentra a la vez con las imposibilidades, las dificultades, las discusiones políticas internas, las contradicciones, formando una coordenada que evita la mirada romántica de lo popular y el idealismo.

Bajo esta misma ruta elegimos el **cine como formato**. Creemos que este tipo narrativo es el que mejor da cuenta de la forma que hoy (y hace tiempo) asume la relación entre estos tres puntos (memoria/cuerpo/espacio público). El género de cine documental nos permitirá comprender mejor **racional, pero también sensorialmente**, a la murga, ya que ella como el cine, dan cuenta de la experiencia del hombre y la mujer en las ciudades modernas.

Sobre este punto nos centraremos en el segundo apartado de este trabajo. Luego, exploraremos de lleno el vínculo entre la murga, la historia y el espacio público, como resultante de un proceso histórico que contiene, como articulación hegemónica, dimensiones de poder: de dominación y resistencia. Para realizar esta exploración realizaremos un recorrido por nuestra historia reciente, y un análisis de corte diacrónico (histórico) y otro sincrónico sobre el Carnaval y la murga.

Por su parte, el documental es la *versión periodística-artística* de esta investigación. Sabemos que el discurso académico y el periodístico son diferentes, mas no excluyentes. Nuestra apuesta fue poner en diálogo los textos universitarios con los relatos del barrio, hacer carne las palabras que recorren los textos de nuestra carrera. Este trabajo (el escrito) officaría entonces como una *voz en off*, como el compendio de discusiones, de preguntas, de certezas, que nos recorrieron antes, durante y después de la realización de **Blanco & Carmín, la murga según Pasión Quemera**. Esta voz en off, entonces, comenzará por relatar cómo fue este proceso de realización, porqué lo que comenzó como un pequeño proyecto de cortometraje documental, se convirtió en un viaje de cinco años junto a las voces y sentires del carnaval.

## 1. Media década

*"Si el muro de mi cuerpo es bajo  
¿seré entonces mi vecino?"*  
**Alí Al-Salab<sup>1</sup>**

La historia de este documental comienza en el año 2000. Lo pensamos como un cortometraje, trabajo final para una materia optativa de nuestra carrera<sup>2</sup>: una cámara, un micrófono, un pequeño plan de rodaje, acompañado por su correspondiente investigación periodística- académica. Pero al comenzar con las entrevistas, se nos multiplicaron las preguntas y fueron apareciendo otras discusiones posibles, otras historias, otras esquinas.

Cuando creímos tener el material suficiente para comenzar a editar, el calendario marcaba el 2005. **Cinco años** compartimos con Pasión Quemera. Los rodajes tenían el pulso del carnaval. En enero, ensayos cotidianos; y en carnaval, la energía contenida durante el año entraba en erupción callejera, contagiosa; los barrios se vestían de febrero y la cámara no paraba, no dormía.

La idea madre era que los narradores de la murga fueran solamente los murgueros, ya que nuestro interés era conocer y difundir cómo se siente, cómo se construye, cómo se disputa una murga. Como el tema del documental no era "la murga", sino cómo la habitan los murgueros, decidimos no convocar para el documental a *la voz de la ciencia* (antropólogos/as, sociólogos/as, comunicadores/as, historiadores/as), y apostar a que la historia se construyese desde la polifonía de sus protagonistas<sup>3</sup>.

Esas voces, lo primero que nos devolvieron fue recelo y, luego, misterio. Al principio, la cámara no fue muy bien recibida, ojo indiscreto que se entrometía en su momento de disfrute, de transformación, de participación. Con el tiempo, a fuerza de

---

<sup>1</sup> Al-Salab, Alí. *Me intento en "El Ocaso Babilónico"*. Ed. El Perro y la Rana. Venezuela.

<sup>2</sup> Cine Documental y Memoria. Cátedra: Carmen Guarini

<sup>3</sup> De ahí también el título elegido: "Blanco & Carmín: La Murga *según* Pasión Quemera"

vernos semanalmente, la fueron olvidando. Superado el recelo, nos quedaba el misterio. Lo primero que nos transmitieron todos los integrantes es que la murga, como el carnaval, no tiene explicación, que era algo inefable. Este sentimiento unánime, nos alentó aún más en la idea de narrar la historia desde sus voces y de acompañarlos en todas sus presentaciones, ya que reconocimos que la mejor forma de decir el carnaval era compartirlo, vivirlo.

A sabiendas que Pasión Quemera era una murga comprometida con los Derechos Humanos, este fue nuestro primer tema de interés. Pero luego de las primeras entrevistas, evidenciamos que no todos estaban de acuerdo con esta clase de compromiso. Allí encontramos nuestro primer punto de inflexión y decidimos ir más allá, con la conciencia que cada vez el metraje era más y que el corto se iba a tener que vestir de largo. Con el correr de las entrevistas nos dimos cuenta que estas diferencias se traducían también en discordias en cuánto al modo de tomar las decisiones, ya que no todos compartían la forma vigente (asamblea). Estas discusiones que anteceden y sobrevuelan las actuaciones de la murga, enriquecieron nuestra investigación y determinaron en gran parte la estructura narrativa del documental ya que, en función de esto, conformamos el relato en dos vías: por un lado, la murga como **manifestación artística**, presentando a lo largo de la película los distintos momentos de una actuación completa; y por el otro, las **tensiones y pasiones internas** que se dan entre sus integrantes y sus diferentes puntos de vista.

De esta forma, el relato se construyó principalmente con el registro de actuaciones y entrevistas en distintos espacios. A esto le sumamos imágenes de archivo (fotografías y videos) y animaciones, como un recurso más de tratamiento estilístico. En su gran parte, el documental fue grabado sólo con una cámara, un micrófono inalámbrico y un trípode. Ambos armábamos el plan de trabajo y la temática a tratar (siempre conformada por preguntas abiertas); luego uno de

nosotros operaba la cámara y el otro hacía las preguntas. Afortunadamente, en muchas actuaciones contamos con el apoyo de colegas/amigos y familia, quienes colaboraron con sus cámaras, micrófonos y consejos invaluable. En cuanto al audio, trabajamos como sonido directo e inalámbricos; evidentemente, la banda sonora son las canciones de la murga, a las que sumamos música incidental compuesta especialmente para la película. En este aspecto, tenemos que destacar la colaboración de la murga, que grabó especialmente para el documental versiones de estudio de algunas canciones.

Como es de imaginar, la edición fue el proceso más complejo. Cinco años en imágenes, cientos de historias, diferentes coyunturas del grupo, personales y del país. Los hechos de diciembre de 2001, trastocando presupuestos (en sentido ideológico... y monetario). Finalmente, a principios de 2007 (cuando muchos creían que nunca pondríamos el cartelito de “FIN”) pudimos anunciar que ya teníamos una película.

Tal como decíamos en la introducción, todas estas acciones fueron acompañadas y sustentadas por investigaciones periodísticas y académicas. La filmografía que encontramos relacionada con el género, exploraba el aspecto histórico o social del carnaval o la murga, pero no pudimos hallar un registro que de cuenta y acompañe a un mismo grupo en sus decisiones y representaciones. En lo académico, la elección de la orientación en Comunicación Comunitaria nos permitió realizar trabajos de campo con la murga y de investigación en el ámbito de lo popular<sup>4</sup>. En las páginas siguientes, realizaremos un recorrido por este marco teórico, estas ideas que acompañaron, potenciaron, perturbaron, pusieron en duda e hicieron posible el documental.

---

<sup>4</sup> Uno de estos trabajos fue publicado por la Universidad de Comahue, en el marco de las III Jornadas Patagónicas de Comunicación y Cultura.

## **2. CASA DEL VIGÍA Y CAMPO DE INSURRECCIÓN CONTRA LA MIRADA**

*“Con tanto humo el bello fiero fuego no se ve...”*  
**Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota**

Hemos elegido el cine como formato por sus **posibilidades de alcance**, tanto en la **difusión** de las problemáticas que nos interesan compartir, como a **nivel perceptivo**. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de este segundo nivel? Sobre este punto bucaremos en este apartado, bajo la creencia que el cine es el mejor formato para dar cuenta de una manifestación como la murga, una **experiencia corporal, sensorial**, condicionada en gran parte por la experiencia de vivir en una ciudad.

Walter Benjamin anuncia que *“el cine es la forma artística que corresponde al creciente peligro en que los hombres de hoy vemos nuestra vida. La necesidad de exponerse a efectos de choque es una **acomodación** del hombre a los peligros que le amenazan. El **cine** corresponde a **modificaciones de hondo alcance perceptivo**, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de la gran urbe, así como a **escala histórica**, cualquier **ciudadano de un estado contemporáneo**”<sup>5</sup>.*

Aquí encontramos el primer paralelismo sensorial entre quien va al cine y quien habita una ciudad moderna. Las modificaciones a las que se refiere, como lo han pensado diversos autores (desde Senett hasta Martínez Estrada) llevan al automatismo, a la indolencia. Pero Benjamin ve en la experiencia urbana (y cinematográfica) del **shock** la decadencia, pero también la posibilidad de redención: *“La verdadera IMAGEN del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede*

---

<sup>5</sup> Benjamin W., “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos*. Taurus Ediciones, Madrid, 1982.

*retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad...*<sup>6</sup>. La ciudad, el espacio público, ofrece estos **relámpagos, situaciones, estallidos, manifestaciones artísticas** que buscan encontrar las coordenadas para una cita entre las generaciones pasadas y la nuestra. El cine (por responder también a esta lógica de percepción) puede ser el medio para descubrirlas.

Aunque Benjamin afirma que el hombre burgués habita sin dejar huellas, sostenemos que la historia, por ser dialéctica, por ser una construcción de múltiples subjetividades en disputa, deja huellas que hablan tanto de la dominación como de la resistencia. Huellas en las calles que desnudan el mito de la ciudad como ápice civilizatorio, que develan lo verdadero: que todo documento de cultura lo es a la vez de barbarie. Aunque la ciudad posea su propia pedagogía y pueda ser leída como una coordenada espacio-temporal supuestamente organizada y racional, consideramos que es un hecho orgánico que si bien posee recurrencias produce gestos inconscientes, incontrollables, emite síntomas, huellas de la historia, que están ocultos tras las señales a las que nos tiene acostumbrados, señales que debemos reconocer instintivamente para sobrevivir en ella.

Dice Foucault: *“entre el maestro que impone la disciplina y aquel que le está sometido, la relación es de señalización: se trata no de comprender la orden sino de percibir una señal, de reaccionar al punto, de acuerdo con un código más o menos artificial establecido de antemano”*<sup>7</sup>. Pero, como se ha dicho en relación al shock, ahí donde está el peligro está la salvación. Ese entrenamiento, esa ejecución casi automática de ciertas acciones, liberan (por usar algún término, aunque no le hacemos honor) y preparan la atención hacia otras. Entrenados en la vida urbana,

---

<sup>6</sup> Benjamin W., “Tesis de la filosofía de la historia”, *Op. Cit.*

<sup>7</sup> Foucault M., “Los cuerpos dóciles” en *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI, México. 1976.

superado el proceso de adaptación, podemos percibir (y habitar) más allá de lo pautado.

Este “podemos” requiere despistar el embotamiento del hábito. Para esto encontramos dos caminos: el primero es el más evidente, remite a la politización de la ciudad / del arte, a través de las acciones de la memoria voluntaria, esa práctica desde el presente, que modifica el hoy, que prefigura futuro y que en cada evocación reactualiza lo que pasó. Pero el otro camino es ya no racional, sino sensitivo, corporal y remite a una memoria de los sentidos, una memoria involuntaria. Este camino es para nosotros fundamental, en parte porque da cuenta de las potencialidades a las que hacíamos referencia en relación al/a “espectador/a”, al/a transeúnte, pero también porque la murga es el resultado de un linaje sensorial, corporal vinculado con la historia de opresión y resistencia de las clases populares.

En las manifestaciones artísticas (hablamos del cine y también de la murga), el embotamiento y la excitación regulada pueden encontrar su ruptura y las certezas mutar en situación incierta. En ese instante se puede acceder a través de los dos caminos de la memoria al olvido, a lo olvidado. Este *relampagueo* permite entonces “*Iluminar el pasado, desafiar el futuro, denunciar el presente*”<sup>8</sup>. Ilumina, por lo tanto, la posibilidad de inaugurar otro espacio y otro tiempo (pasado y posible).

Nuestra búsqueda se orienta a traducir esto en imágenes, en diversas historias (relámpagos) que forman un colectivo en el que la posibilidad y la imposibilidad de esa ruptura se presentan en diálogo con el pasado y el futuro.

---

<sup>8</sup> Jaime Roos “*Los futuros murguistas*” (canción).

### **3. LA CIUDAD Y LA HISTORIA**

*“... se rebela lo que subyace, es cierto, pero antes que nada se rebela lo que compone el secreto de una culpa. Buenos Aires es el cuerpo del condenado, entidad fantástica, simultáneamente biológica y política, que comienza a hablar...”*  
**Horacio González<sup>9</sup>**

La murga **contradice la pedagogía de la ciudad** moderna. Quita el **placer** del ámbito de lo **privado**.

Luego de la **privatización de la esfera pública**, del “repliegue” hacia lo doméstico, producto de la política de terror impuesta por la última dictadura militar y por la cultura de **consumo e individualismo** consolidada durante el menemismo, la **recuperación del ámbito de lo público como espacio de socialización, discusión, participación y construcción comunitaria** se torna fundamental. Es también producto de nuestro pasado reciente que el **barrio** haya asumido un papel protagónico en las formas de resistencia.

Vemos entonces, que debemos enmarcar nuestra investigación en el **contexto socio-histórico** correspondiente.

#### **3. 1. Una mirada desde y hacia Latinoamérica**

En **América Latina**, los gobiernos dictatoriales de la década del '70 sientan las bases para la implantación del **neoliberalismo** en la región. Afirma Perry Anderson: *“genealógicamente, ese continente fue testigo de la primer experiencia neoliberal sistemática del mundo. Me refiero, obviamente, a Chile bajo la dictadura de Pinochet... desregulación, desempleo masivo, represión sindical, redistribución de la renta en favor de los ricos, privatización de los*

---

<sup>9</sup> González H. y otros. “Prólogo” en *Las multitudes argentinas*.

*servicios públicos*". Sin embargo, este sistema se consolida en el continente a fines de los '80, con la presidencia de Salinas en México (1988), la de Menem en nuestro país (1989), la de Pérez en Venezuela (1989) y la de Fujimori en Perú (1990). La hiperinflación sustituye a la coerción militar como método/excusa para la imposición de las políticas neoliberales.

Ante la crisis fiscal, producto de las deudas externas, el neoliberalismo plantea el **colapso del Estado** que, según su punto de vista, ya no puede seguir interviniendo ni en el mercado, ni en la asistencia social. Esto es, ya no puede dar prestaciones propias del Estado de Bienestar; y, para disminuir su recarga y hacer posible su gobernabilidad, presenta como única salida la **privatización** de sus servicios.

Este proceso de privatización de empresas nacionales tuvo como resultado el aumento de la **desocupación**, sólo en el caso de Argentina *"el porcentaje de desocupación pasó del 10.7 % al 15 % en la población económicamente activa (PAE), en los años que van desde el 1994 al 2001"*<sup>10</sup>. Cuando aumenta el ejército de reserva, las empresas exigen la flexibilización laboral que se traduce en **la precarización** de las condiciones de trabajo, el aumento del trabajo en negro y convierte a los derechos laborales en algo del pasado. A esto debemos sumar que el accionar represivo de las dictaduras militares, así como la extensión del sistema de corrupción en algunas áreas, muestran a los **sindicatos como actores sociales debilitados** y sin demasiado poder de negociación.

---

<sup>10</sup> Quintar A. y Callelo T. "Prácticas colectivas populares en la Región Metropolitana de Buenos Aires ¿Indicios de nuevas formas de para pensar-hacer política?" en Rofman, Adriana, compilador, *La acción de las organizaciones sociales de base territorial*. Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento – Instituto de Estudios y Formación de la Central de Trabajadores Argentinos. Buenos Aires, 2002.

La **privatización** no sólo opera sobre en el nivel económico, también lo hace en el **político-cultural**, y este aspecto es clave para el tema que nos convoca. La década del '90 se caracteriza por una sistemática reclusión hacia la vida privada. Lugares tradicionales de **participación** fueron desapareciendo, haciendo cada vez más inusual la interacción cara a cara. La **descomposición del espacio público** tuvo como resultado inmanente la **desarticulación de la red social**, haciendo cada vez más difícil pensar colectivamente las problemáticas comunes.

Este proceso fue acompañado por la **desinformación y el desinterés por los asuntos públicos**. Los medios de comunicación concentrados (monopolios), productos (y promotores) de la política económica neoliberal, tienden a entretener a la población, a crear receptores pasivos, meros espectadores de la realidad. La desinformación sobre las políticas que influyen directamente en sus vidas, debe ser pensada en el contexto del casi absoluto desinterés sobre los asuntos públicos<sup>11</sup>, *“la estructura política del capitalismo tardío necesita que se produzca un privativismo en lo civil que supone la despolitización de lo público, la separación entre lo público y la vida cotidiana”*<sup>12</sup>. En la medida que el consumismo y el individualismo se erigieron como valores hegemónicos, la participación del conjunto de la población se redujo al nivel más formal de la democracia: el acto de la votación para las elecciones de representantes.

### **3.2. Las penas y las vaquitas**

En nuestro país, la consolidación de la política neoliberal se tradujo en pobreza estructural; reducción compulsiva del gasto público; privatizaciones; desocupación y

---

<sup>11</sup> Podríamos afirmar que, en realidad, lo que desde la visión del espectáculo se plantea como “público”, remite exactamente a lo inverso, esto es, a la vida privada de personajes públicos.

<sup>12</sup> López, I. “Estado, Sociedad Civil y Participación”.

subocupación; precarización de las condiciones laborales; fragmentación social; falta de infraestructura y servicios<sup>13</sup>.

En los años previos a la última dictadura militar (1974/5) un 7 % de población estaba bajo la línea de **pobreza**. En la actualidad se ronda el 60% de población bajo esa línea. Este modelo no ha afectado solamente a los sectores trabajadores, sino también a las clases medias que conforman una gran cantidad de los llamados “nuevos pobres”. Asimismo, la **deuda externa**, que a comienzos de los 70 era de 7.800 millones de dólares, alcanzó luego los 154.000 millones de dólares. Para pagar sus intereses, se enajenó el 90 % del patrimonio público.

Según Alcira Argumedo<sup>14</sup> se puede definir a la globalización, tal como fue presentada en la Argentina, como *“un **proceso de apropiación** de los recursos productivos, de los servicios, de las finanzas, de los recursos estratégicos fundamentales, de la comercialización interna e internacional, de las comunicaciones y de la información, por parte de grandes corporaciones económico-financieras que se guían exclusivamente por razones de lucro, ganancias extraordinarias, especulación, **sin ningún tipo de responsabilidad** acerca de los efectos sociales o de la estabilidad de los países en los cuales estas corporaciones se instalan”*. Es interesante destacar que este tipo de política estricta neoliberal que para nosotros fue impuesta (a través de las presiones de los organismos internacionales de crédito y los intereses de las empresas multinacionales) como único camino al primer mundo, no fue llevada adelante por ninguno de los países llamados centrales.

Ante el cuadro social producido por los feroces cambios político-económicos, **las demandas no encuentran eco en los partidos políticos** y esto promueve

---

<sup>13</sup> Quintar A. y Callelo T., *Op. cit*

<sup>14</sup>Argumedo A., “Disertación Inaugural” en *Alternativas a la globalización cultural. El espacio de una educación posible*. 2003.

una organización de las **protestas sociales** al margen de los canales políticos tradicionales, que quedan subsumidos en la burocracia partidaria y funcional<sup>15</sup>.

**En la década del 80** comienzan los asentamientos urbanos, y hacia fines de la misma (luego de la hiperinflación) se produce una nueva ola de creación de asociaciones territoriales, para resolver demandas colectivas. En estas asociaciones, **el barrio reemplaza a la fábrica** como espacio principal de identificación colectiva<sup>16</sup>.

Asimismo, con la **socialización del problema del desempleo**, producto en gran parte del accionar piquetero y la protesta colectiva de diciembre de 2001, el **sistema representativo consolida su crisis**, asistiendo al surgimiento de asambleas autoconvocadas de vecinos que se agregan a las experiencias participativas anteriores<sup>17</sup> (luego retomaremos este punto).

En este marco, **la murga** se presenta como una manifestación político cultural de la Sociedad Civil, como una de estas **experiencias participativas** que atraviesa y se asienta en este **nuevo espacio público**, en el cual renace la idea de foro, de ágora (plaza) como espacio en dónde no sólo se conversa, sino que también se toman decisiones<sup>18</sup>.

### **3.3. Saliendo a ver qué pasa en el barrio**

*Más vale que no tengamos que elegir  
entre el olvido y la memoria,  
entre la nieve y el sudor.*

*...  
Y sal de ahí  
a defender el pan y la alegría.  
Y sal de ahí  
para que sepan que  
esta boca es mía.*

---

<sup>15</sup> Quintar A. y Callelo T., *Op. Cit*

<sup>16</sup> Quintar A. y Callelo T., *Op. Cit.*

<sup>17</sup> Quintar A. y Callelo T., *Op. Cit.*

<sup>18</sup> Alfaro, M. "Comunicación, ciudadanía, espacio social"

Cuando mencionamos al espacio público, se presentan como referencia obligada en nuestro calendario histórico reciente, los sucesos del **19 y 20 de diciembre de 2001**. En ellos, se produce una reconfiguración de las calles, plazas y esquinas, que no es producto de un estallido espontáneo, sino resultado de una **trama ideológica** (Preparación Cultural, diría Lewis Mumford). Las asambleas proponen nuevamente al **barrio como terreno de subjetivación**, pero *“este retorno al barrio recupera formas de sociabilidad anteriores como las murgas y diversas actividades artísticas y culturales”*<sup>19</sup>.

Previo al 19 y 20 de diciembre, se gestaba un **cambio en la sensibilidad urbana** que, como vimos, coincide con el descrédito del sistema político tradicional y la agudización de la crisis económica. En tiempos de crisis, cambia la forma de habitar la ciudad: *“el cuerpo individual puede recuperar una vida capaz de percibir por los sentidos, si experimenta el **desplazamiento y la dificultad**... La resistencia es una experiencia fundamental y necesaria para el cuerpo humano: gracias a la sensación de resistencia, el cuerpo se ve impulsado a tomar nota del mundo en que vive”*<sup>20</sup>.

Quienes habían sido **excluidos** de (o se encontraban en crisis con) los sistemas tradicionales de socialización (trabajo, barrio, escuela, familia), se encontraban varados en la calle (en su sentido tanto metafórico como literal), así como quienes no encontraban un medio de expresar su malestar<sup>21</sup>. Podríamos decir entonces que la murga, así como las asambleas, saca a muchos y a muchas *de la*

---

<sup>19</sup> Colectivo Situaciones, *Memoria y nación en 19 y 20 apuntes para un nuevo protagonismo social*.

<sup>20</sup> Richard Sennett, *Carne y Piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Ed. Alianza. 1997.

<sup>21</sup> Esto se encuentra en estrecha relación a lo referido en el apartado sobre la crisis de los sistemas de representación tradicionales.

*calle*, pero no los retrotrae a un ámbito privado, sino que **los mantiene en el espectro público**, no sólo por la espacialidad, sino por la politización que propone.

Así llegamos a la idea inicial de este apartado. **Estos cuerpos que ocupan una plaza, que cortan una calle y la disfrazan de Carnaval, proponen un recorrido distinto al de la urbanización del espacio, a la pedagogía de la ciudad.**

La presencia corporal es lo primordial. En tiempos de **biopoder**, en un país donde los cuerpos siguen siendo reprimidos, torturados y desaparecidos, salir a la calle y poner el cuerpo a disposición, **escamotearlo del tiempo (re)productivo** (incluso en su versión de tiempo libre) es ya una instancia política. Foucault relata la constitución de un saber-poder que permite la disciplina de los cuerpos. El poder, según él, es tanto prohibitivo como productivo, es decir produce ciertas acciones al tiempo que prohíbe otras, y la resistencia es intrínseca a él. Podríamos decir que **el cuerpo social, urbano, ha configurado un saber-poder que permitió, en este caso, la *indisciplina***. Este saber-poder, como vimos al hablar de la memoria, puede ser tanto intelectual como corporal y habla de esa capacidad de **reconfiguración** de las clases populares ante las estrategias dominantes. *“La ciudad – dice Sennett – reúne a personas diferentes, intensifica la complejidad de la vida social, presenta a las personas como extraños. Todos estos aspectos de la experiencia urbana – diferencia, complejidad, extrañeza – permiten la resistencia a la dominación”*.

#### **4. LA MURGA EN EL OJO**

*“Nuestros más antiguos nos enseñaron que la celebración de la memoria es también una celebración del mañana. Ellos nos dijeron que la memoria no es un voltear la cara y el corazón al pasado, no es un recuerdo estéril que habla risas o lágrimas... La memoria apunta siempre al mañana y esa paradoja es la que permite que en ese mañana no se repitan las pesadillas, y que las alegrías, que también las hay en el inventario de la memoria colectiva, sean nuevas.”*

**Subcomandante Marcos**

Para dar cuenta de la relación que las murgas mantienen con la dimensión del **poder** (y así con la historia y el espacio público), realizaremos un corte **diacrónico** y otro **sincrónico**.

Comenzaremos por el diacrónico, dando cuenta de **su propia historia**, y viendo como esta dimensión se ha presentado en el tipo de **tradición cultural** (el Carnaval) en el que se inscribe la agrupación que protagoniza el documental.

##### **4.1.1 El Camino del Carnaval**

Las murgas carecen de una historiografía contundente o medianamente unificada. Este hecho hace referencia a que ellas, como muchas otras manifestaciones artísticas han cobrado la forma de **discurso interrumpido**. Esta forma remite a su inclusión dentro de la cultura popular, *interrumpida* muchas veces por el accionar gubernamental y por sus propias limitaciones; y fundamentalmente *discursiva*, ya que la memoria popular retiene y reproduce la *historia de las murgas* a través de la **transmisión oral**. Las propias murgas se constituyen en eslabones de esta cadena mnemónica en sus actuaciones y en sus recreaciones. Como decíamos, este interesante rasgo de transmisión oral, devela una característica que vincula el hoy con la **cultura popular pre-moderna**<sup>22</sup>

Esta característica da cuenta de la inscripción de las murgas en la tradición del **Carnaval**, una tradición antiquísima, que ha asumido diversas formas. En la

---

<sup>22</sup> Thompsom, *Costumbres en Común*. Barcelona, Crítica, 1995.

antigüedad, estas festividades estaban asociadas a la **celebración pagana** de lo divino (Baco/Dionisio/Saturno), una celebración marcada por la **exuberancia, el derroche y la anulación de los límites morales** (principalmente en las comidas, las bebidas y el sexo).

Paulatinamente, este festejo fue **privatizándose** y vaciándose de contenido hasta resumirse en unas majestuosas fiestas de las clases altas donde **la osadía de ser otro que el permitido** se resumió al uso de **máscaras**. Los excesos se retiran del ámbito público para transformarse en secretos de alcoba. Del espíritu carnavalero de las clases altas, sólo sobrevive **la burla**, bajo el cargo del Bufón. En las **calles**, en los poblados, en la plebe, los festejos se mantienen. Por motivos económicos (y morales) las celebraciones no eran tan suntuosas, pero el ánimo festivo sigue en pie.

En la **Edad Media**, este festejo es *bautizado* y *fechado* bajo el manto del cristianismo: según la iglesia católica el término Carnaval proviene del latín medieval *carne-levare* ("abandonar la carne") refiriéndose a la prohibición religiosa de consumir carne durante los cuarenta días que dura la cuaresma<sup>23</sup>.

#### **4.1.2 Historia del Carnaval Porteño**

Los **conquistadores españoles** son los que *importan* al Río de la Plata el "Carnaval a la europea". En las primeras épocas de la conquista los sectores populares participan con bailes y agua en las calles; este festejo no es bien visto por las clases

---

<sup>23</sup> Esto es, desde ya, insostenible. Principalmente porque esta fiesta (y su denominación) precede al cristianismo, pero fundamentalmente porque la carne (en su versión tanto alimenticia como sexual) era uno de sus protagonistas. En el siglo XX varias investigaciones han otorgado un origen etimológico pagano: se ha asociado al término italiano *carnevale* – *la carne vale* –, o al *Carnavale* – carro que desfilaba en las fiestas dionisiacas, o incluso las festividades divinas asociadas a los dioses Baal y Karno.

altas de Buenos Aires, quienes lo describen como una **“costumbre bárbara”**. Tanto es así que en **1770 Juan José Vértiz**, pena con **azotes** a quienes tocan el tambor y un año después **restringe los bailes a lugares cerrados** para evitar los supuestos escándalos. De esta forma *“al oficializarse las reuniones se prohibían de paso las manifestaciones callejeras”*<sup>24</sup>. Este, el primer texto prohibitivo/limitativo de una serie de muchos reza: *“que se prohivan los bayles indesentes (sic) que al toque del tambor acostumbran los negros..., así mismo se prohiven las Juntas... prohibiéndose también los juegos de cualquier clase que sean; todo bajo pena de doscientos azotes, y de un mes de barraca a los que contrabiniessen”*<sup>25</sup>.

En 1783 el mismo Vértiz, ya Virrey, inaugura *La Ranchería* (ubicada en Perú y Alsina) considerada la primera de las construcciones dedicadas a las representaciones teatrales. Sin embargo no obtiene el éxito esperado y es entonces cuando el virrey decide rentarla para las fiestas de Carnaval. Encontramos ya que el Carnaval comienza a privatizarse y a convertirse en un **negocio** lucrativo.

Por su parte, en las calles se desafían las prohibiciones, jugando con agua, huevos y harina.

Con la revolución de **mayo de 1810**, se busca también limitar este aspecto del Carnaval, que contradice el **paradigma higiénico** de la época. En 1811 el Cabildo (que organizaba con frecuencia bailes públicos) proclama: *“que en lugar de la bárbara costumbre el Carnaval, todas las músicas de los regimientos se repartiesen en los parajes públicos... que se pudiera bailar en las plazas por todo género de personas, pero que en ninguno de estos actos se hiciese uso de agua...”*<sup>26</sup>.

La **problemática del agua** y los otros elementos del **combate Carnavalero** atraviesan la historia del Carnaval de principios de siglo XIX. Esto no es

---

<sup>24</sup> Puccia E., “Historia del Carnaval Porteño”. Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2000.

<sup>25</sup> *Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno* en Puccia E., *Op. Cit.*

<sup>26</sup> Puccia E., *Op. Cit.*

anecdótico si pensamos en este período como el fundacional de *la patria*, en el cual **se buscaba consolidar un modelo de país basado en la racionalidad**, en la **ilustración para el progreso**. El Carnaval es visto como un **retrato**, como una **costumbre bárbara** que atenta contra esta búsqueda. Tanto es así que para 1836 se debe pedir autorización policial hasta para salir disfrazado.

En tiempos de **Rosas**, el Carnaval *“era esperado por parte de la población – especialmente la de color – con un entusiasmo indescriptible, cosa que no ocurría, por cierto, en otras esferas, donde lo recibían con una prevención no exenta de temor”<sup>27</sup>*. No obstante, ciertos intelectuales apoyan la manifestación: *“Gracias a Dios que nos vienen tres días de desahogo, de regocijo, de alegría. Trabas odiosas, respetos incómodos, miramientos afectados que pesáis todo el año sobre nuestras suaves almas, desde mañana quedáis a nuestros pies, hasta el Martes fatal que no debiera aparecer jamás... podemos estallar un huevo, relleno de lo que nos dé la gana, sobre la frente más dorada, sobre las niñas de más bellos ojos, sobre la nieve del más casto seno... Por mi parte, no puedo menos que aconsejar a las personas racionales y de buen gusto, que corran, salten, griten, mojen, silben, chillen, cencerreen a su gusto a todo el mundo, ya que por fortuna lo permiten la opinión y las costumbres, que son las leyes de las leyes”<sup>28</sup>*.

Algunos otros intelectuales que describen el Carnaval en la época de Rosas, revelan la concepción del Carnaval como algo bárbaro, muy cercano a las bacanales, a lo orgiástico. Escribe<sup>29</sup> José M. Ramos Mejía<sup>30</sup>: *“(los negros) inundaban la ciudad al son de pintarreajeados tambores, cruzaban las calles, tocando monótonamente, no una música, sino un ruido del más desastroso efecto... sudorosos y fatigados por la*

---

<sup>27</sup> Puccia, E. *Op. Cit.*

<sup>28</sup> Alberdi, Juan B. (bajo el seudónimo de *Figarillo*), *La Moda, Gaceta Semanal*. N.º 15, Buenos Aires, 24 de Febrero de 1838.

<sup>29</sup> Lo recurrente de las citas remite a la necesidad de reconstruir la sensibilidad de la época *textual, discursivamente*.

<sup>30</sup> Ramos Mejía, J. M. “Rosas y su tiempo”. Buenos Aires, Jackson, 1944.

*larga peregrinación, marchaban, sin embargo, con cierto desembarazo vertiginoso, imprimiendo al cuerpo movimientos de una lascivia solemne y grotesca. Las negras... imponían con indolencia las mamas rotundas como una expresión de su poder fecundante... El agua corría a mares; (las mujeres) abalanzábanse a los carros enardecidas por las flagelaciones del agua<sup>31</sup> y el bárbaro y obsceno entrevero se hacía general. Todo contribuía rabiosamente a estimular los más bajos deseos...”.*

Para ese entonces, los negros se dividen en *naciones* y concentran su actividad en los barrios de Monserrat y San Telmo<sup>32</sup>. Por esta época se inicia también una costumbre que marcará el nombre de la murga retratada por nuestro documental: los martes de Carnaval los vecinos colgaban en cada barrio un muñeco de paja y tela, al que denominaban *Judas*, que luego era quemado en una festiva ceremonia<sup>33</sup>.

Aunque en sus primeros años de gobierno Rosas promueve estas manifestaciones, **su política da un giro en 1844** cuando mediante un decreto, **censura y castiga esta manifestación** de arte popular. Afirma: *“las costumbres opuestas a la cultura social y al interés del Estado suelen pertenecer a todos los pueblos o épocas. A la autoridad pública corresponde designarles prudentemente su término. Considerando... que semejante costumbre es inconveniente a las hábitos de un pueblo laborioso e ilustrado; que son perjudicados los trabajos públicos;... que la higiene pública se opone a un pasatiempo del que suelen resultar enfermedades... El gobierno ha acordado y decreta: **Art. 1º: Queda abolido y prohibido para siempre el Carnaval**”<sup>34</sup>.*

Durante una **década** sigue pesando la prohibición dictada por Rosas. Sólo **en 1854**, dos años después de su caída, **se reanudan los festejos**. Los bailes están

---

<sup>31</sup> Nótese que por momentos, el escritor parece perderse, verse seducido por ese rasgo *bárbaro* delatando el deseo reprimido, la voluntad irracional constitutiva.

<sup>32</sup> Algunas *naciones* de la época: “Cabunda”, “Moros”, “Benguela”, “Minas”, “Rubolo”, “Congo”, “Angola”, “Mozambiques”, “Mondongo”.

<sup>33</sup> Puccia, E. *Op. Cit.*

<sup>34</sup> Puccia, E. *Op. Cit.*

reglamentados por unas disposiciones que se colocan a la entrada de los salones, mientras que los festejos con agua van declinando poco a poco.

Para 1863, la policía elabora el primer reglamento para **comparsas**, mediante el cual se abre un registro para quienes quieran participar.

Los gobernantes, a sabiendas que en ocasiones es más eficaz para sus fines de control **recapturar** que prohibir, realizan en **1869 el primer corso oficial** de la ciudad de Buenos Aires. Con un detalle importante: a las comparsas que desfilaban en las calles Rivadavia, Florida y Victoria (actual Hipólito Irigoyen), conformadas principalmente por negros, se les suma la de jóvenes provenientes de la **aristocracia**.

Por ese entonces, la **política** empieza a manifestarse de forma explícita en las agrupaciones del Carnaval (que hasta la fecha se limitaban a la picardía romántica y a la burla simplona). Por 1870, recorren los cursos un grupo denominado *Tipos Políticos* que caracterizan a figuras como Sarmiento, Mitre y Urquiza. El diario La Nación, consigna en su edición del 11 de febrero de 1871: *“Es sabido que el Señor Ministro de Guerra está preocupado profundamente por el anuncio de que una comparsa de Carnaval iba a representar la Expedición al Desierto... parece que la seriedad de esta Expedición iba a ser defendida mejor que las fronteras y se temía un conflicto... en consecuencia, la comparsa Expedición al Desierto se ha disuelto; y queda allanada la cuestión de estado y el conflicto que tenía por base una broma de Carnaval...”*. La dimensión política del Carnaval irá luego evolucionando. Comienza así, con la aparición de personajes y temáticas en las comparsas y se intensifica luego con la expansión de las murgas, las cuales en todas sus presentaciones incluyen una **crítica**: una canción picaresca que habla, denuncia una problemática específica cada año. Lo particular de esta crítica es que recaptura las melodías de una canción

masiva<sup>35</sup>.

Tiempo después, **la inmigración italiana y española** termina de sentar las bases del ritual Carnavalesco. En 1900, suman diecinueve los corsos “grandes”, sin contar los que se generan espontáneamente en diversas barriadas de Buenos Aires<sup>36</sup>. A los barrios ya mencionados (San Telmo y Monserrat), se le suman Belgrano, Barracas, Parque Patricios y La Boca.

Hacia **1906**, de España se traslada al Río de la Plata la que sería considerada **la primera murga en tierras sudamericanas**: se trata de una compañía de zarzuela que llega a las calles montevideanas con sus coplas satíricas y picarescas. En realidad no *llega* a las calles, sino que termina en ellas: se cuenta que, ante la falta de público en el hotel Casino -donde realizaban sus funciones- sus integrantes salieron a la calle a actuar, y fue allí donde finalmente tuvieron éxito. Desde entonces, se conoce como *murgas* a estas agrupaciones que **recorren las calles con cantos satíricos**. Por estos rasgos, rápidamente se incorporan a los **festejos de Carnaval**. Esta práctica llega a Buenos Aires al poco tiempo. En ambas orillas, se le añaden **elementos sonoros afroamericanos** e incluyen en sus letras **personajes de la mitología Carnavalera** (Momo<sup>37</sup>, Baco) y de la **Comedia del Arte** (Pierrot, Colombina).

El rasgo que distinguirá a la **murga porteña** es que en ella se introduce el **baile**. Un baile único, típico, resabio (o nostalgia) de ese momento de embriaguez y desequilibrio de los antiguos Carnavales, que surge de la mezcla de los desfiles con pasos y ritmos de los negros (candombe, rumba, milonga, etc.).

Al despuntar el **siglo XX**, cada barrio tiene su murga. La Avenida de Mayo

---

<sup>35</sup> Encontramos aquí un uso popular de lo masivo, una de las líneas de investigación propuestas por Martín Barbero para abordar las prácticas culturales, en su trabajo Memoria Narrativa e Industria Cultural.

<sup>36</sup> Puccia, E. *Op. Cit.*

<sup>37</sup> En la mitología griega Momo, era la personificación del sarcasmo, las burlas y la agudeza irónica.

alberga al corso oficial de la Ciudad, pero en algunas callecitas olvidadas vecinos organizan sus propios festejos, por fuera del circuito establecido.

En la **década del 30 los barrios se convierten en los protagonistas** de las agrupaciones de Carnaval<sup>38</sup>. Esto se ve reflejado en los nombres de las agrupaciones: “*Los Mocosos de Liniers*”, “*Los Viciosos de Almagro*”, “*Los Chiflados de Almagro*”, “*Los Linyeras de La Boca*”, entre otros. A partir de aquí, el barrio y los colores de los trajes comienzan a identificar y diferenciar a cada agrupación.

Tiempo después, la llegada del **peronismo** y la **migración del interior** del país hacia la Capital Federal, le da un nuevo empuje a las murgas porteñas. Llegan a formarse dos o tres por barrio, con gran participación de jóvenes. Los potreros, las esquinas, las plazas, son los lugares de encuentro.

Las **autoridades de facto** que se presentaron en los años posteriores (La Revolución Libertadora y Onganía), recuperan ciertas regulaciones de antaño (como el uso de un permiso policial para portar disfraz) pero toleran este festejo mediante su control.

Hasta 1976.

Para hablar con exactitud, en **1976** los militares no prohíben el Carnaval. Hacen con él, lo mismo que con tantos cuerpos, tantos espacios, tantas otras manifestaciones culturales: no lo prohíben, **lo desaparecen**. Mediante el **decreto 21.329<sup>39</sup>**, firmado por Jorge Rafael Videla, Julio Bardi y Albano Harguindeguy, se declaran los días no laborables, **omitiéndose los lunes y martes de Carnaval** (que hasta allí eran feriados nacionales). Esto es, los hace desaparecer, los borra, así,

---

<sup>38</sup> Martín, Alicia. *Fiesta en la calle*. Ed. Colihue. Buenos Aires, 1997.

<sup>39</sup> Ley n° 21.329 – FERIADOS. “Tengo el honor de dirigirme a V.E. en relación al proyecto de Ley adjunto por el cual se limitan en el ámbito nacional los días feriados y no laborables. La iniciativa se fundamenta en el enunciado propósito de incrementar la productividad a través de la eliminación de pausas en la actividad nacional. (...) Albano E. Harguindeguy - Julio J. Bardi. FERIADOS NACIONALES: 1° de enero, Viernes Santo, 1° de mayo, 25 de mayo, 20 de junio, 9 de julio, 17 de agosto, 25 de diciembre. NO LABORABLES: Jueves Santo, 8 de diciembre. Videla – Harguindeguy – Bardi.

sin explicación alguna. A la vez, la **Ley de Seguridad Nacional y el Estado de Sitio** habilitan a todas las fuerzas represivas y de seguridad a "reprimir, disolver y/o aniquilar" toda manifestación callejera. Las murgas en su conjunto se ven entonces privadas de su espacio de ensayo y actuación. **Sin calles ni Carnaval y reprimidas como sospechosas en virtud de su tradición contestataria.**

Sin embargo algunas murgas se las ingenian para seguir. No suenan sus bombos cuando van de un lado a otro, andan en silencio, y tocan dentro del lugar establecido, en su mayoría clubes de barrio. Según Coco Romero, murguero y estudioso de este arte popular: *"La murga y el rock fueron ríos subterráneos con sus propios rituales, que durante la dictadura generaron un espacio de resistencia y contracultura a través de la fiesta del encuentro y las disciplinas del arte."*<sup>40</sup>.

Para **1983**, han sobrevivido sólo **diez murgas**. Pero por fuera de todo calendario oficial, con la llegada de la **democracia** las murgas vuelven a emerger con fuerza. En este "renacer" las **mujeres** y las/os **niñas/os** empiezan a participar activamente, en un espacio que era antes patrimonio exclusivo de los hombres<sup>41</sup>. Se suman también nuevos instrumentos (redoblante, guitarra, bandoneón). El aprendizaje no se realiza sólo en los barrios, sino también en **talleres y escuelas**.

El momento socio-histórico asociado a la **euforia democrática** se inserta fuertemente en el **discurso y la organización** murguera. Retoma su música y su sentido social reivindicatorio-contestatorio, **recupera las calles, se expande**, gana público, se convierte en uno de los **portavoces de un discurso político-social** que apunta a la integración, la revalidación de la cultura popular, la participación y el protagonismo social.

---

<sup>40</sup> Romero, Coco. *"La murga, río subterráneo que desborda"*. Revista El Corsito.

<sup>41</sup> Esta inclusión no fue, ni es, igual para todas las murgas. En las más tradicionales, las mujeres siguen bailando últimas en el desfile y su traje no es la tradicional levita con pantalón, sino que utilizan polleras. En el caso de murgas más jóvenes, más comprometidas con lo social (y la igualdad de género entra en este aspecto) no hay distinciones en los trajes, ni jerarquías de aparición por género.

En **1997** estas agrupaciones (que ya llegan a 100) son reconocidas por el Gobierno de la Ciudad como **patrimonio cultural**. Mientras tanto, las asociaciones murgueras<sup>42</sup> salen a la calle, **marchan** por la histórica y Carnavalera Avenida de Mayo, reclamando **por la devolución del feriado** de lunes y el martes de Carnaval. Ese año, **el gobierno empieza a organizar corsos oficiales** en los barrios, e implementa un sistema de jurados y de premiación que según nuestro criterio, aunque fomenta en cierta manera la actividad, incluye mecanismos de exclusión (por ejemplo, al solicitar a los murgueros requisitos de vestuario para ingresar al sistema de corsos) y de competencia con los corsos no oficiales, ya que se producen en simultáneo; esto es clave, ya que la organización de estos corsos barriales (en su mayoría, verdaderos procesos de autogestión comunitaria) muchas veces son la única forma de financiamiento (por medio de la venta de alimentos y bebidas) que reciben las agrupaciones de carnaval.

En **febrero del 2004**, a más 25 años desde su desaparición, la marcha por la restitución del feriado de Carnaval convoca a más de **cinco mil personas**. Paralelamente, se presenta el proyecto de ley en la legislatura porteña.

Finalmente, el **22 de abril del 2004** se aprueba por unanimidad la **ley 1.322** que declara como días no laborables los lunes y martes de febrero que caigan 40 días antes de la celebración de la Pascua. Sin embargo, a menos de un mes de aprobada, el **15 de mayo** de ese año, el ex Jefe de Gobierno porteño, **Aníbal Ibarra**, inscribiéndose en toda una línea histórica de prohibiciones y prescripciones, **veta la ley** que restablecía el feriado, por considerarlo *“ineficaz para promover el*

---

<sup>42</sup> Hay dos grandes agrupaciones que reúnen a las murgas porteñas: el Frente Murguero y la asociación M.U.R.G.A.S., ambas fueron constituidas para pedir la vuelta de los feriados de Carnaval, pero la primera amplía sus reclamos al nivel socio-político.

*Carnaval*" (Sic)<sup>43</sup>. Tras la insistencia de la Legislatura Porteña, la ley **finalmente se sanciona en junio**, pero el feriado se reduce a *"obligatorio para el Sector Público de la Ciudad de Buenos Aires, y **optativo** para las actividades industriales comerciales y civiles en general"*<sup>44</sup>. Es evidente que para quienes disfrutan del Carnaval esta ley es insuficiente, ya que ninguna empresa o comercio *opta* por otorgarles a sus empleados el feriado, es por eso que el reclamo continúa, para así recuperar el feriado a nivel nacional, tanto en el sector público como en el privado.

## **4.2. La Murga y La Historia**

Luego de este recorrido, estamos preparados/as para realizar nuestro corte **sincrónico** e investigar de qué forma esta manifestación artística pueden establecer otro vínculo cuerpo- historia-ciudad siempre teniendo como horizonte la dimensión del poder. Comenzaremos con una breve presentación de **Pasión Quemera**.

### **4.2.1. Sobre Pasión Quemera**

**Pasión Quemera** nace quince años atrás por iniciativa de algunos pocos vecinos de Parque Patricios. En la actualidad, cuenta con más de cincuenta integrantes (en Carnaval, superan los cien) de todas las edades, con un promedio entre los 16 y los 20 años. Trabaja durante todo el año, ensaya dos veces por semana (miércoles y domingo) y se presenta esporádicamente (más allá del Carnaval) en diversos eventos.

---

<sup>43</sup> Fragmentos de la justificación del funcionario ante su veto: *"la imposición de dos días de feriado en los agentes de la administración pública, afectaría la capacidad operativa que se dispone para la realización de estos eventos...se afectarían los operativos de limpieza extraordinarios en las calles antes, durante y después de los corsos...no se podría dar auxilio en el traslado de personas y objetos pertenecientes a las murgas, en la difusión de horarios y lugares de realización de los corsos... los dos días no laborables afectarían la actividad privada, especialmente en comerciantes e industriales, quienes verían mermado sus ingresos"*. Fuente: Diario Clarín. 15 de mayo de 2004.

<sup>44</sup> Fragmento de la Ley 1.322

Posee un alto compromiso con la lucha por los **derechos humanos** y un **tipo de organización horizontal**. Luego de cada ensayo realizan una **asamblea** (ellos la llaman “reunión”) en la que se toman las decisiones y se emiten propuestas y problemas. Si bien no hay (desde su discurso y por lo que pudimos observar en las primeras concurrencias a las reuniones) personas que hegemonicen las decisiones, sí observamos que hay ciertas voces que son más respetadas y escuchadas que otras, en base al tiempo de pertenencia a la murga y en la dedicación hacia ella. Asimismo, existen coordinadores de ciertas áreas a los que, respetando el *argot murguero*, llaman “directores” (por ej. directores de baile, de bombos, director general). Ellos fueron elegidos por consenso entre todos los participantes y, según nos comentaron, es para distribuir las obligaciones y no para centralizar el poder (todos hicieron hincapié este punto).

Hace siete años atrás la murga contaba con una **organización vertical**, lo que en su argot llaman “tradicional”. Luego de arduas discusiones el entonces director se alejó y la agrupación comenzó a tomar la forma que hoy parece consolidada. Sin embargo, como señalamos en el primer apartado, esta forma de organización horizontal fue considerada por algunos miembros de la murga (incluso, algunos de sus fundadores) como caótica e incorrecta. Ésta **discusión** atravesó y enriqueció el tiempo que compartimos con la murga y se ve reflejada en el documental.

Otro conflicto que presenciamos, corresponde al **compromiso político** (específicamente con algunos organismos de Derechos Humanos) al que hicimos referencia al comenzar este apartado. No todos los/as integrantes de la murga están de acuerdo con este punto. Es notable esta diferenciación, todas las murgas comparten la tradición de la crítica Carnavalera, pero algunas sólo se limitan al canto, a un canto picaresco y, en algunos casos, hasta funcional con el *ánimo* político de la época: el cinismo de la razón política actual incluye, contempla y hasta utiliza,

la crítica bufonesca (véase Tinelli o Caiga Quien Caiga). En este caso, la dimensión política de Pasión Quemera consiste en trascender la crítica, la canción y articular con otras organizaciones, otras problemáticas, que en muchos casos, no están vinculadas con el Carnaval, ni la coyuntura (por ej. Madres de Plaza de Mayo, Abuelas, H.I.I.O.S, etc...).

Según su **origen**, existen hoy **dos tipos de murgas**: las de taller, formadas desde centros culturales (como el Rojas) y las barriales. **Pasión Quemera** posee una gran identificación con el **barrio** (se conoce a Parque Patricios como “barrio de la Quema”). En su nombre hay una explícita referencia al acto de la quema de muñecos que se realiza todos los fines de año en distintas esquinas, y en sus letras se observan claras alusiones a personajes, historias y problemáticas barriales). El espacio por excelencia de la murga es la **plaza**. Lugar público, tradición de barrio, la plaza Pepirí es su sitio de ensayos y discusiones, a escasos metros del Parque Patricios, parque que da nombre e identidad a su barrio de origen. A pocas cuadras de la plaza, encontramos **la esquina** en donde la murga se reunió por primera vez (Elía y Grito de Ascencio). Ésta es evocada largamente en sus canciones y poseen una fantasía<sup>45</sup> que hace mención a esa intersección. Esa misma esquina fue absolutamente reapropiada por la murga, no sólo simbólicamente a través de la evocación, sino materialmente: sobre una de sus calles hay un mural muy extenso pintado por los integrantes de la murga; asimismo, los corsos de fin de año y Carnaval organizados por la agrupación se realizan allí (a contrapelo de los “oficiales” que se conforman en grandes avenidas). No obstante, como decíamos “El lugar” de esta murga es el barrio. La identificación con él es absoluta, desde las canciones, hasta los colores del cuadro que más lo representa (Huracán), pasando por la evocación de personajes históricos que han nacido allí (Bonavena), por características básicas

---

<sup>45</sup> Objeto que acompaña a la murga ej. Banderas, estrellas, dados, etc.

asignadas en el imaginario colectivo (tanguero, proletario), y, claro, está, por el estandarte<sup>46</sup>.

Este punto es importante, ya que “el sentimiento por el barrio” es tomado por la murga como un capital simbólico que los diferencia de las murgas surgidas de los talleres (fenómeno característico de la década del '90).

---

<sup>46</sup> Insignia que identifica la procedencia y el nombre de cada murga, y que encabeza todos los desfiles.

## **5. Condensación**

*“El problema incesante planteado por la imposibilidad de ser humano  
sin ser una cosa y de escapar a los límites de las cosas sin volver al sueño animal,  
recibe la solución limitada de la fiesta”*

**Bataille, G. “Teoría de la Religión”**

En este último apartado realizaremos un corte sincrónico, una mirada desde el presente que intentará condensar lo antedicho. Este apartado suele llamarse “Conclusión”, pero preferimos los caminos inconclusos, las visiones predispuestas a lo posible. Las palabras que compartiremos a continuación ofician entonces para nosotros como una *condensación*, una fusión entre conceptos y vivencias.

La **identificación** con el barrio es clave para comprender esta manifestación. La murga se hace portadora de una identidad, y el/la murguero/a a partir de ella se construye como **sujeto social**. Ella se encuentra en relación con un espacio, el barrio, y esto implica una cultura que se hace presente en la comunicación comunitaria: en la construcción y la circulación del sentido. Esto se da también porque, como vimos, la murga no es producto de una interacción puramente presente: es la **manifestación actual de un proceso histórico** que implica relaciones sociales en base a un tiempo, una historia, una cultura, un territorio.

En la murga aparece la problemática de la identidad no sólo desde la relación con el barrio o con los otros, sino también desde el decir: la murga **narra historias, para narrar La Historia**, pero por la especificidad de su forma ese narrar es un narrar-se, no una repetición de hechos pasados. La experiencia de sí, lo que el sujeto introduce como **horizonte de problematización** es parte fundamental de la **constitución de la subjetividad**. Sabemos a través de Foucault que este horizonte de problematización está sujeto a un **régimen de visibilidad**: la murga propone **una mirada irónica, burlona, crítica, desviada**, que juega con la legitimidad

del lenguaje, disertando sobre temas históricos y actuales con un tono coloquial, atorrante, **cómplice de la sospecha popular**. Los/as murgueros/as offician como juglares bufonescos, como cronistas que parodian críticamente la realidad y en ese cantar cotidiano, conforman su identidad. *“Es contando historias, lo que nos pasa y el sentido que le damos a lo que nos pasa, que nos damos a nosotros mismos una identidad en el tiempo”<sup>47</sup>.*

A su vez, los parches<sup>48</sup> de cada traje son signos identitarios a ser interpretados, se asocian a íconos políticos (abundan los rostros del Che, los pañuelos de las Madres y se asoman algunos pasamontañas con pipas), también la regencia a cuadros de fútbol (algunos se animan a contradecir el mandato del nombre), a grupos de música (la mayoría, rock nacional) y algunas otras expresiones de lo cotidiano.

Pero es principalmente en la **disposición corporal** que propone la murga hay una ruptura a la lógica de la norma(lidad) dada fundamentalmente por el **extrañamiento corporal** (el baile, la pintura, el disfraz), por la **ocupación diferencial del espacio regulado** (ya hicimos referencia a la *indisciplina urbana*) y por la **satirización** y la puesta en riesgo a través del juego irónico, de los parámetros habituales con los que se visualiza el mundo. Afirma Jorge Larrosa, *“verse de otro modo, decirse de otra manera, juzgarse diferentemente, actuar sobre uno mismo de otra forma ¿no es otra forma de decir “vivir” o “vivirse” de otro modo, “ser” otro?, y ¿no es la lucha indefinida y constante por ser otros de lo que somos lo que constituye el infinito trabajo de la finitud humana y, en ella, de la crítica y la libertad”*. En este *desprender-se de uno mismo*, el sujeto pierde/suspende su identidad y la reafirma en el acto (Bataille). Se produce allí el reconocimiento de una extrañeza común.

---

<sup>47</sup> Larrosa, Jorge. *“Lenguaje y educación”*. Pág. 81

<sup>48</sup> Los “parches” son los apliques que posee cada murguero/a en su “levita” (traje). Cada traje, cada parche, es único y expresa una identidad particular, dentro de los colores blanco y carmín que poseen todos las levitas, rasgo que los une y los identifica como grupo.

Desde lo **corporal**, la murga contradice entonces las **formas de sensibilidad** propuestas por la racionalidad moderna y revela elementos premodernos, irracionales, heterogéneos. Todos sus bailes (patadas hacia la nada, desequilibrios embriagantes, manos que buscan hacia arriba y regresan vacías...) parecen ser gestos que dan cuenta de la parte maldita, bárbara, de ese pecado que no se puede nombrar, de esa angustia por la animalidad cedida.

Desde lo **discursivo**, la murga contradice las formas de **racionalidad impuestas**, al ir desde la referencia a un panteón de deidades (arrebataados por la racionalidad moderna) hasta las críticas políticas más explícitas. Con un lenguaje que se podría considerar vulgar y chabacano, le hacen cosquillas a las formas cosificadas del decir y apelan a nuestro sentido más común (aquél anterior al Sentido Común) ese que nos iguala, nos pone en comunicación.

George Bataille, en su texto *El Erotismo*, afirma que *“la superación de la actitud aterrada es la transgresión”*, y tanto la transgresión como la prohibición remite a elementos que no se basan en la razón impuesta, sino en la sensibilidad que precede y acompaña toda imposición y toda trasgresión *“Tal es la naturaleza del tabú, que hace posible un mundo de la calma y de la razón, pero es él mismo, en su principio un temblor que no se impone a la inteligencia, sino a la sensibilidad, como lo hace la misma violencia...”*<sup>49</sup>. Esa transgresión, fundada en elementos sensibles, encuentra en el arte (y principalmente en esta forma de arte, que recupera elementos festivos, profanos y comunitarios) sitio donde hacer carne. Transgredimos entonces el sentido impuesto, recuperando en cierto modo la desfachatez y la curiosidad infantil. Afirma Bataille, en el mismo texto (pág 118, 119) *“Sólo un pequeño número entre nosotros, en medio de los grandes logros de esta sociedad, se demoran en su reacción verdaderamente pueril, se preguntan todavía ingenuamente qué*

---

<sup>49</sup> Bataille, G. *“El Erotismo”*. Tusquets, Barcelona, 1996

*hacen en este planeta y qué farsa les están representando. Quieren descifran el cielo o los cuadros, pasar atrás de los fondos de las estrellas y las telas pintadas, y como chicos buscando las hendiduras de una cerca, intentan mirar a través de las fallas de este mundo*". En el carnaval, mediante el juego y la representación grotesca, se revela al mundo como representación, se burla y desconfía de él... y *desconfiar* es pensar desentendiendo los *confines* de lo evidente, es derroche de pensamiento, es sospechar, es no saber. En el carnaval, el mundo deviene escenografía de una pieza en la que cualquiera puede actuar cualquier papel. Esta experiencia artística, contiene **potencialmente** al momento soberano que se refería George Bataille, ese momento de pérdida de sí, de real comunicación entre los seres (ese reconocimiento al que hacemos referencia párrafos atrás): *"La risa, las lágrimas, la poesía, la tragedia y la comedia —y más generalmente toda forma de arte que implique aspectos trágicos, cómicos o poéticos—, el juego, la cólera, la embriaguez, el éxtasis, la danza, la música, el combate, el horror fúnebre, el encanto de la infancia, lo sagrado —cuyo aspecto más ardiente es el sacrificio— lo divino y lo diabólico, el erotismo (individual o no, espiritual o sensual, vicioso, cerebral o violento, o delicado), la belleza, el crimen, la crueldad, el espanto, el asco, representan en su conjunto las formas de efusión (de la soberanía)"*<sup>50</sup>

Nótese que el destacar la potencialidad de nuestros dichos, busca **diferenciar lo posible de lo existente**. Existen muchas subjetividades que se articulan en esta experiencia creativa, existen contradicciones en sus formas de pensar y vivir la murga, y no debemos caer en un idealismo romántico.

Creemos que éste punto es fundamental, ya que encontramos en la murga un claro **muestreo generacional**. La murga, como toda manifestación cultural, y por ende social, está inserta en un bloque histórico, atravesada por la hegemonía con sus

---

<sup>50</sup> Bataille, G. *"Lo que entiendo por soberanía"*. Paidós, Barcelona, 1996

consecuentes dimensiones de dominación y resistencia. Vemos así que en ella, como pudimos apreciar en las entrevistas realizadas, conviven diferentes discursos-consecuencias de nuestro pasado reciente.

Aunque todos **comparten** la dimensión *irracional* reflejada por la pasión por el baile y el extrañamiento, y también la idea de la murga como lugar de recuperación del barrio como espacio de socialización, algunos al ingresar a la zona del **poder** y de la **política** prefieren dar un paso al costado. Es así como vimos que las discusiones por las formas de organización (la geometría del poder) llegaron al punto de hacer renunciar a un integrante de la murga, y al preguntar por los motivos (evidentemente políticos) de la prohibición del feriado de Carnaval muchos expresaban el desinterés y temor que caracteriza a una parte de nuestra generación.

Por el contrario, para otros la murga es el lugar de la recuperación de la política, la posibilidad de establecer nuevas formas de resistencia y lucha, de probar la participación a través de una organización horizontal, de recuperar la calle, el cuerpo. Vemos entonces en la murga la doble dimensión (dominación/resistencia) resultante de los procesos históricos que consignamos anteriormente.

Hecha esta aclaración acerca de lo existente, finalizaremos este trabajo, convencidos de que lo posible sólo tarda un poco más.

Ya que la murga es “intrínsecamente” una manifestación de resistencia, y esto debería entenderse no de manera idealista, sino de la misma forma que el Carnaval es, para Mijail Bajtín, un lugar despoblado de normas “oficiales” y en el que se vive **un tiempo “no oficial”** regido por la naturaleza<sup>51</sup>. Como vimos, el Carnaval es depositario de una historia no reglamentada y una herencia<sup>52</sup> depositada en el cuerpo que tiene su origen en las clases populares. El Carnaval es, en este caso, un modo de desprenderse de las cadenas que atan a la vida cotidiana y a las normas

---

<sup>51</sup> Bajtín, M. “*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*”. Alianza, Madrid, 1987.

<sup>52</sup> “Así como heredar no es recibir (sino seleccionar, reactivar, refundir), transmitir no es transferir (una cosa de un punto a otro). Es reinventar, por lo tanto alterar”. Debray R. “Transmitir”. Manantial, Buenos Aires, 1997.

impartidas desde las altas esferas, una válvula de escape que permite una vuelta a modos de vida tradicionales en los que el sujeto adquiere la forma del cuerpo social y en que la relación con el mundo que establece este cuerpo social no encuentra demasiadas diferencias con el cuerpo propio.

Por ser la manifestación presente de un proceso histórico que implica relaciones sociales específicas en base a un tiempo, a una historia, a un territorio, el cuerpo del Carnaval, al igual que el de la murga, no es el cuerpo propio sino el **cuerpo social**. Este cuerpo social tiende nuevos lazos con un territorio que desea transitar así como transformar.

Este territorio es el barrio, pero también la ciudad y la historia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

**Alfaro, Rosa M.** *Comunicación, ciudadanía y espacio local*. Cuaderno Centro Nueva Tierra N° 11. Buenos Aires, 1999.

**Argumedo, A.** “Disertación Inaugural” en *Alternativas a la globalización cultural. El espacio de una educación posible*. 2003.

**Arlt, R.** *Los Siete Locos*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1997.

**Bajtín, M.** *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1987.

**Barbero, J M.** *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Pili, 1987:

**Barbero, J M.** “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, Méjico, agosto, 1983

**Bataille, G.** *Teoría de la Religión*. Taurus, España.

**Bataille, G.** *El Erotismo*. Tusquets, Barcelona, 1996

**Bataille, G.** *Lo que entiendo por soberanía*. Paidós, Barcelona, 1996

**Benjamin, Walter.** *Discursos Interrumpidos*. Taurus Ediciones, Madrid, 1982.

**Bourdieu, P.** “Los usos del pueblo”, en *Cosas dichas*. Gedisa, Barcelona, 1988.

**Colectivo Situaciones.** “Memoria y nación” en *19 y 20 apuntes para un nuevo protagonismo social*. Ediciones de Mano en Mano. Buenos Aires, 2002.

**Debray, R.** *Transmitir*. Manantial, Buenos Aires, 1997.

**González, Horacio** y otros. “Prólogo” en *Las multitudes argentinas*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani.

**González, H. Rinesi, E.** (Compiladores). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Manuel Suárez Editor. Buenos Aires, 1993.

**Foucault, M.** "Los cuerpos dóciles" en *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI, México. 1976.

**Foucault, M.** "Método", en *El discurso del poder.*, Ed. Folios 1983.

**Larrosa, Jorge.** "Lenguaje y educación" en *Filosofía de la Educación hoy*. Dykinson. Madrid, 1998

**López, I.** "Estado, Sociedad Civil y Participación".

**Martín, Alicia.** *Fiesta en la calle*. Ed. Colihue. Buenos Aires, 1997.

**Puccia, E.** "Historia del Carnaval Porteño". Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2000.

**Quintar A. y Callele T.** "Prácticas colectivas populares en la Región Metropolitana de Buenos Aires ¿Indicios de nuevas formas de para pensar-hacer política?" en Rofman, Adriana, compilador, *La acción de las organizaciones sociales de base territorial*. Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento – Instituto de Estudios y Formación de la Central de Trabajadores Argentinos. Buenos Aires, 2002.

**Ramos Mejía, J. M.** "Rosas y su tiempo". Buenos Aires, Jackson, 1944.

**Romero, Coco.** "La murga, río subterráneo que desborda". Revista El Corsito.

**Sennett, Richard.** *Carne y Piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Ed. Alianza. 1997.

**Thompson, E.P.** *Costumbres en Común*. Barcelona, Crítica, 1995.

## **ÍNDICE**

Introducción.....1

### **CAPÍTULOS**

**1.** Media década.....4

**2.** Casa del vigía y campo de insurrección contra la mirada.....8

**3.** La ciudad y la historia.....12

**3.1.** Una mirada desde y hacia Latinoamérica.....12

**3.2.** Las penas y las vaquitas.....15

**3.3.** Saliendo a ver qué pasa en el barrio.....17

**4.** La murga en el ojo.....20

**4.1.1** El camino del carnaval.....20

**4.1.2** Historia del carnaval porteño.....22

**4.2.** La murga y la historia.....31

**5.** Condensación.....35

**6.** Bibliografía.....42

**Universidad de Buenos Aires**

**Facultad de Ciencias Sociales**

**Ciencias de la Comunicación**

**Orientación en comunicación comunitaria**

Tesina audiovisual:

**“Blanco & Carmín, la murga según Pasión Quemera”**

Tutoría:

Alejandro Kaufman

Estudiantes:

Paula Horman (DNI 27.386.648) Legajo n° 38523  
[paulahorman@gmail.com](mailto:paulahorman@gmail.com) 4776-1935 / 0058-414-273-2970

Daniel Vidal (DNI 27.026.321) Legajo n° 37747  
[contactodaniel@gmail.com](mailto:contactodaniel@gmail.com) 4383-1642 / 15-5603-1396

**OCTUBRE de 2007**