



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

El carnaval en Buenos Aires

La tensión entre continuidad y desaparición en los festejos

Autor:

Tytelman, Carolina

Tutor:

Martin, Alicia

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 10-5-14

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 810.522	MESA
11 NOV 2003 DE	
Agr.	ENTRADAS

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Ciencias Antropológicas

Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas.

Orientación Sociocultural.

EL CARNAVAL EN BUENOS AIRES.

La tensión entre continuidad y desaparición en los festejos.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Carolina Tytelman

LU 23.463.800

Directora:

Lic. Alicia Martin.

Tabla de contenidos

Tabla de contenidos	2
Introducción	4
<u>Actuación, contexto, tradición</u>	4
<u>La tensión Continuidad/ Desaparición del carnaval porteño</u>	7
<u>Procedimientos metodológico</u>	8
<u>El Carnaval</u>	11
<u>El carnaval en América</u>	12
<u>Buenos Aires y el carnaval</u>	14
<u>Los primeros tiempos</u>	14
<u>Buen Ayre</u>	14
<u>La esclavitud</u>	16
<u>Adiós costumbres y cultura</u>	28
<u>Va en progreso la decadencia de este juego</u>	31
<u>Vigilando a los vigilantes</u>	35
<u>El periodo rosista</u>	36
<u>El carnaval de Rosas</u>	40
<u>Queda abolido y prohibido para siempre el carnaval</u>	43
<u>La situación de los afro-argentinos</u>	44
<u>El periodo post- Rosista</u>	47
<u>El nuevo carnaval</u>	50
<u>Los bailes</u>	50
<u>Los juegos con agua</u>	52
<u>Los corsos</u>	53
<u>Las agrupaciones de carnaval</u>	55
<u>Los Candombes</u>	55
<u>Las Sociedades de blancos disfrazados de negros</u>	56
<u>Las canciones: un ejemplo paradigmático</u>	57
<u>Comparsas políticas</u>	61
<u>Comparsas gauchescas</u>	62
<u>Otras agrupaciones</u>	65
<u>Las reglamentaciones</u>	68
<u>Caras y Caretas</u>	70
<u>Las características desde los años treinta</u>	73
<u>El reinado de las murgas</u>	76
<u>Prohibiciones (y van...)</u>	79
<u>Luego de la dictadura</u>	80
<u>Otra vez es carnaval</u>	81
<u>Murga de barrio/ murga de taller</u>	87
<u>Campo, capital simbólico, habitus</u>	88
<u>Atrevidos por Costumbre</u>	92
<u>El mapa del barrio</u>	95
<u>Ser murguero</u>	102
<u>La levita</u>	111

<u>Recorridos</u>	114
<u>De la murga al taller</u>	118
<u>Del taller a la murga</u>	126
<u>El Taller del colegio</u>	127
<u>En la murga, lejos del barrio</u>	128
<u>Las diferencias</u>	130
<u>De la murga a otro lado</u>	131
<u>Conclusiones</u>	134
<u>Bibliografía</u>	144

Introducción

En los últimos años el carnaval porteño ha retomado protagonismo en la vida social y cultural de la ciudad de Buenos Aires. Si bien se mantiene lejos de la fiesta masiva que fue, ha habido una puesta en valor de las agrupaciones que lo conforman, en especial de las llamadas murgas o centro-murgas. Se ha conformado así un “carnaval murgocéntrico” que recoge y recrea la larga tradición carnavalesca porteña.

Este trabajo se propone entender las causas de dicho proceso de revalorización, así como las modificaciones que ha experimentado a lo largo de su historia la fiesta del carnaval porteño a la luz del contexto social y cultural en el que ésta se ha desarrollado.

Para ello se tendrá en cuenta el desarrollo histórico de la fiesta del carnaval en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires y sus conexiones con la vida social, política, económica y cultural. Asimismo, y a los efectos de retratar la problemática actual, se realizará un análisis de caso centrado en los discursos de un grupo de participantes de la murga *Atrevidos por Costumbre* del barrio de Palermo.

Actuación, contexto, tradición

La fiesta del carnaval adquiere una proyección especial en los actuales estudios sociales. Esto se debe tanto a sus características, que pueden considerarse transgresoras del orden, constituyendo lo Roberto Da Matta (1978) denomina ritual de inversión, como por ser una de las pocas instituciones de la cultura popular que puede medirse en siglos. En

tiempos de cambio acelerado, estas fiestas mantienen y reafirman lazos con el pasado mediante procesos de retradicionalización (Williams 2000) que simultáneamente interpretan y dan sentido a lo nuevo (Alfaro 1998). En su celebración convergen distintos actores sociales, desde autoridades hasta excluidos, con objetivos y formas de participación diferenciales. En esta dialéctica de orden e inversión, moderación y exceso, control y participación, encontramos un hilo conductor de esta investigación.

Retomamos de la disciplina del Folclore algunos conceptos metodológicos desarrollados en los últimos años, que entendemos constituyen un marco adecuado para nuestro trabajo. El folclore es actualmente entendido como actuación (*performance*) y el foco de su estudio está puesto en las prácticas. La actuación puede entenderse como un acto comunicativo estéticamente marcado y que se exhibe para su evaluación ante una audiencia determinada (Bialogorski y Fischman: 2001:100).

Para comprender esta actuación es necesario tomar en cuenta el contexto. Por contexto se entiende todo aquello a partir de lo cual se recorta un determinado evento. El contexto puede dividirse en contexto interno y externo. El contexto externo comprende los aspectos situacionales de las circunstancias de la actuación y los aspectos extrasituacionales que se consideren relevantes. El contexto interno es el que se elabora partiendo de lo efectivamente enunciado en la actuación. Ambos tipos de contextos deben ser puesto en relación: “para acceder a la clave de los sentidos construidos en una actuación dada, es preciso articular el contexto externo con el interno” (ibidem)

Richard Bauman (1994) señala que el estudio del folclore debe apoyarse en el concepto de relación folclore/sociedad. Entendemos que la sociedad se conforma mediante procesos históricos que no siempre son lineales, sino que también implican rupturas y cortes. El conocimiento de estos procesos ayuda a entender y contextualizar el hecho folclórico.

Además, en el contexto urbano, el folclore disputa espacios y convive con otras acciones desarrolladas por las industrias culturales y los organismos oficiales de cultura.

La tradición, tomada como un aspecto invariable de la historia, siempre ha sido vinculada al folclore. Pero la idea de la tradición como algo inmutable ha sido superada y remplazada por lo que Williams (2000) llama tradicionalización selectiva y otros autores refieren como retradicionalización (Romero 1995). Cualquiera sea el término que se utilice, se señala que la tradición no es un segmento cultural definido de una vez y para siempre, sino que se trata de una fuerza integrada al presente, que establece un vínculo con el pasado. En palabras de Williams “una versión intencionalmente selectiva del pasado configurativo y de un presente preconfigurado” (2000:137). Con la tradición, el pasado opera sobre el presente por su fuerza simbólica, que es invocada como legitimadora en el contexto contemporáneo. Pero no se toma el pasado como totalidad, sino que se producen innovaciones. Como señala Horváthová la tradición no es “un modelo estático, que se reproduce (...) de una manera simple, sino un sistema complejo, que se va complementando con procesos diversos, que es permanentemente innovado, creado y renovado (1992: 43- 44).

La tensión Continuidad/ Desaparición del carnaval porteño

Entendemos que la historia del carnaval porteño se encuentra atravesada por la antinomia continuidad /desaparición. Coincidimos con Martín en que esta tensión “encierra contradicciones mayores que remiten a la libertad de expresión, al uso de los espacios públicos y los derechos ciudadanos, la puesta en escena de la identidad social y la memoria” (2001b:7).

Distintas fuerzas han moldeado al carnaval porteño a lo largo de su historia. Entre las que tendieron a su desaparición, las ejercidas por el aparato estatal han sido las más fuertes y efectivas, pero no las únicas. Distintos cambios sociales, culturales y políticos han atentado contra el desarrollo de la fiesta. Las prohibiciones y las limitaciones impuestas por el estado han interactuado con estas condiciones y en muchos casos se han apoyado en ellas a la hora de su aplicación. Así, no se trata de medidas aisladas si no que emergen y representan distintas ideas y concepciones.

La continuidad adquirió formas distintas, de acuerdo al momento. Los festejos de carnaval pueden ser entendidos como una practica residual en el sentido que le atribuye Williams (2000). Este autor entiende que lo residual ha sido conformado en el pasado pero se mantiene en actividad dentro del proceso cultural como un elemento del presente (2000: 144). Este concepto se halla en relación a la “tradicción selectiva” a la que nos hemos referido anteriormente pues

Es en la incorporación de lo activamente residual – a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección, la inclusión y la exclusión discriminada- como el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente (Williams, 2000:145).

Procedimientos metodológico

Como se señaló anteriormente, en este trabajo se presentarán las distintas manifestaciones del carnaval porteño haciendo especial hincapié en los contextos en que se desarrollan. Las diferentes expresiones del carnaval porteño tienen sentido en función de la sociedad en la que se desarrollan. El festejo del carnaval es así permeable a los cambios sociales, incluyendo en esta categoría a los demográficos, políticos, urbanos, y económicos.

Se pueden identificar distintas etapas en los festejos de carnaval. La primera abarca el periodo colonial y los primeros años de la independencia. La segunda corresponde al periodo rosista. La etapa siguiente corresponde al periodo post-rosista. En los años treinta del siglo XX se inicia la cuarta etapa, con las agrupaciones de carnaval organizadas en torno a los barrios. Se puede por último, identificar una quinta etapa que muestra el campo¹ murguero y carnavalesco en disputa.

Para la construcción histórica se siguió y analizó bibliografía especializada y cuando fue posible, se recurrió al uso de fuentes. Para el último periodo desarrollamos un análisis de caso, que describe las tensiones que se generan entre dos formas de producción de agrupaciones murgueras: una, que llamaremos folclórica, asentada en redes sociales

barriales, y otra institucional, que se reproduce en talleres de murga. Entendemos que en la dicotomía murga de barrio/ murga de taller radica en la actualidad la tensión entre continuidad y desaparición que ha sido característica del carnaval porteño. Se realizó un análisis cualitativo de distintos eventos comunicativos. Se entiende que un evento comunicativo es un evento social constituido por el habla y para cuya comprensión es necesario comprender tanto el habla como la actividad social en la que el habla tiene lugar.

Se indagó sobre las diferencias entre las murgas barriales y las murgas de taller teniendo en cuenta que la mitad de los entrevistados habían sido participantes de un taller y que la otra mitad desarrollan o desarrollaron talleres en los que ocuparon un rol “docente”.

Las instancias analizadas son las siguientes²:

Entrevista realizadas a Gallego, director de la murga (identificada como Gallego A)
Presentación de Gallego en el marco del Seminario Carnaval en Buenos Aires, de la Carrera de Ciencias Antropológicas de la UBA, en el año 2001. (Identificado como Gallego B)
Entrevista realizada a Andrea en Septiembre del año 2000 (Andrea)
Conversación informal con Andrea (Marzo 2001)
Entrevista realizada a Martín (Martín A)
Entrevista con Martín Marzo 2001 (Martín B)
Entrevista con Ana, Septiembre 2000 (Ana)
Entrevista con Ernesto, Septiembre 2000 (Ernesto)
Sesiones de chat con Ernesto, 2000/2002 (Ernesto C)³

¹ Se desarrolla este concepto en la página 89.

² En todos los casos se cuenta con un registro grabado, excepto de las sesiones de chat con Ernesto, debido a la naturaleza misma de estas comunicaciones (se tiene registro escrito).

Cuando se poseen grabaciones la tarea de desgrabar estuvo a mi cargo, excepto en el caso de la entrevista a Malena, realizada y desgrabada por Diego Díaz (2000)

³ El chat es un modo de comunicación que requiere del soporte de al menos dos computadoras y se realiza en forma escrita. Se caracteriza por la inmediatez. En las sesiones de chat se tienden a seguir los protocolos dialógicos de las conversaciones cara a cara pero dado que quienes intervienen pueden escribir simultáneamente, los turnos de conversación no están tan claros. Por este mismo motivo un participante puede producir un cambio de tópico mientras otro continúa con el tópico anterior, o las respuestas pueden aparecer como anteriores a las preguntas. Además, se desconoce el contexto del/ los otro/s participantes. También se pierden los tonos y los gestos por lo que se tienden a explicar los sobreentendidos y a explicitar las risas. De todos modos, los gestos y los sobreentendidos se recrean mediante la utilización de

Entrevista con Malena (Malena)

Discusión entre Gallego, un integrante de la murga (J) y una persona periférica a la murga (C) (Se presenta como Gallego C)

Corpus de canciones de la Murga Atrevidos por Costumbre

Al momento de la realización de las entrevistas, todos los entrevistados eran integrantes del centro-murga Atrevidos por Costumbre del barrio de Palermo, siendo Gallego el director de esta murga. Andrea y Martín son integrantes activos con cierta carga de responsabilidades. Malena, Ana y Ernesto eran integrantes de reciente incorporación que llegaron a la murga a través de un taller realizado en la escuela pública a la que concurrían, en el partido de San Isidro. Actualmente no participan en las actividades carnavalescas en ésta ni en ninguna otra agrupación.

“emoticons”, que representan gestos. Estos son limitados, pues requieren del conocimiento de ambas partes para ser efectivos. Dado que la velocidad es importante, hay una tendencia al descuido ortográfico y al uso de abreviaturas. (Las faltas ortográficas se corrigieron para facilitar la lectura y porque se entiende que en este caso no agregan información. Asimismo, se limitó el uso de abreviaturas).

El Carnaval

Las fiestas son reflejo privilegiado de las sociedades que las originan. Las fiestas condensan y representan, en forma directa o por oposición, una concepción del mundo y las sociedades que expresan dicha concepción. Como señala J. Heers, las fiestas

Como todas las expresiones de una civilización, derivan de circunstancias donde están implicadas toda clase de estructuras y de prácticas, especialmente políticas y sociales (Heers, J. 1983:8, mi traducción)

Las celebraciones están presentes en todas las sociedades. Son momentos recurrentes de especial significado para el grupo o para la comunidad. Brindan una ocasión para que la gente se encuentre, generando una correspondencia que permite la identificación de los individuos con la sociedad (Smith, J. 1973). A su vez, las fiestas se desarrollan en el marco de una racionalidad distinta a la del cálculo económico, por lo que sus participantes se involucran en relaciones sociales distintas a las cotidianas.

Los festejos de carnaval se remontan a la Europa católica medieval. Estaban presentes en todo el continente, siendo especialmente importantes en los países latinos. Constituían la parte más importante de un amplio grupo de formas rituales y espectáculos basados en la comicidad, “la cultura popular cómica” (Bajtín 1994) que se contraponían a las formas de culto y manifestaciones oficiales en tanto

ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la iglesia y al estado, parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida (Bajtín, M.1994: 11)

Este segundo mundo, esta cosmovisión alternativa que se presentaba como contraria a la vida diaria oficial, no hacía, sin embargo, otra cosa que reforzar y reafirmar la

cosmovisión oficial, el mundo de la iglesia y el estado. Como en un juego de espejos, por oposición representaba aquello a lo que se contraponía. Todo lo que había en el carnaval de negador de la realidad cotidiana, a la vez, la negaba y la confirmaba, la burlaba y la legitimaba.

Como señala Eco (1998) es necesario conocer las reglas y rituales que se parodian para disfrutar del carnaval. La ley debe estar interiorizada y presente cuando se produce su trasgresión. Y por su naturaleza misma, la trasgresión es limitada (espacial o temporalmente). La comedia y el carnaval no producen, así, rupturas reales sino que "...representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla."(Eco 1998: 17).

En este sentido, el carnaval reproduce el mundo y la sociedad en la que tiene lugar, pero dicha reproducción no es directa ni automática (Da Matta 1978). Se trata, como se señaló más arriba, de un reflejo invertido que genera su propio espacio social "un espacio con sus propias reglas, siguiendo su propia lógica" (Da Matta, 1978: 68, mi traducción).

El carnaval en América

En el nuevo mundo, la celebración del carnaval se recrea con características distintivas.

El carnaval es en Europa una festividad estacional⁴ de fines de invierno. Fiestas similares a los carnavales europeos formaban parte de los ciclos rituales de las poblaciones

⁴ Seasonal Festival, según la categorización propuesta por Smith (1973)

originarias de América⁵. La fiesta europea se superpuso a éstas, insertando en ellas sus propias características. En el sur del continente, además, trocó de fiesta de fines de invierno a fiesta de fines de verano.

El desarraigo, la ruptura de sus sociedades tradicionales y el traslado masivo a América de pobladores africanos que la esclavitud fomentó, dejará su huella también en las formas de celebración. El carnaval americano fue, al igual que las sociedades americanas posteriores a la conquista, el resultado del entrecruzamiento de distintas tradiciones: las de los pueblos originarios, las de los distintos grupos étnicos africanos arrastrados a América para ser esclavos y las de los conquistadores europeos. No se trata de una simple convergencia de tradiciones, sino de un complejo proceso moldeado por el hecho brutal de la conquista y el choque cultural que ella significó, y teñido por las relaciones de dominación que ella instauró.

Más tarde, los procesos constitutivos de las identidades nacionales de los países americanos y sus conformaciones políticas, así como los ciclos de inmigraciones ultramarinas y movimientos internos que determinarán sus características demográficas dejarán su huella en los festejos. Cómo se reflejen estos cambios, entrecruzamientos y choques en los festejos del carnaval, dependerá de las características de cada lugar y cada momento.

⁵ Para nombrar solo algunas: las fiestas de fertilidad de los pueblos indígenas Tursaga y Membes, en el actual territorio de Colombia; las fiestas de las comunidades guaraníes, que de acuerdo a las crónicas jesuíticas incluían baile, música, máscaras, bebidas, gritos, juegos y narcóticos.

Buenos Aires y el carnaval

En la ciudad de Buenos Aires los festejos de carnaval fueron cambiando, acompañando la historia que se produjo en la propia ciudad y en lo que se constituiría como la República Argentina.

Más allá de las transformaciones, una característica permanente ha sido una constante tensión entre permanencia y desaparición de los festejos de carnaval. Esta tensión se basa en, y refleja contradicciones profundas de la sociedad porteña, que se relacionan con la libertad de expresión, al uso de los espacios públicos, la calidad de los derechos ciudadanos, la puesta en escena de la identidad nacional y social y los usos de la memoria. Para entender cómo se configuran estas contradicciones es importante tener como punto de partida a la historia.

Los primeros tiempos

Buen Ayre

La ciudad de Buenos Aires fue fundada el 2 de febrero de 1536 por el adelantado español Pedro de Mendoza⁶, con el nombre de Nuestra Señora de Santa María del Buen Aire,

⁶ En el marco de la competencia por los nuevos territorios que desarrollaba con Portugal, España concedió una capitania a Pedro de Mendoza, mediante la cual se lo autorizaba a la exploración y conquista del espacio comprendido entre el Atlántico y el Pacífico y los paralelos 25 y 36. La expedición partió desde España en 1535, formada por 1500 hombres. Fue financiada por banqueros flamencos y holandeses. Mendoza no fue el primer conquistador europeo en arribar a la región. Juan Díaz de Solís, quien buscaba un paso interoceánico, incursionó en la costa oriental del Río de la Plata (actualmente Uruguay) donde murió en manos de los indios locales en 1516. También Magallanes, al servicio de la corona española recorrió la desembocadura del Río de la Plata en 1520. Entre los portugueses Américo Vespuccio habría arribado al área siguiendo la línea de la costa de los actuales territorios brasileros y uruguayos y una expedición portuguesa comandada por Cabral, en 1514 descubrió el cabo Santa María, a la entrada del Río de la Plata.

como base para las expediciones hacia el interior del Río Paraná. Fue rápidamente abandonada en 1541, trasladándose sus habitantes a Asunción del Paraguay. El 11 de junio de 1580, Juan de Garay, procedente de Asunción del Paraguay, refunda Buenos Aires, bajo el nombre de Trinidad y puerto de Santa María de Buenos Aires. Esta segunda fundación se llevó adelante con el propósito de instalar un puerto de salida al Océano Atlántico y servir como contención al avance portugués. El ejido urbano fue diseñado en forma de damero por Garay, quien además determinó los lugares de emplazamiento de la catedral, el Cabildo, los conventos y el hospital. Cedió a cada uno de los pobladores (diez españoles, cincuenta mestizos, una mujer) un cuarto de manzana en la zona urbana y una manzana en las afueras, así como el derecho de explotación sobre el ganado silvestre.

En la refundada Buenos Aires se conforma una sociedad “diferenciada, estratificada y jerarquizada” (Lobato y Suriano 2000:62). Los pobladores blancos de origen europeo se encontraban en la cima social. Esta minoría dominante estaba a su vez estratificada socialmente, reproduciendo en suelo americano las divisiones presentes en la Península Ibérica. Los indígenas, pese a ser jurídicamente iguales a los blancos de acuerdo a la legislación indiana, se encontraban en la base. Esta estructura se complejizó a partir del mestizaje, basado en el privilegio sexual de los españoles.

Pobre y aislada, Buenos Aires crece muy poco durante el siglo XVII. En 1617 se crea la Gobernación del Río de la Plata, con Buenos Aires como capital, pero esto no significa un impulso para el desarrollo de la ciudad, una ciudad portuaria sin puerto, que en

conjunto no es muy impresionante y cuyas descripciones coinciden en mostrarla chata y gris y desprotegida⁷.

La esclavitud

Ya en este temprano momento, el tráfico y la presencia de esclavos eran notables en la ciudad. Desde 1534, dos años antes de la primera fundación de Buenos Aires, la colonia española comienza a conceder licencias para la introducción de esclavos procedentes de África y de Brasil en el área del Río de la Plata. A partir de 1595 comenzó a otorgar asientos, concesiones reales, a determinados esclavistas. Estos asientos eran el reflejo de la política mercantilista que España intentaba mantener en el Nuevo Mundo. Pese a los esfuerzos de la corona por controlar y limitar el comercio, tanto en lo referente al flujo de esclavos como en otras áreas, predominaba el contrabando⁸. Justamente por este motivo, no hay datos fiables sobre la cantidad de esclavos que realmente ingresaron a la ciudad durante este periodo⁹, mucho menos sobre los que realmente permanecieron en ella, ya que el puerto de Buenos Aires proveía de mano de obra esclava a gran parte del territorio de lo que en ese entonces constituía el Virreinato del Perú¹⁰.

⁷ Así la describe, por ejemplo, Accarette du Biscay en 1658: "...comprende cuatrocientas casas, no tiene empalizada, ni muralla ni foso y nada la defiende sino un fortín de tierra, circulado por un foso, que domina el río, y tiene diez cañones de hierro" (s/d)

⁸ Los funcionarios reales no eran ajenos a este comercio ilegal. En 1585, por ejemplo, el Obispo de Tucumán es sorprendido introduciendo esclavos desde Brasil sin permiso. (Picotti 1998)

⁹ Picotti señala que los 22.892 esclavos registrados como ingresados al puerto entre 1585 y 1680 representan solamente una fracción del verdadero número, y que sólo 288 de los 12.778 esclavos ingresados desde Brasil entre 1605 y 1625, lo hicieron con permiso real, mientras 1288 aparecen en los manifiestos de barcos a los que se les permite descargar pese a la falta de permiso, el resto fueron confiscados a contrabandistas (1998:39). Cuesta imaginar que estos esclavos confiscados hayan sido los únicos que fueron introducidos por contrabando. Sumados a estos, más de 13.460, distribuidos en 92 remesas, habrían sido directamente importados desde el continente africano.

¹⁰ Actual territorio de Perú, Chile, Bolivia, Paraguay, Ecuador y Colombia.

La esclavitud en América constituyó una parte imprescindible de la empresa conquistadora, fue “una categoría económica fundamental en cuanto se inserta en y permite la expansión del capitalismo europeo; se convierte en un factor de acumulación originaria junto con la conquista y explotación de las nuevas tierras” (Picotti 1998: 36). El esclavo, además, era un tipo de “mercancía” que producía triple plusvalía, cuando era vendido, con su trabajo y cuando se reproducía. (Martínez Montiel 1993).

La mayor parte de los esclavos africanos fueron trasladados al nuevo continente para ser explotados en las colonias europeas de la zona caribeña y de Brasil. Allí las actividades productivas fundamentales se centraban en la minería y el cultivo de azúcar, café, arroz, tabaco y algodón¹¹.

En lo que actualmente es el territorio argentino, pese a que se presenta un modelo de explotación diferente, el aporte de la fuerza laboral esclava fue decisivo para la economía, tanto en la Buenos Aires colonial y su interior, como para las regiones de Cuyo, Centro, Noreste y Noroeste, puesto que era la explotación del trabajo esclavo la que permitía el funcionamiento de las unidades productivas y de los más variados servicios, incluyendo el doméstico.

¹¹ Dado que el contrabando era una práctica más que extendida en todas las colonias españolas, tampoco hay datos fiables sobre la cantidad de esclavos que fueron llevados a lo que fuera el territorio del virreinato de la Nueva España, donde estas actividades se centraban. L. M. Martínez Montiel (1993) presenta datos para el año 1670 que indican que en la América española, los esclavos africanos sumaban al menos 400.000, mientras que en el Caribe inglés y holandés, importante área de cultivo de azúcar y café, el número de esclavos ascendía a 450.000.

En esta última tarea fueron particularmente visibles en la ciudad de Buenos Aires, tal como describe Accarette du Biscal:

...las casas de los habitantes de la clase elevada están adornadas con cabalgaduras, cuadros y otros ornamentos y muebles decorosos, y todos aquellos que tienen un pasar tolerable son servidos en bandeja de plata y tienen muchos sirvientes, negros, mulatos, indios, cafres o zambos, los cuales son todos esclavos. (s/d)

Los esclavos destinados al servicio doméstico podían, además, ser alquilados por sus dueños para la realización de otras tareas (entre las que se destacaban la fabricación de sombreros, cebo y calzado y especialmente el trabajo en panaderías). Los esclavos artesanos que eran alquilados llegaron a ser numerosos y en muchos casos constituían la principal fuente de ingresos para sus amos. Los esclavos eran, también, los encargados de la venta callejera, los aguateros¹² y quienes lavaban la ropa, tarea esta última básicamente femenina.

Como parte del proceso de colonización, los africanos en América y sus descendientes fueron víctimas de un grado notable de deculturación (entendida como un despojo consciente de la cultura propia de un grupo dominado por parte de un grupo dominante) tendiente a garantizar la optimización de la explotación, en un territorio en el que tanto los colonizadores como la población negra eran recién llegados¹³.

¹² El agua se recogía del Río de la Plata. Había espacios establecidos para esta tarea, pero éstos eran relegados a favor de otros de más fácil acceso, donde generalmente el agua estaba fangosa y revuelta. Estos lugares, además resultaban atractivos para las lavanderas. Describe un cronista: "La gente común y la que no tiene las precauciones necesarias bebe agua impura y de aquella que la bajada del río se queda entre las peñas, en donde se lava toda la ropa de la ciudad, y allí la toman los negros, por evitar la molestia de internar a la corriente del río". (Alonso Carrió de la Vandra, Concolorcorvo, citado en Fondebrider, 2001: 48).

¹³ Obviamente, distinto es el caso de las poblaciones nativas, cuya fuerza de trabajo, cuando pudieron ser doblegadas, también fue expoliada, en muchos casos mediante la explotación de estructuras preexistentes, como la mita y el yanacozgo en la región andina. Esta utilización, sin embargo, no esconde la presión en pos de la deculturación ni el nivel de explotación que las sociedades indígenas sufrieron, entre cuyas

Los modos de deculturación no fueron impuestos de manera homogénea en todo el territorio colonial. En los enclaves urbanos, por ejemplo, las condiciones de vida para los esclavos fueron más leves que en las minas y en las plantaciones. Aun así, si bien los sistemas de control establecidos fueron diferentes, no por ellos fueron menos eficaces. Los africanos y sus descendientes fueron la capa social más pobre, desprotegida y explotada de las áreas urbanas, culturalmente muy afectada por prejuicios y discriminación, deliberadamente aislada y marginada.

Esta presencia de origen africano tuvo un fuerte impacto social y cultural. Impacto que en nuestro país fue sistemáticamente negado (Reid Andrews, 1980, Picotti 1998). Los múltiples aportes culturales de este grupo deben ser considerados como “resultado de un complejo proceso de transculturación-deculturación, en tanto la clase dominante aplica al máximo sus mecanismos de deculturación como herramienta de hegemonía, y la clase dominada se refugia en su cultura como mecanismo de identidad y supervivencia” (Picotti 1998:49) en un contexto de sociedades nuevas en proceso de creación y recreación de sus componentes indígenas, europeos y africanos. Un campo en el que estos aportes fueron importantes es el del lenguaje musical (entendido como un todo que incluye danzas, cantos y ritmos).

Las formas rítmicas africanas están presentes en la música y poesía de todo el continente americano. La danza africana no es un arte autónomo como la danza occidental, sino que forma parte de un todo social. Los esclavos recrearon sus danzas en el nuevo mundo. A

consecuencias puede nombrarse un desequilibrio en el crecimiento, con un alto número de mortalidad que llevó, justamente, a la necesidad de reemplazar la mano de obra nativa por la importación de esclavos.

partir del siglo XVI están presentes en el área rioplatense. Pese a que no resulta posible pensar en manifestaciones puras en un contexto esclavista que negaba el marco socio-cultural, para los bailarines funcionaba como un lugar de encuentro con su propia cultura, como refugio. Además del candombe (que actualmente es la denominación genérica de todas las danzas afro rioplatenses) hubo otras danzas, como la calenda, la bambula y la chica o congo que fueron importantes. Candombe es un término de las lenguas bantúes que significa “propio de los negros”. En Buenos Aires, esta presente desde el siglo XVIII.

Es válido para los afro argentinos lo que señala Jesús Barbero en referencia a las danzas de los afro brasileiros: el baile implicaba una doble obscenidad, la primera es la erótica: “mientras que la danza occidental es una larga estilización encubridora de la dimensión sexual del cuerpo, la danza negra es todo lo contrario: una elaboración de lo erótico” (1991:2), la segunda obscenidad es la inserción de la danza en los ritmos de trabajo.

En el Río de la Plata hubo distintos tipos de organizaciones en las que los esclavos y sus descendientes se agruparon. En un primer momento los esclavos se organizaron en cuatro cofradías, hermandades religiosas racialmente segregadas¹⁴. Estas organizaciones eran importantes en tanto estimulaban el espíritu de grupo y la identidad social. De todos

¹⁴ Louis de Bougainville, de paso en Buenos Aires, las describe así (publicado en francés en 1772): “Por lo demás, la caridad de los frailes no hace elección de personas. Hay ceremonias sagradas para los esclavos, y los dominicos han establecido una cofradía de negros. Tienen capillas, sus misas, sus fiestas y un entierro bastante decente: todo esto no les cuesta más que cuatro reales por negro congregado. Los negros reconocen como patronos a San Benito de Palermo y a la Virgen (...). El día de su fiesta eligen dos reyes, uno representa al rey de España y otro al de Portugal, y cada rey se elige una reina. Dos bandas, armadas y bien vestidas, forman tras los reyes una procesión, la cual marcha con cruces, estandartes e instrumentos. Se canta, se danza, se hacen simulacros de combate de un partido a otro y se recitan letanías. La fiesta dura de la mañana a la noche y el espectáculo es bastante agradable.” (citado por Fondebrider 2001: 45).

modos, el control ejercido por las autoridades religiosas impidió que las cofradías se transformaran en organizaciones sociales autónomas.

Las cofradías coexistieron con las naciones, que se organizaban basándose en el origen étnico de los esclavos. A fines del periodo colonial tenían sedes y realizaban actos públicos, como los bailes cuyas características variaban de nación a nación. Las naciones estaban legisladas por el gobierno y controladas por la policía, pero podían disponer de la casi totalidad de sus finanzas, fijar sus propios objetivos, otorgar préstamos, etc. Declinaron con la caída de Rosas y fueron seguidas por las asociaciones de ayuda mutua (la primera de las cuales, la Sociedad de la Unión y Socorros Mutuos fue fundada en 1855) se centraron en los intereses económicos de los miembros. Eran independientes de la iglesia y del gobierno.

La ciudad y la sociedad

A principios del siglo XVIII la ciudad tiene un área de 9 cuadras en dirección norte-sur, por nueve cuadras y media de este a oeste. Hacia 1744 pueden distinguirse cuatro zonas: el centro, los suburbios norte y sur, y las quintas. El centro comprendía el área que rodea a la plaza central, donde se asentaban los sectores del gobierno, eclesiásticos y comerciales y se encontraba la mayor concentración poblacional. Estaba separado físicamente de los suburbios por dos zanjas (la de las Catalinas al norte y la del Alto al sur) que se inundaban en épocas de lluvias. Los suburbios, dos franjas al norte y al sur, eran barrios semi urbanos, ocupados especialmente por artesanos. Por último se

distinguía la zona de las quintas, un anillo de chacras y casas de veraneo que rodeaban la ciudad y luego irradiaban hacia el norte, el sur y el oeste a lo largo de tres rutas principales.

Durante este siglo, Buenos Aires comienza a transformarse en una ciudad algo más destacada dentro del esquema de la organización imperial española en América. Las reformas político-administrativas así como la creciente importancia del comercio y de la actividad militar marcarían la vida social y cultural del Río de la Plata. Entre las del primer grupo, cabe destacar la creación en 1776 del Virreinato del Río de la Plata¹⁵ y la consiguiente apertura del puerto, medidas que reafirma el rol de importancia que la ciudad comenzaba a ocupar en la economía de la región. Además, las reformas económicas borbónicas tenderían a satisfacer los deseos de los comerciantes de Buenos Aires por sobre los de Lima, y correrían el centro de gravedad económico del Pacífico al Atlántico.

Al igual que en otras ciudades de América, la población de Buenos Aires durante la última época del periodo colonial no era estable ni permanente. Entre la creación del virreinato y la revolución de mayo de 1810, la población de Buenos Aires aumenta en un 63%, contando para esta fecha con alrededor de 43.000 habitantes (lo que cuadruplica la población de 1744)¹⁶. Este crecimiento –uno de los más rápidos de Hispanoamérica

¹⁵ La creación del virreinato obedeció a la necesidad de la metrópoli de fortalecer sus recursos y su poder. En este contexto se plantean una serie de reformas tendientes a mejorar la administración y las condiciones defensivas ante el aumento de la amenaza inglesa. Además del virreinato del Río de la Plata, se crean el de Nueva Granada (1740) y las capitanías Generales de Venezuela (1731) y Cuba (1764).

¹⁶ Estas son las cifras que presentan Lyman y Socolow (1980). Sus datos se basan en el análisis de los censos realizados por la corona en 1744 y en 1778, y en un listado realizado por la Junta Revolucionaria en 1810.

durante la última etapa del periodo colonial- respondió a una combinación de inmigración libre desde Europa y desde el interior del virreinato, de inmigración forzosa de esclavos procedentes de África y del Brasil y al crecimiento vegetativo.

Entre 1744 y 1810, la población negra y mulata se multiplica por cinco, lo que implica que aumentó más rápidamente que la población blanca, que si bien crece en términos absolutos (de hecho se duplica), en valores relativos no consigue mantener el equilibrio con respecto a la población de origen africano. La población de indios y mestizos nunca tuvo un número importante en la ciudad, pese a lo cual en este periodo se cuadriplica.

Como consecuencia del aumento de la población, se producen cambios en la densidad y en la geografía de la ciudad. El crecimiento interrumpido, aunque lento, se dio en forma de arcos concéntricos que se alejaban cada vez más de la plaza principal, y más rápidamente hacia el sur que hacia el norte. Se establecieron tres plazas nuevas (Concepción, Montserrat y Plaza Nueva) que sirvieron, a su vez, de núcleos para nuevos asentamientos. Además, fueron establecidas nuevas parroquias. De todos modos, el crecimiento de población más que a extender la superficie habitada, tendió a aumentar la densidad de las manzanas existentes. Esto es coherente con el cambio de foco de las actividades productivas, de rurales a urbanas.

Huevos y otras menudencias arrojadas

En esta época, los bailes eran una forma de socialización y festejo. Otras diversiones se organizaban para circunstancias extraordinarias, como corridas de toros (como en ocasión

del nacimiento del príncipe de España en 1664), o conciertos y marchas (en la proclamación del rey Fernando VI, en 1747).

Para el carnaval se organizaban bailes, muchas veces en quintas alquiladas en las afueras la ciudad, que contaban con estampidos de pirotecnia y, de acuerdo a un cronista citado por A. Alonso Piñeiro, no faltaban “juegos con armas blancas de fatales consecuencias” (1976: 47).

Los esclavos también organizaban sus bailes. Estos bailes generaban inquietud en la sociedad blanca por la fuerza de sus ritmos, lo “obsceno” de sus danzas y porque siempre estaba latente la sospecha de un levantamiento.

La larga serie de limitaciones y prohibiciones sufrida por el carnaval porteño comienzan en esta época. Entendemos que estas medidas forman parte de las fuerzas que a lo largo de la historia han atentado contra el desarrollo del carnaval porteño.

No causa sorpresa que la primera de estas medidas se dirija a la población esclava. El gobernador Vértiz, que luego fuera virrey, promulgó, en septiembre de 1770, un bando por el que se decretaba la prohibición de “los bayles que al toque de tambor acostumbran los negros...todo bajo pena de doscientos azotes y un mes de barranca a los que contrabiniessen” (citado en Puccia 1974:7).

Pocos efectos debe haber causado esta medida, pues las diversiones de los esclavos continuaban provocaban la alarma de los funcionarios. En 1788, Francisco Ignacio de Uriarte, Procurador General de la ciudad, solicitó al Cabildo que tomara medidas frente a los “verdaderos lupanares donde la concupiscencia tiene el principal lugar”, quejándose una vez más y con notable falta de originalidad por “los indecentes y obscenos movimientos” y señalando que los concurrentes eran “pervertidos enteramente con los muchos vicios que aprenden en estos bailes y juntas tan perniciosas” (Citado por Puccia 1974: 11,12).

Vértiz, por su parte, atento a las necesidades de diversión de los vecinos ilustres, autorizo la celebración de bailes privados para el carnaval de 1771. De este modo destierra la fiesta de la calle.

De todos modos, esta medida no será del agrado del rey Carlos III que primero (1773) solicitó al virrey que prohibiera los bailes y luego, en diciembre de 1774 emitió una real ordenanza que determinaba la suspensión de los bailes de carnaval basándose en el hecho de que nunca los había permitido en sus colonias americanas.

Evidentemente estas reglamentaciones no tuvieron el efecto buscado y los festejos continuaron desarrollándose. El 28 de febrero de 1778, durante el virreinato, el virrey Cevallos vuelve a prohibir los festejos de carnaval, mediante un bando en el que sostiene que “conviniendo remediar este desorden por el presente prohíbo los dichos juegos de Carnestolendas, encargando su celo a todas las justicias, Cabos militares, y patrullas, y a

quien contraviniere este mandato se le castigara a mi arbitrio y como corresponda”. Por la descripción que hace en el bando, se puede imaginar cómo se desarrollaban los festejos, ya que agrega que “...en esta ciudad, especialmente en los últimos tres días llamados de Carnestolendas, se hace fastidiosa su habitación; porque en ellos se apura la grosería de echarse agua y afrencho, y aun muchas inmundicias unos a otros, sin distinción de estados ni sexo, llegando a tanto el desenfreno, que ni aun en su casa esta el mas recogido, ni la señora mas honesta esta a cubierto de un insulto porque suelen introducirse cuadrillas de hombres y mujeres disfrazadas, y muy proveídas de huevos y otras menudencias arrojadizas...” (Citado por Puccia 1974:9).

Ya siendo virrey, Vértiz prohíbe la realización de “fandangos¹⁷ que en los días señalados suelen formarse en casas de familia que se alquilan para este fin por los arrabales de la ciudad, por resultar fatales consecuencias de heridas y muerte”. Es interesante señalar que las penas variaban de acuerdo al origen del contraventor, teniendo que cumplir dos años a las obras del Rey en Malvinas de ser español, y recibiendo doscientos azotes en caso de ser negro, mulato, mestizo o indio.

También durante el mandato de Vértiz, comienzan a organizarse bailes de carnaval en el teatro de la Ranchería, inaugurado en 1793¹⁸. Estas celebraciones fueron bien acogidas en un principio, pero al cabo de dos años ciertos sectores de la población, especialmente

¹⁷ Tipo de baile de parejas y el lugar donde tiene lugar.

¹⁸ Ubicado en lo que es actualmente el cruce de las calles Perú y Alsina, había sido levantado con el objetivo de dotar a la capital del virreinato de un teatro al modo español, cuya recaudación debía destinarse a sostener la Casa de Expósitos, fundada también por Vértiz. Cuando el virrey comprobó que los fondos obtenidos de las representaciones resultaban insuficientes, comenzó a alquilar la sala, un galpón de madera

el clero, comenzaron a presentar objeciones, lo cual produjo roces entre el virrey y la iglesia. Uno de estos roces se produce cuando, tras un principio de incendio en La Ranchería, causado por un cohete, Fray José de Acosta asegurara que “En ese lugar de liviandad y locura se han perdido las almas...Por eso las fulminaste tú, señor, con el fuego y en él perecerán las pecadoras” (Citado por Puccia 1974:11)

La suerte no parecía estar del lado de quienes pretendían divertirse. El 16 de agosto de 1792, un nuevo cohete, esta vez disparado desde el convento de los Capuchinos, causó el incendio del techo de “la Ranchería”, destruyéndolo.

Finalmente, como ya parecía costumbre, el 13 de febrero de 1795 el virrey Arredondo promulgó un bando prohibiendo “los juegos con agua, harina, huevos y otras cosas” (Citado por Puccia 1974:12).

La Buenos Aires de la Revolución

La vida cultural y social del Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XIX, estuvo profundamente marcada por el proceso de transformaciones sociales, demográficas y políticas que produjeron las reformas económico-administrativas de la última mitad del S. XVIII y, especialmente, las que siguieron a la Revolución de Mayo de 1810.

con techo de paja, por 2000 pesos, autorizando al mismo tiempo la realización de bailes de máscaras y

La revolución, con el desmantelamiento del sistema comercial español, dio inicio a una progresiva integración de la región en la economía atlántica, homogeneizada por Inglaterra. El periodo revolucionario y las guerras consiguientes afectaron la composición étnica de la sociedad. La población blanca siguió siendo dominante, no sólo en el aspecto numérico sino también en el social. La presencia de pobladores negros y mulatos declinó a consecuencia tanto de la disminución del tráfico negrero como del número de muertes que se produjeron en el ejército.

Hacia 1810 Buenos Aires tenía una población aproximada de 40.000 habitantes. La concentración de las actividades productivas y económicas en el área litoral, aparejó la concentración poblacional en esta zona. Sin embargo, en 1819, la población había disminuido, y apenas llegaba a los 35.000. Durante los años 20 se revierte esta tendencia y la población vuelve a crecer, ya que se da una disminución de la tasa de mortalidad, consecuencia de la mejora de las condiciones económicas y de un flujo migratorio moderado (especialmente de origen vasco, francés, canario, italiano y británico) que se instala en Buenos Aires durante la década de 1840. La inmigración comienza a ser imaginada como una solución para el déficit de trabajadores rurales.

Adiós costumbres y cultura

levantando la prohibición de realizar fandangos.

Después de la revolución de mayo, continuó la costumbre de jugar con agua. Se utilizaban toda clase de recipientes para contenerla, desde las cáscaras de huevos hasta los jarrones. En las zonas más densamente edificadas, las terrazas se transformaban en escenarios privilegiados de estos juegos¹⁹. Es evidente que los porteños, usualmente acartonados y serios, se transformaban con la llegada del carnaval. Versos de la época describen este cambio:

“Asoma el carnaval, y no sosiega
la gente. Adiós costumbres y cultura.
Hombres, mujeres y viejos, niños, mozos,
prepáranse a la lid encarniza.
Entonces ves raudales espumosos
bajar desde las altas azoteas,
inundando las calles correntosos” (citados por Puccia, 1974: 19)

Esta metamorfosis, que escandalizara a más de un porteño y visitante, incluyendo al autor de estos versos, y que fuera tan severamente criticada por los periódicos, como se verá en el siguiente apartado, era, sin embargo la delicia de los participantes, entre quienes se encontraban militares de renombre como Manuel Dorrego, Miguel E. Soler y Lucio V. Mansilla.

Hay una interesante descripción de estos carnavales expresada por “un inglés”²⁰ escandalizado:

¹⁹ Al menos hasta 1815, las celebraciones con juego de agua no se habían extendido más allá de los confines de la ciudad. En la campiña se continuaba festejando de manera algo más ruda. Grupos de jinetes se enfrentaban lanzándose unos contra otros a todo galope. Obviamente, esta práctica producía entre los participantes, quebraduras, dislocamientos y dolores.

²⁰ En 1827 se publicó en Londres *A Five Years' Residence in Buenos Ayres, During the Years 1820-1825*. El libro estaba firmado por “un ingles”. Su autor sería Thomas George Love, fundador del periódico *The British Packet and Argentinean News*.

Llegado el carnaval se pone en uso una desagradable costumbre: en vez de música, disfraces y bailes, la gente se divierte arrojando baldes de agua desde los balcones y ventanas a los transeúntes, y persiguiéndose unos a otros de casa en casa. Se emplean huevos vaciados y llenos de agua, que se venden en las calles. A la salida del teatro, el público es saludado por una lluvia de esos huevos. Las fiestas duran tres días y mucha gente abandona la ciudad en ese tiempo pues es casi imposible salir a la calle sin recibir un baño. Las damas no encuentran misericordia y tampoco la merecen, pues toman una activa participación en el juego. Más de una vez, al pasar frente a un grupo de ellas, he recibido un huevo de agua en el pecho. Quienes por su ocupación deben transitar por las calles, salen resignados a tomar un baño. Los diarios y la policía han tratado de reprimir estos excesos sin obtener éxito. Las damas abandonarían ese juego si supiesen cuan poco se aviene con el carácter femenino. (Citado en Fondebrider 2001: 95)

La “música, los disfraces y los bailes” corresponden al terreno que el cronista ubica como lo deseable, siguiendo el tipo de festejo que se acostumbraba en Europa. En su lugar, se presenta la “desagradable costumbre” del juego con agua. Este juego socava las relaciones jerárquicas entre niños y adultos y entre hombres y mujeres (Martin 1997a). La sociedad post-revolucionaria continuaba siendo rígida en sus jerarquías, y estas jerarquías estaban, como es evidente en lo expresado por “un inglés” sólidamente ancladas en la mentalidad de la época. Durante el carnaval, cuando las mujeres se divertían jugando con agua y la arrojaban desde las ventanas y las terrazas dejaban de lado el recato que se esperaba de ellas.

No resulta curioso notar cómo para el citado cronista, al igual que para Fray José de Acosta cuando sermoneaba en contra de los bailes de La Ranchería, el carácter transgresor, aquello que debe ser corregido, corresponde a la conducta de las mujeres, poco femeninas en un caso, pecadoras en el otro. Nada se dice de la conducta de los hombres. Cuando las “mujeres confinadas al interior de las casonas coloniales, se asomaban durante los carnavales a las azoteas y a las ventanas sorprendiendo la

seguridad del sistema patriarcal” (Martín 1997a:11) se entiende que la conducta que no se ajustaba a las pautas de la época, era la femenina.

Hay otro punto curioso en el comentario de “un inglés”: a la hora de evitar los excesos rescata el papel de periódicos y de la policía. En ese orden.

Va en progreso la decadencia de este juego

El poder y sus voceros, siempre temerosos de los desórdenes introducidos por el carnaval, apoyaban desde sus periódicos cuanta prohibición se presentaba (prohibiciones que debieron ser muy poco respetadas, a juzgar por el ritmo en el que se producían). En este sentido, nos topamos nuevamente con una expresión de las fuerzas que tienden a la desaparición de la fiesta de carnaval.

Varias publicaciones abrazaron gozosas su rol como defensoras de la civilización, como barrera contra la barbarie. Esta dicotomía, civilización vs. barbarie, que sería fundamental en el imaginario del liberalismo argentino, ya se encontraba presente en lo que se conoció como “La feliz experiencia” asociada al gobierno de Rivadavia.

El Argos de Buenos Aires, que se publicó entre 1822 y 1825, fue fundado por La Sociedad Literaria. Dicha sociedad “se daba la misión de civilizar a las pampas y a la vez informar a otras naciones que la civilización había echado raíces en la Argentina”. (Shumway 2002: 105). El Argos se imprimía en las prensas del gobierno, que no era

ajeno al objetivo de la sociedad. Esta publicación se encargó de combatir aquello que a su juicio atentaba contra la civilización y el buen gusto donde fuera que lo viera, siendo notable su desdén por las clases y culturas populares. Dadas estas características, queda claro que el carnaval y sus festejos no podían más que ser considerados bárbaros, y contrarios al tipo de sociedad que el periódico deseaba para Buenos Aires.

La falta de división clara entre las distintas clases sociales, característica del carnaval, era uno de los puntos más deplorados. Por un lado, los participantes se mezclaban sin distinciones a la hora de los festejos: “las personas más distinguidas entregadas a este juego, que llamamos bárbaro, parecen haber perdido entonces su razón, y las vemos confundidas con la plebe más grosera” (El Argos, 9 de febrero de 1822:28). Por otro lado, cualquiera podía ser víctima “sin que les valga el traje ni el carácter que revisten” (El Argos, 13 de febrero de 1822: 36).

En las “personas distinguidas” reposa el deber de hacer que se olvide la fiesta “bárbara”: “Esperamos, pues, que las personas cultas de Buenos Ayres contribuyan con su ejemplo a que se olvide una diversión, que debe mirarse como un resto de barbarie, sustituyéndole otros placeres en que reúnen el buen gusto, el orden y la delicadeza con que debe distinguirse un pueblo que ha emprendido la grande obra de su civilización” (9 de febrero de 1822: 28). Como el mismo periódico reconoce, sus esperanzas resultaron vanas: “hemos visto el poco fruto de nuestras saludables advertencias en las guerrillas de este juego”, sin embargo, insistía: “Repetimos al buen pueblo de Buenos Aires, que la alegría

en los regocijos públicos debe manifestarse de un modo ingenioso y agradable, muy diferente del grosero y furioso carnaval” (El Argos, 16 de febrero de 1822:36).

En 1824 se llamaba a vigilar a las mujeres en ocasión de una representación teatral a realizarse el domingo de carnaval, sugiriendo un método para evitar que entraran con huevos a la cazuela: “...con un tierno abrazo que se diese en la puerta a cada dama que manifestase un bulto más que regular, sería el modo más político y eficaz de precaver el mal que se teme; pues en tal caso las armas arrojadizas se descargarían sobre las mismas mal intencionadas que los llevasen...”(El Argos, 28 de febrero de 1824).

La función, tal como expresa El Argos en su número siguiente, debe haberse desarrollado sin ninguno de los temidos desbordes, lo cual “Algunos cometen la descortesía de atribuirlo a la ninguna concurrencia que hubo de señoras”. (El Argos, marzo de 1824). En la misma nota se congratula: “por lo que se ha notado este año, va en progreso la decadencia de este juego” (Ibidem)

La misma publicación, un año más tarde, reproducía un “Aviso de la Policía” y agregaba que la prohibición de los juegos de agua en las calles “...no se extiende más que a quitar de la vista del público una costumbre tan inmoral, lo exige la ilustración, lo pide la decencia y lo reclama el orden que merece guardarse en la anunciada celebridad”. (El Argos, 12 de febrero de 1825), al tiempo que llamaba a los padres de familia a colaborar “imponiendo severamente la prohibición a sus hijos y domésticos”. Una vez más, se presenta a las mujeres como promotoras del desorden y se espera reparar la institución

patriarcal. Es al hombre ilustrado a quien corresponde mantener el orden, tanto en el ámbito doméstico, vigilando a hijos y sirvientes, como en el ámbito público mediante el ejemplo.

El extinguido El Argos no se encontraba solo en su campaña moralizadora. La Gaceta Mercantil, por su parte, el 21 de febrero de 1827, se refiere a la (nueva) prohibición en los siguientes términos: “Nos ha sido satisfactorio que el señor Juez de Policía haya dictado medidas que pongan en tortura a los prosélitos del célebre carnaval; este género de juego, inventado para el escándalo más terrible de todas las pasiones juntas, hace más de un siglo que ni en su memoria debiera existir. Prescindiendo de los males que causa su práctica, no podemos menos que declarar contra costumbres tan bárbaras”.

Continuando con su prédica “civilizadora”, dos días después publica, bajo la firma de “el amigo de la buena moral” una carta que critica la actitud policial frente a “los vagos perjudiciales y mujeres prostitutas” que participaran en la “inmoralidad” (citado por Puccia 1974: 18) del juego con huevos y agua.

Pese a todo, los festejos de ese año parecen haber sido adecuados desde el punto de vista de la Gaceta Mercantil, ya que el 2 de marzo publicaba una nota donde expresaba su satisfacción por el desarrollo de los últimos carnavales ya que “la ilustración y el convencimiento van a sumir para siempre en el abismo del olvido la costumbre grosera de presentarse en las calles, sin excepción de horas, a jugar con agua y huevos, costumbre tan desagradable como perjudicial en todos sus aspectos” (Ibidem)

Sin embargo, el abismo del olvido, al parecer, no resultó tan definitivo como el cronista hubiera querido.

Vigilando a los vigilantes

A su vez, los periódicos no se privan de criticar o alabar la conducta policial, de acuerdo a sus actuaciones. Asumen de esta manera una función de doble vigilancia. De la conducta pública, por un lado, y de la policía por el otro.

La Gaceta Mercantil, en 1827, tras aquel carnaval en el que comenzara “el abismo del olvido” se regocija: “Hemos visto salir en persona al Jefe de la Policía con su ordenanza para celar la conservación del orden y el cumplimiento de las disposiciones...”, gracias a lo cual “al menos en las principales calles de la ciudad hemos visto a la clase decente transitar por todas partes, sin la zozobra de ser manchada, o acometida por la chusma”, incluso “en las calles mas retiradas se ha visto a la clase inferior ocupada en el torpe entretenimiento con bastante moderación” aunque, se queja “se hubiera notado mucho menos si los comisarios de sección se hubiesen ocupado de cumplir el aviso fijado por su Jefe” (La Gaceta Mercantil, 2 de marzo de 1827).

De todos modos, dos años más tarde, el mismo medio se lamenta de la conducta policial durante los festejos de carnaval. Haciéndose eco de los comentarios de los vecinos, sostiene que “los empleados de policía son los primeros que juegan” (Citado por Puccia,

1974:18) y que esta conducta “reprensible de los encargados del orden público” generó no pocos heridos dado que “no han faltado brazos ni piernas rotas, ojos sacados, pistoletazos, etc.” (ibidem).

La legislación de este periodo también es rica en limitaciones y prohibiciones. Por ley de 1821, se castigaba a quienes pronunciaran obscenidades, cometieran actos irreverentes o exhibieran armas blancas o de fuego. En febrero de 1832 el gobierno de Balcarce admitía la diversión carnavalesca “sin faltar al decoro público, ni cometer excesos que son opuestos a la civilización del pueblo de Buenos Aires”, por lo que prohibía “usar de máscaras, dirigirse contra persona que no se manifieste dispuesta a esta diversión, y acometer aun a los que lo estén de un modo que pueda inferirles grave mal: asaltar de modo alguno casa o azotea” (Citado por Puccia 1974:20).

El periodo rosista

Juan Manuel de Rosas²¹ fue la principal figura de la política argentina durante más de dos décadas. Ocupó la Gobernación de la Provincia de Buenos Aires entre 1829 y 1832 y nuevamente entre 1835 y 1852. Durante estos periodos se entrecruzaron numerosos

²¹ La figura de Rosas continúa generando profundos debates historiográficos. Sin embargo, existe cierto acuerdo respecto a que el orden administrativo, la rigidez en el control de gastos, la exaltación de su propia figura y la del partido gobernante y el aniquilamiento de la oposición utilizando el terror como instrumento fueron características de sus gobiernos.

alzamientos internos con conflictos regionales (con la banda Oriental y Bolivia) e internacionales (bloqueo Francés y Anglo-francés).

La oposición entre unitarios y federales dominó este periodo. El unitario era el partido de la gente culta, de la ilustración, sin apoyo entre la gente del campo. Los federales, en cambio, dominaban el área rural por medio de la adhesión de los estancieros, y por su intermedio, del resto de la población rural que dependía de ellos y, a partir de 1826, contaron con el apoyo de los comerciantes y de los sectores más humildes urbanos.

El federalismo de Buenos Aires era en muchos puntos contrarios al federalismo del interior y más cercano a la idea unitaria de establecer la hegemonía porteña por sobre las otras provincias. Pese a estas similitudes, los partidarios unitarios fueron ferozmente perseguidos, forzados al exilio o asesinados por el aparato de terror montado por el gobierno rosista (la mazorca), que también funcionó como herramienta de disciplinamiento al interior del partido federal. La ideología que sostenía este aparato indicaba que cualquier clase de oposición constituía una amenaza al orden y al país que sólo podía ser contrarrestada por medio de la eliminación.

Juan Manuel de Rosas, que era el mayor propietario de tierras bonaerense, extendió el apoyo con el que contaba en el medio rural al ámbito urbano mediante la incorporación de los sectores populares a la vida política. Pese a que estos sectores constituyeron la base y nunca la jerarquía del Partido Federal, su protagonismo político fue la amenaza más grande que, desde el punto de vista unitario, presentaba la ideología rosista.

Entre este nuevo sector de la escena política se encontraban los argentinos de origen africano. Para ganar el apoyo de este grupo, Rosas recurrió a una astuta combinación de propaganda, seducción y algunas concesiones genuinas y contó con la colaboración de su esposa, Encarnación Ezcurra, y de su hija Manuelita. La estrategia resultó ser efectiva, al punto que:

Los afro-argentinos y Rosas devinieron de ese modo, indudablemente ligados en la mente de los unitarios. El racismo de los unitarios blancos se combinó con su odio hacia Rosas y al federalismo para transformar a los negros en un símbolo recurrente de los supuestos barbarie y salvajismo de los años de Rosas (Reid Andrews 1980:100, mi traducción).

El apoyo a Rosas por parte de la población de origen africano y de otros integrantes de las clases más pobres no era tan unánime como los unitarios temían, de la misma manera que no era unánime el rechazo que profesaban los sectores más acomodados, la “clase decente” como se autodenominaba el patriciado porteño. Pese a esto, la “clase decente” se sentía fuertemente amenazada por esta “marea plebeya” (Myers, 1999), lo que junto con el estado de guerra civil propició un retiro de las familias acomodadas de los escenarios públicos más expuestos hacia el espacio privado, con la consecuente “plebeyización” (González Bernardo 1999) de los espacios públicos.

El abandono del ámbito público que por parte de “la gente decente” no fue total, pero hubo una tendencia al cambio de los lugares y modalidades de encuentro. La calle, las plazas y los lugares públicos en general, aquellos en los que convivían diferentes sectores sociales, fueron dejados para retraerse a otros espacios menos accesibles a la plebe, peligrosa dadas las circunstancias políticas. Se produce así una segregación del espacio

urbano, que la clase acomodada va a justificar en términos estéticos (las calles son un lugar sucio, tienen basura, no están pavimentadas). Pese a esto, las elites no renuncian al control de los espacios comunes, sobre los que tratan de plasmar su idea de racionalización. Los sucesivos intentos de disciplinar las fiestas de carnaval son una muestra de esta tendencia.

Este retraimiento hacia la vida privada, sin embargo, no fue del todo eficiente. Las familias patricias porteñas temían ser víctimas del espionaje rosista, llevado a cabo por intermedio de sus propios esclavos y criados. La amenaza seguía latente aun en sus propias casas²². Asimismo, la pretensión de diferenciación social de parte de la clase acomodada, chocaba inevitablemente con la ideología republicana sostenida desde la revolución, que además, era retomada y utilizada por Rosas. Como señala J. Myers:

Si una de las funciones sociológicas que cumplían aquellas prácticas volcadas hacia el interior de los círculos y de las familias –hacia “lo privado”- fue la de reforzar la propia conciencia grupal, el desconocimiento deliberado de la distancia social que habría autorizado la Revolución tendería, sistemáticamente, a entorpecer aquella función, obstaculizando la cristalización plena de una conciencia de clase dominante (1999: 133).

Rosas utilizó políticamente esta situación, convirtiendo a los espacios públicos en teatros donde se escenificaba el apoyo popular a la “Santa Federación” y la idea misma de nación. Esto se verá en más detalle en el apartado siguiente.

²² Dice José Mármol: “Uno de los fenómenos sociales más dignos de estudiarse en la época del terror es el que ofreció la raza africana...Raza africana por el color. Plebe de Buenos Aires por todo lo demás...El odio a las clases honestas y acomodadas de la sociedad era sincero y profundo en esa clase de color; sus propensiones a ejecutar el mal eran a la vez francas e ingenuas y su adhesión a Rosas leal y robusta (...) Los negros, pero con especialidad las mujeres de ese color, fueron los principales órganos de delación de

El carnaval de Rosas

Así como el juego de alianzas y divisiones que se producía en la sociedad se reflejaba en la tensión existente en la vida cotidiana, era especialmente notable en las ocasiones que daban lugar a festejos y celebraciones.

En el contexto de la guerra civil y de fragmentación política, se hacía necesario representar la persistencia de la “nación” y de sus principios fundamentales. De acuerdo con Ricardo Salvatore (s/d) las fiestas federales, un amplio conjunto de prácticas rituales, fiestas populares y representaciones que fueron comunes en Buenos Aires durante la primera gobernación de Rosas, fueron “un intercambio comunicativo entre gobernantes y gobernados acerca del significado de la Federación y de la guerra contra los unitarios” (s/d: 46), que se apoyaba en valores y formas de actuar enraizados en la cultura popular de Buenos Aires (en una mixtura que articulaba el republicanismismo con el catolicismo) y que remitía a la continuidad ideológica entre la administración rosista y el radicalismo de la post-independencia.

Muchas de estas fiestas y celebraciones culminaban con la quema de muñecos vestidos de “unitarios”, es decir, de color celeste, que en algunos casos representaban las figuras de unitarios prominentes (como Rivera y Paz). Gracias al sincretismo religioso resultante de la sacralización de la política (la federación, por ejemplo, era la Santa Federación), estos muñecos eran también una representación de Judas. Las fiestas de carnaval del

Rosas” (José Mármol: Amalia. (Montevideo 1881) Madrid, Espasa –Calpe. Colección Austral. 1978: 451-452. Citado por González Bernardo, B. 1999: 162-163)

periodo rosista no eran ajenas a esta tradición. El martes de carnaval, conocido como “Día del entierro” los vecinos de cada barrio procedían a la quema de “Judas” muñeco de género y paja. Como es de esperarse, estos muñecos representaban además, a conocidos unitarios o enemigos políticos de Rosas. La quema de Judas continuó luego de la caída de Rosas, obviamente con la carga simbólica disminuida.

En la plaza Monserrat se realizaba el más importante de estos actos. El espectáculo era seguido por una nutrida concurrencia, conformada por soldados de la Federación, habitantes del barrio “del mondongo”, guitarreros, payadores, conductores de carretas algunos funcionarios y eventualmente por el mismo Rosas y sus seguidores, montados a caballo.

Los festejos de carnaval se realizaban entre el mediodía y las seis de la tarde. Tanto el inicio como la finalización de la jornada se marcaban con un cañonazo disparado en el fuerte. Luego de las seis de la tarde se continuaban los festejos en reuniones privadas que duraban hasta la madrugada.

Continuaba la tradición de los juegos con agua, y otras clases de líquidos, que se colocaban en cáscaras de huevo de gallina previamente vaciadas. Se utilizaban también huevos de avestruz, baldes, jeringas y vejigas con aire, estas últimas para golpear a los transeúntes. Los juegos de agua podían involucrar a docenas de personas y alcanzar características violentas. Todos los intentos de limitar o prohibir estas actividades, como

las campañas pro civilización llevadas a cabo por los medios de prensa, poco habían socavado esta actividad. El “abismo del olvido” no era tan profundo.

Además, era común que en los juegos participaran jinetes provistos de huevos de avestruz rellenos de agua y cenizas, algunos de los que se divertían golpeando peatones con vejigas infladas llenas de aire o arena. Adornaban sus caballos con moños y plumas. También se podían ver columnas de carretas que ingresaban desde Quilmes o Luján para sumarse a los juegos.

Por lo demás, el carnaval era temido por una parte de la población y esperado ansiosamente por otra. La división entre unos y otros en general coincidía con la posición respecto al rosismo. Quienes veían a Rosas y a los sectores populares como una amenaza, temían los desbordes que se producían durante los festejos. En palabras de Ramos Mejía: “sonaba el cañonazo y estallaba el exceso” (Citado por Puccia 1974:27). Por su parte quienes se sentían más cerca del restaurador, gozaban de la diversión.

Entre los detractores del carnaval eran particularmente temidos los festejos que movilizaban a la población de origen africano, hacia quienes destilaban desprecio y racismo. Volviendo a Ramos Mejía:

inundaban la ciudad multitud de comparsas que, al son de pintarrajeados tambores, cruzaban las calles tocando monótonamente, no una música, sino un ruido del mas desastroso efecto, que resonaba melancólicamente en el corazón y en los oídos de los espectadores. Los rítmicos gruñidos de esos músicos en delirio, dejaban una impresión dolorosa en el espíritu, porque aun cuando el negro no era sanguinario y cruel, la extraña mascarada sugería el presentimiento de lo que serian esas pobres bestias una vez enceladas por la acción de su chicha favorita o por el celo apetitoso del saqueo,

consentido y protegido por la alta tutela del Restaurador. Sudorosos y fatigados por larga peregrinación, marchaban, sin embargo, con cierto desembarazo vertiginoso, imprimiendo al cuerpo movimientos de una lasciva solemne y grotesca (Citado por Puccia, 1974:27).

Como se desprende de este pasaje, las naciones africanas se encontraban entre los grupos que disfrutaban de la fiesta. En el carnaval de 1836 se permitió la marcha de comparsas por las calles. Todas las naciones africanas marcharon por la ciudad con sus vestimentas coloridas, cada una con sus propios tambores y su propio grupo de bailarines. Estas comparsas dominaron el carnaval del periodo rosista hasta su prohibición en 1844.

Pero no estaban solas. Desde la publicación semanal *La Moda*, Figarillo (detrás de este seudónimo se escondía Juan B. Alberdi) defendía el carnaval:

Gracias a Dios se nos vienen tres días de desahogo, de regocijo, de alegría (...). Ningún obstáculo encuentro para no librarse con franqueza al juego del carnaval. Por mi parte, no puedo menos que aconsejar a las personas racionales y de buen gusto, que corran, salten griten, mojen, silven, chillen, cencerreen a su gusto a todo el mundo, ya que por fortuna lo permite la opinión y las costumbres, que son las leyes de las leyes (...). Si se pierden estas costumbres, diosito, ya no hai de donde sacar otras (*La Moda*, 24 de Febrero de 1838).

Queda abolido y prohibido para siempre el carnaval

El uso político que hizo Rosas de los temores que la plebe urbana despertaba entre las elites, no le impidió tomar medidas tendientes a imponer el “decoro” en los espacios urbanos. Estas medidas llegarán a la prohibición total del carnaval en 1844²³. Decía el decreto:

²³ Este hecho es reflejado por Juan Manuel Berutti en sus *Memorias curiosas*: “el 22 de febrero de 1844. En decreto de este día el gobierno ha prohibido para siempre el juego del carnaval; habiendo antes del carnaval de este año, que se jugó, prohibido la policía de orden superior el uso de las vejigas, que ha durado

Artículo 1: Queda Abolido y prohibido para siempre el juego de carnaval

Artículo 2: Los contraventores sufrirán la pena de tres años destinados a los trabajos públicos del Estado. Si fuesen empleados públicos, serán además, privados de sus empleos.

Sarmiento, nostálgico, lamentaba esta prohibición desde su exilio en Chile:

¡Oh, felices tiempos de nuestros padres! Tiempos de inocencia y de festiva holganza, en que si no era permitido dar el brazo a las señoritas, ni dirigirles desembocadamente tiernos cumplidos, había tres días al año en que todo el mustio aparato de la terca etiqueta y gravedad española, cedían a impulsos de torrentes de agua que en todas direcciones se cruzaban (Citado por Puccia, 1974: 37-38)

En este periodo se puede ver claramente como entrecruza la dicotomía desaparición/continuidad del carnaval con toda una serie de variables políticas y sociales, que van desde el uso de la fiesta hasta la utilización de los espacios públicos. El estado – personificado por Rosas- primero exacerba los festejos y luego los anula. La elite y su nueva utilización del espacio, tiende a la limitación de los festejos, mientras los amplios sectores que participan en las fiestas- incluyendo a los afro-argentinos- encarnan la continuidad de las celebraciones. Podemos ver así que en carnaval, y en las confrontaciones que generaba, cristalizaban aspectos y conflictos importantes de la sociedad de ese momento.

La situación de los afro-argentinos

este bárbaro juego de vejigas ocho años, que muchas desgracias a causado sin haberse prohibido en tiempo”(2001:452-453).

Las oportunidades de cambiar de estatus eran limitadas para los esclavos. Durante el periodo colonial los esclavos podían bien comprar su libertad o ésta les podía ser concedida graciosamente por sus amos. También podían acceder a la libertad cumpliendo acciones heroicas en defensa del Imperio. Después de las invasiones inglesas (1806 y 1807) se otorgó la libertad a algunos esclavos - veintidós de acuerdo a Reid Andrews (1980) ochenta y cuatro de acuerdo a Johnson (1976)- aunque la corona incumplió su promesa de liberar a todos los esclavos que pelearan.

Los beneficios de manumisión fueron estables durante gran parte del periodo colonial, pero la práctica de este beneficio se aceleró durante la última década de la colonia, cuando obtienen la libertad más de la mitad de los esclavos que obtuvo este beneficio considerando todos los años del periodo del virreinato. La gran mayoría de los liberados fueron individuos nacidos en la ciudad que compraron su libertad. Los esclavos libertos tuvieron, de todos modos, muchas restricciones especialmente en el campo educativo y en la participación en la vida política.

La revolución de 1810 no logra resolver plenamente la contradicción entre el derecho a la libertad de los esclavos y el derecho a la propiedad privada de los amos. Entre este momento y la constitución de 1810 se producen una serie de idas y vueltas legales en lo referente al status de los esclavos. En 1812 se prohíbe el tráfico de esclavos en las Provincias Unidas del río de la Plata.

En 1813 se declara la Ley de Libertad de vientres, que decretaba la libertad de los hijos de madres esclavas, quienes, sin embargo, debían vivir con y servir a los amos de sus madres hasta la mayoría de edad (veinte años para los hombres, dieciséis para las mujeres) o hasta el casamiento, sin salario mientras fueran menores de dieciséis años.

Durante la primera década posterior a la revolución, el estado obliga a los propietarios de esclavos a venderle una proporción. Los esclavos de entre 13 y 60 años debían prestar servicios, como libertos, a los ejércitos durante cinco años, al final de los cuales se suponía que adquirirían su libertad.

Desde el 21 de enero de 1814 se permitía la introducción de esclavos africanos que acompañasen a visitantes extranjeros como sirvientes. En 1831 Rosas autorizó la venta de dichos esclavos, pero dos años después revoca esta autorización. Durante 1826 y 1827 diversos decretos autorizan y reglamentan la introducción de esclavos que hubieran sido apresados por buques corsarios en el marco de la guerra con Brasil. Como Buenos Aires no se adhiere a la confederación hasta 1861, el trato de esclavos continuo hasta ese momento, pues no se reconocía la constitución de 1853.

Los afro-argentinos continuaron siendo un sector de bajo poder económico y pocos privilegios, lo que explica que tuvieran un grado mayor de mortalidad infantil que el resto de la población y que fueran víctimas fáciles de enfermedades y epidemias. En este sentido, Goldberg (1976) señala que se presenta un paulatino decrecimiento de la población de color por decrecimiento vegetativo y por las características estructurales de la población, con un índice masculino bajo (probablemente como consecuencia de la

participación en las guerras internas y regionales) y con un alto grado de mortalidad infantil que impide el reemplazo generacional.

A lo anterior, debe sumarse la tendencia de los afro-argentinos a integrarse en la sociedad total renunciando a su identidad étnica, lo que produce su invisibilidad como grupo social.

El periodo post-Rosista

A la par de los procesos políticos que dotaron al país de una constitución, y que determinaron el estatus de capital del país para la ciudad, se inició la conquista de los territorios indígenas del sur, se segregó a la comunidad negra, asociada al antiguo régimen, y se inició la desaparición del gaucho en tanto tipo social.

La ciudad, siempre tomando como modelo al continente europeo, comenzó a imitar los adelantos técnicos, incluyendo los aspectos referidos al transporte, como así también los sanitarios y culturales. En 1854 comenzaron los ensayos para la instalación de agua corriente, se fundó el hospital de alienadas y se organizó la biblioteca del Congreso. Dos años más tarde se inauguró el servicio de alumbrado a gas. Alrededor de 1870 aparecen las primeras líneas de transporte público y los edificios de más de una planta. Se introdujeron, además, elementos sofisticados en las viviendas, tanto en los muebles como en la ornamentación. Los espacios públicos, por su parte, modificaron sus estructuras, dimensiones y funciones. Se abrió al público el jardín botánico (una obra de Carlos Thays) en 1898, y se remodelaron o construyeron las plazas de Mayo, San Martín,

Lavalle y la del Congreso y los parques 3 de febrero (en donde fuera la residencia de Rosas en Palermo) y Centenario. Los nuevos parques y paseos se convirtieron en lugares de ostentación.

A principios del siglo XX se produjo un importante movimiento teatral. Se inauguraron numerosas salas teatrales y hubo un importante surgimiento de autores, músicos, empresarios interesados en el rubro. También aumentó el número de periodistas y publicaciones dedicados al tema. El público acompañó este crecimiento.

La elite continúa con el proceso de segregación espacial. Surgen los Clubes exclusivos de los sectores “cultos” y toman importancia las tertulias, mientras los sectores populares se reúnen alrededor del café-billar.

Creció la población, lo que aparejó un déficit de viviendas que derivó en el hacinamiento y la precariedad, creando las condiciones ideales para la difusión de enfermedades. En la ciudad de Buenos Aires (también en Rosario) se difundió el conventillo, un tipo de vivienda colectiva de alquiler. Por otra parte, la posibilidad de la vivienda propia se vio empujada por la extensión de la red tranviaria y el abaratamiento del transporte, factores que contribuían a la expansión del área urbana. La epidemia de fiebre amarilla de 1871 produjo un corrimiento de la elite desde la zona sur de la ciudad hacia el norte y el oeste.

En 1868, cuando se realiza el primer censo oficial, la población total del país era de 1.737.000 habitantes, de los cuales 177.700 vivían en la ciudad de Buenos Aires. Los

extranjeros constituían el 47% de la población de la ciudad, aunque representaban el 12 % de la población total del país²⁴. Hasta 1880 el saldo migratorio fue de 10.000 personas por año. En la década siguiente dicho saldo promedió las 64.000 personas, y casi se duplica en los primeros años del siglo veinte, cuando alcanza a 112.000 personas. Casi el cincuenta por ciento de los inmigrantes era de origen italiano, especialmente del sur, una tercera parte española y el resto agrupaba a franceses, alemanes, rusos y polacos. Si bien se intentó lo contrario, la inmigración extranjera fue un fenómeno mayormente urbano.

En la primera etapa, hasta 1880, con la inmigración se buscaba promover la agricultura y el transporte, poblando, además, las tierras que se le iban arrancando a los pueblos indígenas. Luego de 1880, la política migratoria tendió a la búsqueda de mano de obra masiva para la producción agrícola-ganadera. Se ensayó un plan de propiedad rural que resultó un fracaso, y finalmente, la mayoría de los inmigrantes terminaron habitando en ciudades.²⁵

A lo largo de este periodo hubo un cambio sobre la idea misma de la inmigración. Los migrantes dejaron de ser vistos como una influencia positiva, como una fuerza civilizadora de la barbarie local y se transformaron en la causa de los males sociales. Apareció una corriente xenófoba que tuvo su pico en los sucesos de la semana trágica de 1919.

²⁴ De acuerdo a los datos presentados por Floria y Garcia Belsunce (2001).

²⁵ En 1869 los extranjeros se distribuían de la siguiente manera: el 48% residía en Buenos Aires, el 42% se distribuía entre Córdoba, Santa Fe, la provincia de Buenos Aires, La Pampa, Entre Ríos y Mendoza. El restante 10% se repartía entre las otras provincias.

La inmigración planteaba la necesidad de construir una identidad nacional que unificara a una población por demás heterogénea. La educación pública fue la gran fuerza unificadora. La implementación del servicio militar obligatorio en 1901 también ayudaba a la creación de esa identidad. Se necesitaba, además, una tradición que pudiera identificarse con la nación: el gaucho será el prototipo de la nacionalidad.

El nuevo carnaval

Una vez más, el carnaval sintetizó y representó los conflictos y las tensiones existentes en la sociedad. Sociedad que se encontraba en un momento especialmente conmocionado, con un gran crecimiento poblacional “cosmopolita”, que la obligaba a preguntarse por su identidad²⁶.

Los bailes

Luego de la caída de Rosas, se organizaron bailes públicos de carnaval, debidamente autorizados por la policía, en el Teatro Argentino²⁷. En los años siguientes se sumaron otros teatros y hoteles de verano, como el primer teatro Colón (ubicado en Reconquista y Rivadavia, en el mismo predio que ocupara el nunca finalizado teatro “Coliseo”), que fue inaugurado para los carnavales, el 25 de febrero de 1857. A propósito de esta inauguración, Sarmiento escribió un largo artículo, publicado en La Tribuna, donde

²⁶ También el tango va a sintetizar los conflictos relacionados con la nueva identidad, sólo que los va a reinterpretar y a expresar como conflictos entre géneros (Savigliano 1994)

²⁷ El teatro estaba ubicado en la calle Reconquista, casi esquina Cangallo, hoy Pte. Perón.

destacaba el carácter progresista del evento y comparaba las condiciones políticas reinantes con los tiempos pasados. Decía:

con complacencia de todos ha podido verse al pueblo, al verdadero pueblo, reunirse sin otra preocupación que el sentimiento público del decoro, sin otra guardia que el deseo propio de no ser tildado, aun bajo una máscara, de poco cortés, sin otra separación en las condiciones varias que las simples exterioridades de evitar el contacto íntimo. Estos prodigios son obra de la libertad y la civilización. (Citado en Puccia, 1974: 86)

Otros teatros se sumaron más tarde, como el “Novedades” (hoy “Odeón”), “El Circo Arenas”, en Corrientes y Paraná, donde luego estaría el “Politeama Argentino”, el “Jardín del Eliseo” (en el viejo Paseo de Julio) y el “Opera”²⁸. El acceso a esta última sala era restringido, y lo mismo sucedía en otros teatros, donde muchas veces no se permitía la entrada a los afro argentinos, demostrando que las tensiones sociales no se habían desdibujado.

De todos modos, los afro-argentinos más que a participar en los bailes interétnicos tendían a agruparse en el “Teatro de la Alegría”, donde no reafirmaban su folclore, sino que “ensayaban los signos de una identidad blanqueada” (Martín 1997a: 14).

La elite concurría también a bailes que se realizaban en otras instituciones, como en el “Club del Progreso” fundado en 1852, o el “Club del Plata”, fundado en 1860²⁹. Los bailes del “Club del Progreso” fueron durante décadas los mas destacados y exclusivos,

²⁸ El siguiente es un aviso del baile del “Politeama Argentino”, aparecido en la Columna de diversiones Públicas del periódico La Tribuna el 1 de febrero de 1880: “Orquesta compuesta por los mejores 40 profesores del teatro Colon, Entrada para caballeros: ps 30, la de las señoras, gratis., Empezará a las 11 y terminará a las 4 de la mañana, (...) Los permisos de disfraz se darán en la boletería”. Muy similares eran los avisos de los teatros “Opera”, “Alegría”, “Circo Nacional”, “Del Recreo” y “Theatre des Varietés”.

²⁹ Estas instituciones, junto con otras como el Jockey Club, congregaban a la aristocracia porteña y “si bien tenían como finalidades principales las recreativas o deportivas, cumplían en la escena política la función de asociaciones de presión y promoción política” (Campetella, y González Bombal s/d:11)

“era un verdadero triunfo social participar en sus brillantes veladas, dada la rigurosa selección que se hacía de los invitados” (Puccia 1974: 89). En el “Club del Plata” el acceso a los bailes era menos rígido. El “Club Español” y el “Círculo Italiano” también organizaban festejos para el carnaval. Fuera de la capital fueron importantes los bailes del Tigre Hotel, del Hotel San Isidro y del Hotel Las Delicias de Adrogué.

Con el cambio de siglo las reuniones bailables se multiplicaron. Las familias aristócratas organizaban “recibos” después de los corsos, y muchas sociedades realizaban sus propios bailes³⁰. A esto debe sumarse los bailes que organizados por los vecinos se realizaban en la Municipal, después del corso de la calle Corrientes

En sólo raras ocasiones fueron suspendidos los bailes. En 1871 debieron suspenderse a raíz de la epidemia de fiebre amarilla que asoló a la ciudad. En 1914 las celebraciones del Club del Progreso fueron suspendidas al conocerse la noticia de la muerte de Jorge Newbery, quien era miembro del Club.

Los juegos con agua

³⁰ Entre las heterogéneas sociedades que organizaban bailes se pueden mencionar: “Roma Intangible”, “Los Bomberos Voluntarios de La Boca”, “Aurora Argentina”, “Sol del Plata”, “Stella di Roma”, “Defensores del Norte”, “Lago di Como”, “Artesanos del Oeste”, “Orfeón del Plata”, “Orfeón del Sud”, “Juventud Unida”, “Orfeón Español”, “Stella D’Italia”, “La Victoria”, “Estrella Argentina”, “Orfeón Gallego”, “Círculo Valenciano”, “Club Ciclístico Italiano”, “Círculo Gallego”, “Unión Suisse”, “Centro Porteño”, “Centro Argentino”, “La Renaissance”, “Centro Catala”, “Círculo La Amistad”, “La Banya”, “Juventud Liberal”, “Juventud Portuguesa”, “I Trovattori”.

Durante el día, en las calles se continuaba jugando con agua. Se utilizaban pomos, jeringas y huevos, eventualmente los festejos se volvían violentos. La siguiente es la descripción que realiza Alfredo Ebelot³¹, ingeniero y periodista francés:

Cada uno mojaba al prójimo con frenesí. La nativa violencia se rebelaba todavía por una que otra desgracia. Por ejemplo, los muchachos rellenaban con agua un diario de gran formato arreglado en forma de bomba, y lo largaban sobre la cabeza de un transeúnte. Por lo general, felizmente, erraban el golpe. Si acertaban, el hombre se caía largo a largo, desmayado. El peso del proyectil no bajaba de los cuatro kilogramos (Ebelot 2001:226)

Todas las jerarquías quedaban desdibujadas con estos juegos. Ninguna investidura era suficiente para proteger de los huevos. Siendo presidente, Sarmiento participó de estas batallas acuáticas “cubierta la cabeza con un sombrero chambergo, distribuía y recibía chorritos de agua, riéndose a mandíbula batiente” (Ebelot 2001: 223).

Los corsos

El primer corso oficial en Buenos Aires se organizó en el año 1869. Recorría la actual calle Hipólito Yrigoyen, desde Bernardo de Yrigoyen a Plaza Lorea. Participaron máscaras y comparsas. Narra la crónica periodística:

Las comparsas del corso echaron a andar en filas organizadas, con uniformes y marcando el paso; tocando sus guitarras, sus violines, sus bandurrias y sus cornetas con tan indisimulable desafinación como buena voluntad fiesterera. (citado en Piñeiro 1976: 53)

³¹ El libro en el que Ebelot relata estos sucesos, *La Pampa*, se publica en Francia en 1889. Ya en ese entonces, Ebelot se lamentaba con nostalgia por las transformaciones del carnaval, que había perdido su carácter. Esto, según su visión, se debía a dos hechos: la *europaización* que conllevaba la idea de civilización –“Tengo aferrada la convicción de que cada uno debe ser lo que es y evitar copiar modelos” (2001:225) – y la llegada masiva de inmigrantes y provincianos – “la capital ha sido invadida por cuanto hambriento cabía en las catorce provincias, sin contar la multitud innumerable de desdichados de todo el universo” (2001: 222).

A partir de 1870 se autorizó el desfile de carruajes. Los desfiles nocturnos, que se realizaron en principio en algunos tramos de las calles Victoria, Florida y Rivadavia, se fueron expandiendo a otras calles céntricas, a otros barrios y a los suburbios. De los que se realizaban en los barrios, el que más fama tenía era el de la Parroquia San José de Flores. Entre su concurrencia se encontraban las familias porteñas de apellidos más ilustres, que tenían quintas en esa zona. También se organizaban corsos en Belgrano, Barracas y Parque de los Patricios, y en los pueblos suburbanos de San Fernando, San Isidro, Barracas al Sur (Avellaneda) Morón, Adrogué y Lomas de Zamora.

El desfile oficial, conocido como “el Corso de los locos alegres” era organizado con fines benéficos. Tenía lugar en la calle Corrientes y se interrumpió en 1908. En 1937 se realizó otro organizado por la comuna.

Entre 1887 y 1925, se realizó el corso de las flores. Generalmente tenía lugar en Palermo. Era patrocinado por la Sociedad de Beneficencia con el objetivo de juntar fondos para la realización de las obras del hospital de niños.

En los corsos se veían toda clase de rodados. Señala Puccia: “el público tenía ocasión de admirar los lujosos carruajes de ricas familias, tirados por yuntas de briosos caballos, guiados por cocheros y lacayos vestidos al estilo de los Luises, en Francia” y agrega “En los desfiles vecinales no eran tantas las “berlinas”, los “landós” y los “coupés”. Abundaban en cambio las “victorias”, los “breques”, las “volantas” y hasta las “chatas” que y “carritos” que disimulaban su modestia bajo los adornos puestos con cariño y

esmero. Muchos jinetes –por lo general cuarteadores y gente de los corrales y de los mataderos- aprovechaban la circunstancia para lucir la apostura de sus “pingos” y la riqueza de sus aperos” (Puccia 1974: 68).

Las agrupaciones de carnaval

Los Candombes

En un principio, predominaron los centros conformados por los afro-argentinos. Desfilaban luciendo ropa colorida y candombeando, con un lenguaje poblado de reminiscencias africanas.

El candombe “puede ser clasificado como una danza dramática, pantomímica y programática” (Picotti 1998: 156). Igual que en otros rituales afro americanos, estaban encabezados por un rey y una reina.

Las melodías se amoldaban a las necesidades de la danza, era altamente rítmica y más bien fragmentaria. La coreografía consistía en danzas de parejas sueltas y rondas de carácter más o menos independiente. Cada nación tenía su danza característica y sus propios toques de tambor.

Una práctica común cuando se enfrentaban comparsas rivales, consistía en las “tapadas”, un contrapunto de tamboriles, cascabeles y cencerros. Muchas veces duraban horas y degeneraban en violentos choques cuando los vencidos no aceptaban el resultado.

La presencia de este tipo de manifestaciones fue disminuyendo, en parte porque disminuyó la población afro argentina como consecuencia de las guerras, las epidemias de cólera y fiebre amarilla, en parte porque las nuevas generaciones trataban de fundirse en la sociedad total y en parte porque se ejerció un “blanqueamiento” sobre este grupo.

Las Sociedades de blancos disfrazados de negros

En el curso de 1869 se presentaron la Sociedad Africana y la Sociedad de los Negros, dos agrupaciones de blancos disfrazados de negros, que imitaban su música, sus pasos de baile, su vestimenta y su forma de hablar y moverse.

La Sociedad de los Negros estaba compuesta por los integrantes más distinguidos de la burguesía porteña. Apellidos ilustres como Ramírez y Ecurria, Láinez, Rojas, Barreda, Lynch, Cané y Mitre se contaban entre sus miembros, pues de acuerdo a una descripción realizada por Ernesto Barreda, “no formar parte de esa sociedad era estar excluido de distinción y mérito”. (Citado en Bilbao 1962:166). Se vestían con un uniforme casi militar de inspiración europea y usaban un antifaz negro. Esta agrupación, que estaba activa todo el año, se presentó en el antiguo teatro Colón y en el de la Victoria. Pero era

el carnaval la época en que más se lucían, recorrían las casas cantando las canciones que ellos mismos componían y bailando.

Las agrupaciones de blancos disfrazados de negros se reprodujeron en los carnavales siguientes. A las ya mencionadas sociedades de “los Negros” y “Africana” se le sumaron: “Negros Argentinos”, “Negros Azúcares”, “Negros Congos”, “Negros Esclavos” entre otras. La imitación iba más allá de hacerse llamar negros. El tipo de desfile y actuación grupal, con un repertorio ensayado con antelación, respondía a la forma organizativa de los candombes y de las naciones negras, así como el objetivo recreativo que perseguían y el espíritu cooperativo que alentaban. La recorrida por las casas es otra virtual copia de la costumbre de las naciones cuando realizaban sus fiestas. Además, Bilbao (1962) marca una fuerte correlación entre la figura del “presidente” de las comparsas con la figura del “rey” de las naciones afro argentinas.

Estas agrupaciones representaban las maneras de actuar de la “gente decente” con respecto a la población afro argentina. Tanto las canciones como la organización focalizan la condición esclava y servil de los afro argentinos. Como señala Bilbao: “Se apelaba al ridículo por arriba y a la persecución en la base”. (1962:164).

Las canciones: un ejemplo paradigmático

Las letras de sus canciones están dedicadas en forma predominante a presentar requiebros amorosos a mujeres blancas “las amitas”. Estos temas, escritos por blancos pertenecientes

a una clase social más elevada, cristalizan los prejuicios y presunciones que los autores tienen con respecto a los esclavos africanos y sus descendientes. Además se presenta el fin de la esclavitud como un hecho por el que los antiguos esclavos deben estar agradecidos, y cuya principal virtud consiste en ser libres...para enamorar a las “amitas”. Eventualmente las canciones de estas agrupaciones reflejan otros conflictos étnicos de la época como los que se generaban entre los sectores más bajos de la población nativa y los recién llegados.

El himno de esta Sociedad de los negros es una clara muestra del único lugar que en el imaginario de la “gente decente” los afro argentinos podían ocupar, el de esclavo.

La comparsa de los negros,
la más constante y leal
a las amitas saluda
en el nuevo carnaval.
Y a las niñas como esclavos
Se ofrece para servir
Esclavos de cuerpo y alma
y fieles hasta morir
(Coro)
¡Oh! ¡Niñas blancas!
Por compasión
Oid de los negros
la triste voz
que aunque sus rostros
son de color
tienen de fuego
el corazón.

La primera estrofa actúa a modo de presentación. Se presenta en tercera persona (la comparsa de los negros) a partir de la cual es posible reconstruir la primera persona (nosotros los negros). Lo interesante, es que en realidad el “nosotros” está desplazado. “Nosotros” no son los negros, sino los antiguos amos blancos imitando a “los negros” (y nosotros es también el público al que se dirigen). Los negros, los imitados son “ellos”,

los otros. Lo que las canciones expresan para “nosotros”, por lo tanto, son las acciones y características que se esperan de “ellos”.

Empecemos por la utilización del termino “amita”. Recordemos que formalmente la esclavitud se abolió en el Río de la Plata en 1813. Si bien la legislación subsiguiente fue confusa y usada de manera poco clara, la Constitución de 1853 (que la ciudad incorpora en 1861) garantiza finalmente igualdad, al menos en términos jurídicos. La relación de esclavitud es una relación de dominación que requiere que de dos partes una de las cuales esta subyugada a (por) la otra. La identificación de una parte identifica, por contraste, a la otra. Si se identifica a otro como “amita”, necesariamente el papel que resta para uno es el de esclavo. ¿Y por que el uso del diminutivo? En principio, se supone que las canciones se refieren a las jóvenes solteras, “las niñas”, esto es: las hijas de los amos. El diminutivo permite entonces distinguir a las madres de las hijas, a las amas, de las hijas de las amas. En este sentido, tiene una función referencial clara. Además, su uso esta avalado por la costumbre y tiene cierta pátina tierna, muy adecuada para versos que se pretenden amorosos. Por otra parte, el uso del diminutivo en la parte dominante, disminuye a su vez a la parte dominada: si el amo es pequeño, el esclavo es más pequeño aún. El status del esclavo es reafirmado porque aún quienes detentan un rol mas subordinado en la organización familiar del amo, son superiores al esclavo.

A su vez, las acciones de los negros en la primera estrofa consisten en: saludar a las amitas y ofrecerse para servir las como esclavos. En ambos casos el sujeto “los negros” realiza una acción que se dirige hacia otra persona. El saludo en sí mismo puede

entenderse como un gesto de cortesía, pero desde el momento en que el sujeto hacia quien se dirige es “la amita” se convierte en un gesto de sumisión. Que sirvan es lo que se espera de los esclavos³². A su vez, que los “negros” revelen su deseo de ser esclavos, de alguna manera eximen de responsabilidad y culpa sobre su situación al amo. Dos veces lo afirman, agregando la segunda que su esclavitud es “de cuerpo y alma” como si se pudiera ser esclavo de otra manera. Dado que el esclavo desea su condición, de alguna manera la relación simbólica se invierte, en tanto el amo obedece a un deseo del esclavo.

Los adjetivos que se aplican en la primera estrofa para la describir a “los negros”, ya sea a nivel personal o como grupo, son: constancia, lealtad y fidelidad. Otra vez nos encontramos con términos que se aplican perfectamente a una situación de sujeción. Sin embargo, ya desde la colonia pero especialmente durante el rosismo, el temor que provocaba un alzamiento de los esclavos (o la delación a nivel doméstico) demuestra que constancia, fidelidad y lealtad no eran valores que se dieran por seguros. Más bien, parecen pertenecer a las características que el amo blanco espera de sus esclavos, al deber ser más que a la realidad. La fidelidad, a su vez, se ofrece “hasta morir”, lo que es una manera de decir “para toda la vida”, no hay oportunidad de cambio, la esclavitud es un estado que se extiende por siempre.

¿Que es lo que se pide a las niñas blancas? Lo que se espera, lo que se pide, es que oigan sus voces “por compasión”. No es gratuita esta referencia a la compasión. La compasión es el “sentimiento de conmiseración o lástima hacia quienes sufren penalidades o

³² No casualmente, “servir” deriva del latín “servire”: ser esclavo (a su vez derivado de “servus”: esclavo)

desgracias” (Nuevo Espasa Ilustrado 2000: 418). La compasión no es un sentimiento recíproco, que se produzca entre iguales. Es un sentimiento claramente asimétrico donde una parte siente lástima por la otra. Una vez más, se marca una diferencia: los negros en una situación desgraciada, las amitas sintiendo lástima. En síntesis, todo confluye hacia la reafirmación del rol de esclavos para los “negros”.

Comparsas políticas

Esta es la forma en que S. Bilbao (1962) se refiere a las agrupaciones que se dedicaban a la crítica y a la sátira política. Engloba en esta categoría a ciertas agrupaciones que eran bautizadas en alusión a personajes políticos importantes, como “Los habitantes de Carapachay” (en referencia a las islas del delta propiedad de Sarmiento) o “Los Sarmienticidas”; a grupos como “Los habitantes de la Luna”, que acuñaron medallas con la caricatura de Sarmiento y la inscripción: “Sarmiento. Emperador de las máscaras” y a distintas agrupaciones que utilizaban mascarones con los rostros de políticos prominentes de la época, como Mitre, Alsina, Avellaneda, Sarmiento, Elizalde, Quintana, Vélez Sarsfield o Rawson; y hacía imitaciones de sus modos discursivos.

No todos los aludidos gozaban del humor que supo demostrar Sarmiento en lo referente al carnaval. Además, solían originarse peleas entre los grupos y los simpatizantes de los personajes caricaturizados, por lo que las autoridades, en su respuesta habitual, optaron por la prohibición. Un caso especial fue la formación de la comparsa “Expedición del desierto”, que se proponía burlarse de la política que se llevaba adelante en las fronteras.

Causó tal escándalo, que se llegó a rumorear que los oficiales del ejército pensaban combatirla en la calle. Finalmente, los organizadores desisten de llevar a cabo su idea.

Para Bilbao “mucho no podía durar esta manera de expresarse, obligadas por las circunstancias, las “comparsas políticas” desaparecen del corso”. (Bilbao 1962:166)

Sin embargo, desde siempre el carnaval fue un momento apto para la crítica y la sátira política. El carácter paródico de los festejos carnavalescos constituye de por sí un hecho político. Limitar la expresión política a la imitación de los personajes del momento implica una lectura parcial de la fiesta. Como certeramente señala Martín:

La parodia sobre la realidad social, de la que la política forma parte, es un elemento constante y distintivo del motivo carnavalesco. Por lo tanto, si bien pueden haber ganado preponderancia durante un lapso, las comparsas políticas expresaron un tema que es habitual y genérico a las fiestas y a las agrupaciones de carnaval. (1997: 25)

Comparsas gauchescas

La literatura gauchesca aparece a fines de la década de 1810. En general se acepta que su creador fue Bartolomé Hidalgo, quien luchara bajo las órdenes de Artigas. Consiste en un relato usualmente en primera persona, escrito en un lenguaje simple y plagado de ruralismos más o menos auténticos, con un trasfondo con personajes típicos que se supone representan la vida y el habla de las clases bajas rurales. El género se desarrolló en dos direcciones: una que aspira a ser la representación literaria de los humildes y los oprimidos (como en la obra de Hidalgo y en la de José Hernández) y otra que aspira al entretenimiento, parodiando al gaucho, el “gauchismo urbano” del que habla Santiago

Bilbao, donde Juan Moreira³³, de Eduardo Gutiérrez puede ser considerada la pieza clave. Este sector adquiriría difusión a través del circo de los hermanos Podesta. En ambos casos, quienes escribían no eran gauchos.

El gaucho ocupa distintos roles de acuerdo al momento histórico. Como señala Bilbao:

Mano de obra en las vaquerías de la colonia, se transformó en soldado de caballería en la guerra de la independencia; formó las montoneras de uno y otro bando; fue mandado a los fortines de la frontera a luchar contra el indio, y por último, cuando ya no se necesitaban guerreros, sino peones, fue el “vago” o el “cuatrero” (1962:168)

Luego, la figura del gaucho es rescatada por la literatura en el momento en que comienza a desaparecer como tipo social. Para los contemporáneos de Gutiérrez, el gaucho funciona como una evocación nostálgica de un pasado que si bien no es lejano, es vivido como perdido. Juan Moreira, personificando al gaucho

se convertiría en aquel emblema en el que el criollo pudiera reconstruir en esa identidad espectacular (...) una identidad “argentina” frente a la otredad- en muchos casos amenazante- del inmigrante. (Sainz 1997: s/n)

Las comparsas gauchescas fueron parte del movimiento “gauchista” (Bilbao 1962). La mayoría de sus integrantes no abandonaban la ciudad con frecuencia. Lejos de estar integradas por gauchos, estas comparsas eran una imitación de lo que la gente de la ciudad suponía eran los gauchos y responden al mismo clima que da origen a la literatura gauchesca. Ni el género gauchesco era escrito por gauchos, ni las comparsas estaban compuestas por grupos de gauchos. Sus integrantes eran tan gauchos como los integrantes de las Comparsas de blancos disfrazados de negros eran negros³⁴. Ambas

³³ Esta obra se publican en forma de folletín en “La Patria Argentina” entre noviembre de 1879 y febrero de 1880. Esta basada en la historia de un bandido gaucho asesinado por la policía en 1874.

³⁴ Incluso, una de las comparsas más conocidas “Los gauchos del sud” estaba presidida por Mister Wilkinson, un inglés.

formaciones reflejan más los prejuicios e ideas de quienes imitan que la realidad de la vida de los imitados.

Al rescatar el folclore criollo, la comparsa gauchescas reafirmaban (¿o inventaban?) una identidad que estaba amenazada por el número creciente de inmigrantes, quienes durante el carnaval presentaban sus propias agrupaciones. Este uso del folclore no estaba exento de objetivos políticos. Una nota de Caras y Caretas del año 1904 afirma: "...se asegura que tendremos este año abundancia de sociedades gauchescas, debido a que la juventud que las forma, ha tenido la ayuda y protección de algunos futuros diputados que tratan por todos los medios de fomentar el 'moreirismo'". (Citado por Bilbao 1962: 168)

Algunas de las comparsas gauchescas fueron: "La Esquila", "Los Serranos", "El rodeo", "La Ramada", "Cruz y los suyos", "Tradición de Santos Vega". Algunos nombres resultaban particularmente significativos: "Rezagados de la Pampa", "Los vencidos", "Los Parias del Totoral", "La Resaca", "La vuelta de la pampa"...

Desfilaban en grupos numerosos, a caballo o en carros adornados "convertidos en ranchos floridos, llenos de "chinitas querendonas" y luciendo ventanas cargadas de jazmines y claveles" (Puccia 1974:75). Cantaban, bailaban y recitaban poesía "criolla"³⁵.

³⁵ Las crónicas de la época reconocen que de lo que se trata es de rescatar una forma de vida en extinción, pero no siempre se concuerda con respecto a lo ajustado del retrato. Sirva lo siguiente como ejemplo " La Yerra intentó revivir un tipo que se apaga, pero lo intentó menoscabando el poco prestigio higiénico de la tradición campera, pues entendieron los gauchos del carnaval que para encarar un tipo de paisano es forzoso andar sucio y con las prendas a la miseria." (Caras y Caretas. 5 de marzo de 1900. Citado por Bilbao, S. 1962:168)

Otras agrupaciones

La afluencia inmigratoria se reflejó en los festejos de carnaval. Los nuevos pobladores sumaron al carnaval sus tradiciones y sus gustos musicales. Ya en el primer curso de 1869 se presentan comparsas representativas de las colectividades extranjeras, que irán aumentando en número con el correr de los años (y la llegada de los barcos).

La represión y la persecución a las que se vieron expuestas las organizaciones sindicales hicieron que los inmigrantes buscaran otras instituciones para canalizar sus inquietudes sociales y solidarias, como las asociaciones de socorros mutuos y las cooperativas. Estas instituciones muchas veces alentaron la creación de agrupaciones corales y musicales que se agregaban a los festejos de carnaval. En otros casos dieron lugar al proceso inverso: las comparsas crecían hasta constituirse en asociaciones mutuales.

La “Sociedad Filarmónica, Cosmopolita y de Socorros Mutuos José Verdi” muestra ya en su nombre el carácter múltiple de estas instituciones. Su coro a tres voces interpretaba *canzonettas* y óperas así como canciones escritas por autores locales, como Coria Peñaloza y Ángel Villoldo. Otras agrupaciones, como “Amanti a Castagna” o “El trapito” cantaban en genovés.

Los residentes procedentes de España se caracterizaron por la grandeza de sus orfeones. Desde su fundación en 1854 “La Salamanca Primitiva” estuvo compuesta por más de trescientas personas y contaba con la dirección del maestro Francisco Payá. Casi igual número integraban “El Orfeón Español”, dirigido por el maestro Luis Reinoso y “El

Orfeón Gallego Primitivo” dirigido por el maestro Paz Hermo, cuyo repertorio se componía de zarzuelas, pasacalles y habaneras. La vestimenta era de suma importancia para estos grupos. Los integrantes de “La Salamanca Primitiva” vestían trajes de estudiantes salmantinos. Quienes integraban “El Orfeón Español”, por su parte, llevaban el uniforme tradicional de estudiante español del siglo XVI y utilizaban estandartes y banderas de seda.

El desfile de “Los Turcos de Barracas” era particularmente impresionante. Estaba compuesto de banda, banda lisa y orquestas y por más de trescientos integrantes que marchaban acompañando a los cuerpos de caballería y artillería. Escoltaban una lujosa carroza, tirada por doce caballos blancos, donde se acomodaban el “sultán”, su “consorte” y su séquito.

“La Marina”, integrada por la colectividad española, popularizó los motivos navales. Todos sus vehículos, desde las bicicletas a los carros semejaban barcos. Sus integrantes, obviamente, iban vestidos de marineros. La siguieron otras agrupaciones del mismo estilo, como “Marinos del Plata”, “Unión Marina Argentina”, “Marinos Alegres”.

Todas estas agrupaciones, junto a otras como “Lago di Como” “Stella di Roma”, “Salamanca”, “Orfeón Argentino del Sud”, “Unión Pelotaris”, son las que Santiago Bilbao denomina orfeones. Sus nombres delatan sus orígenes así como el impacto que la inmigración tuvo en el carnaval porteño.

Otras agrupaciones, que Bilbao llama “de carácter”, comparten algunas características con las anteriores, pero estaban orientadas a la búsqueda de lo picaresco o del efecto a partir de las circunstancias del momento. Los integrantes de “El progreso del Plata” se presentaron alguna vez vestidos de lustrabotas cantando: “Signori, io sun vinuto, di Napoli a Buenos Aires, per pintar una inverzione, di grandiza novita, Sun stato cuatorze año, di meterle tutti li cuori, lustrose come il charol” (Citado por Bilbao 1962: 172). “Los Boers” hacían referencia a la guerra Anglo-boer, “Coup de Chaleur”, al verano de 1900, de temperaturas particularmente altas. Bilbao considera que la murga se nutrirá particularmente de estas agrupaciones.

Respecto a los disfraces, en esta época eran populares los de diablo, bebé, los hombres caracterizados como mujeres y payaso. Y había, claro, disfraces de negros, de Moreiras y de Cocoliche. Este último era una ridiculización del italiano acriollado.

Además del impacto directo por la presencia de sus propias agrupaciones, la inmigración provocó reacciones que tendían a rescatar el folclore propio frente al de los recién llegados³⁶, que se visualizaron en las agrupaciones de blancos disfrazados de negros (al fin y al cabo, la convivencia con los sectores de afro argentinos era conocida, y en todo caso lo que se añoraba era su antiguo curso) y, especialmente, en las formaciones gauchescas.

³⁶ Esto se presenta también en el teatro. Estrenado en 1906 el sainete Los disfrazados, de Carlos Pacheco, también carnavaliza los conflictos y las dificultades de convivencia entre criollos e inmigrantes.

Las reglamentaciones

Las autoridades, siempre temerosas de los excesos carnalescos, reglamentaron rigurosamente las comparsas y disfraces permitidos. En el “Reglamento para las comparsas y disfraces que se permiten en los días de Carnaval”, firmado por Cayetano M. Cazón, jefe de Policía en 1863, se especificaba, entre otras cosas, que las comparsas debían reunirse bajo la dirección de un “presidente” que debía ser “persona abonada a satisfacción del Departamento de Policía”. A su vez, quienes “aisladamente, o asociado con otros” quisieran disfrazarse, debían anotarse en un registro de la policía, especificando nombre y dirección. Se prohibía usar armas como parte del disfraz, así como “bastones, varas, látigos, palos o rebenques con lonjas”.

Una vez más, se intentaron medidas para reprimir la siempre polémica costumbre de jugar con agua, que a decir del jefe de policía no despertaron resistencia entre la población y habrían dado lugar a “...una reacción en el espíritu público para improvisar distracciones en armonía con el adelanto del país y la cultura de sus habitantes” (Citado por Puccia 1974: 42)

Pese a los deseos y al optimismo del jefe de policía, toda esta parafernalia burocrática debe haber tenido un efecto muy pobre, ya que en 1876, el Honorable Concejo Deliberante adopta una nueva resolución tendiente a limitar los festejos del carnaval. Su fin, una vez más, era prohibir el juego “con agua y cualquier otro líquido”. En el decreto se especifica que dicha prohibición abarcaba el uso de pomos, bombas y un ambiguo

“etc.”, así como “arrojar harina, polvos de colores, confites, legumbres verdes y secas, huevos, frutas naturales o imitadas en cera y dar golpes con vejigas y globos de goma”. Lo único que expresamente se permite son “las flores secas, solamente”. Otros artículos se destinaban a especificar las penas para los contraventores y el recorrido del corso. (Puccia, 1974: 53-54).

Son de sumo interés los fundamentos de esta resolución. Estos comienzan con una suerte de confesión del fracaso que todas las múltiples prohibiciones y reglamentaciones anteriores (“de haber sido burlada la autoridad en el último carnaval”). Como siempre, resulta “verdaderamente bochornoso que la cultura, la decencia y el respeto debido a las señoras en particular y a los hombres en general sean desconocidos en una sociedad que se precia de adelantada”. Como no podía ser de otro modo, los términos favoritos de la dirigencia argentina de la época, “civilización y barbarie”, también están presentes, esta vez mediante el curioso recurso de presentarlos en otros pueblos que se espera sirvan de ejemplo, lo que no es ni más ni menos que una nueva alusión a Europa: “los pueblos en los que ha tenido origen el desenfreno del Carnaval, han reaccionado contra él impulsados por la civilización que modifica las costumbres bárbaras”. Finalmente dice: “que no es posible suponer que el vecindario de Buenos Aires oponga resistencia a la reforma de las prácticas groseras y a la influencia benéfica y civilizadora del progreso social”.

Pero evidentemente, “la sociedad que se precia de adelantada”, tenía ideas bastante distintas a las de sus dirigentes a la hora del carnaval. En la ordenanza del 24 de marzo de

1887, el intendente municipal, insistía “queda prohibido en el juego de carnaval arrojar sobre los transeúntes agua, así como cualquier objeto, permitiéndose únicamente el uso de papel cortado, flores sueltas y las llamadas serpentinas”. En una resolución adoptada por el Concejo Deliberante en febrero de 1889, se vuelve sobre esta ordenanza y se incluye entre los objetos prohibidos “las bolas de papel que se dejan caer desde los balcones y azoteas, sujetas o no con hilo, y el empleo de vejigas”.

Además todos los años había resoluciones que determinaban los horarios y recorridos de los corsos y detalles como la dirección del recorrido, los lugares permitidos de entrada y salida, y los de estacionamiento.

Finalmente, en febrero de 1909, las autoridades suspenden la realización de los corsos.

Caras y Caretas

Caras y Caretas fue la revista cultural más importante de este periodo³⁷. Su voz se levantaba contra ciertos aspectos de los festejos de carnaval. Lo hacía, por cierto, con mucha más elegancia que la que habían demostrado anteriormente otros medios como El Argos.

³⁷ La revista se publicó entre 1898 y 1941. Dirigida inicialmente por Fray Mocho, contó con la colaboración de los periodistas y escritores más destacados de la época. Su diagramación era novedosa. Además de tapas llamativas (a seis colores y caricaturescas) incluía desde cuentos hasta sociales, siendo especialmente importantes el uso de recursos gráficos, como fotografías, ilustraciones y caricaturas. Reflejó los cambios políticos y sociales y “en sus páginas quedó impreso el fenómeno de la inmigración, el desarrollo del comercio y la producción y, sobre todo, la metamorfosis de la Gran Aldea, convertida ahora en ciudad” (Mendelevich 2002)

Los festejos callejeros del carnaval eran criticados, tal como puede verse en los siguientes comentarios firmados por Eustaquio Pellicer:

No hay quien contenga a la juventud alegre en cuanto se aproxima el Carnaval. Las pestes, las crisis económicas, los calores ígneos, los déficits de presupuesto, las mayores calamidades de las que pueda ser víctima el país, representan el valor de un pucho para esa muchachada filarmónica que en estas carnestolengas toma en usufructo nuestro tímpano

Continúa la nota con cierto tono moralizante, contando anécdotas, como la de un joven dependiente de tienda que a punto de debutar en una comparsa, acaba perdiendo su trabajo por no pensar en nada más que no sea el estudio de la mazurca. Finaliza criticando a las autoridades por no controlar los festejos:

Que la juventud alegre sienta deseos de tocar cualquier cosa en estos días, es perdonable, aunque se reconozca que es abusivo. Lo más difícil de sufrir es que el gobierno se empeñe en tocar el violín, y nosotros tengamos que tocar... las consecuencias. (Caras y Caretas Nro. 70, 3 de marzo de 1900).

A lo mismo se refiere el siguiente texto, del mismo autor:

Se encoge el corazón pensando que mañana es el último día de carnaval, ¡porque nos hemos divertido tanto! (...) Por la calle, nos enlazaban con una serpentina, ¡qué gusto! O nos metían por los ojos con un puñado de confetti³⁸ ¡qué placer! Se nos hacía blanco de proyectiles leguminosos, y eso era el colmo de la delicia (Caras y Caretas Nro 74, 3 de marzo de 1900:18).

Se rescataban, en cambio, los bailes realizados en salones de los clubes. Esto remite a los usos que se esperan de los espacios públicos y a quienes dentro de la población, tienen derecho a la diversión. Los siguientes comentarios se refieren a bailes en el Club del Progreso:

³⁸ papel picado

Hermoso cuadro en que la vista y el oído eran embargados durante horas fugaces, pasadas entre flores y manjares, por detalles reveladores de la distinción y el buen gusto de la concurrencia, a la cual, se ofrecía aquella fiesta de la galantería y la espiritualidad. Entre las familias concurrentes se hallaban representados todos los apellidos conocidos de nuestra sociedad. (Caras y Caretas Nro. 176, 15 de febrero de 1902:20).

Los bailes elegantes de los clubes se contraponían al carnaval callejero, como puede verse en las siguientes citas. La primera se refiere al último baile de carnaval del año 1901 del Club del Progreso. La segunda a un baile en el Club Español, en 1902.

“La elegancia y el buen gusto podían admirarse en el adorno de los salones y en la concurrencia femenina. (...) El ambiente carnavalesco de la calle no logró penetrar en el Club del Progreso, y una vez más dio esta prueba de su ingenio y su cultura tradicional” (Caras y Caretas Nro. 126. 2 de marzo de 1901:17)

Para hacernos olvidar la conducta de las desaforadas máscaras que convirtieron las calles en centro de toda necedad y grosería, el Club Español despidió dignamente a Momo.

El elemento joven entregóse al discreteo y al baile. El *spirit* de los elegantes concurrentes era un remedio para el insoportable fastidio ocasionado por el festival en la calle. (Caras y Caretas Nro.177. 22 de febrero de 1902: 18).

Se aceptan las fiestas privadas, los bailes de las clases más altas, una de cuyas virtudes consiste en no parecerse a los festejos callejeros. Los bailes y sus concurrentes son calificados como distinguidos, de buen gusto, dignos, ingeniosos, elegantes, galantes, espirituales y representantes de la cultura. Los festejos callejeros, en cambio, son presentados como fastidiosos, necios y groseros.

El carnaval se usaba, además, como excusa para comentarios satíricos sobre distintos temas de actualidad, tal como se puede ver en el siguiente texto, aparecido en la sección fija Menudencias el 24 de febrero de 1900:

Noticia recién llegada:
La Plata- Este carnaval
de máscara disfrazada
va a salir la desgraciada
libertad electoral.
Disfrazarse, a nuestro entender

Es un tonto proceder:
¡Que salga tal como se halle!
Pues yendo aun por la calle
nadie la va a reconocer.

Numerosas publicidades también se referían al carnaval. Los avisos iban desde el alquiler de trajes “de todas las clases, con dibujos excéntricos” (Nro 73, 24 de febrero de 1900:8), hasta el alquiler de carruajes “con magníficos atalajes a precios reducidos” (Nro 174, 1 de febrero de 1902:11).

La fuerza moralizante de la revista no ataca directamente al carnaval, sino a algunas de las facetas de sus festejos. En este sentido, y tomando el eje continuidad/ desaparición como guía, puede decirse que Caras y Caretas tiene una actitud ambigua, poniéndose en distintos lados de esta oposición de acuerdo con el tipo de festejo y de quienes participan en el mismo.

Las características desde los años treinta

A nivel económico, la crisis mundial del 29, marcó los primeros años de este periodo. A nivel político, la caída de Yrigoyen inició un ciclo de más de cincuenta años donde las experiencias democráticas fueron breves y esporádicas.

En los años treinta, el proceso inmigratorio se estancó en forma casi completa. El saldo de la década del 30 fue de 73.000 inmigrantes. Al finalizar la segunda guerra se reactivó la inmigración europea. En el periodo comprendido entre 1947 y 1952 se instalaron en el país alrededor de 630.000 personas. Este fue el último gran aporte de población europea.

Entre 1955 y 1965, el flujo inmigratorio apenas superó el 1%. La corriente ultramarina comienza a ser reemplazada por los movimientos internos y de los países limítrofes.

Buenos Aires se expande hacia la periferia. Se desarrollan nuevos barrios a ambos lados de la General Paz, cuya construcción finaliza en 1941. Como consecuencia de la crisis económica nace el transporte colectivo que posibilita parte de la expansión espacial.

Se da una mayor dispersión entre las comunidades étnicas, ya que se produce un movimiento desde el conventillo central al resto de la ciudad y especialmente a los suburbios. Torres (1975) sugiere que el proceso de suburbanización está relacionado con la dinámica social que lleva a parte de los inmigrantes a integrarse a la clase media.

En las décadas del 20 y del 30, muchos barrios estaban aislados, separados de otros por amplias extensiones desocupadas. La necesidad de servicios urbanos va a impulsar la agrupación de los vecinos. Se constituyeron sociedades de fomento, clubes, asociaciones mutuales, comités de partidos políticos y bibliotecas populares que fueron fundamentales para la conformación de las identidades barriales. Estas instituciones, junto con el café y la esquina se convirtieron en factores de arraigo y en lugares de sociabilización, principalmente masculina. Lo mismo sucede con los clubes de fútbol, deporte que se profesionaliza en 1931

Paralelamente, la salida al centro para ir al teatro o al cine (sonoro desde 1933, con el estreno de la película Tango), se convirtió en uno de los usos preferidos del tiempo libre.

El centro de la ciudad también se transforma. En la década del treinta finaliza la construcción del edificio Kavanagh, que con sus treinta y un pisos y sus 120 metros de altura es considerado el primer rascacielos de Buenos Aires. Se erige el obelisco en el cruce de las avenidas Corrientes y 9 de Julio. Como contracara de este desarrollo, se levantó en 1932, en Puerto Nuevo, Villa Esperanza, una villa miseria, en ese momento sólo comparable a la precariedad del barrio Las Ranas de Parque Patricios.

Hacia 1945 se produjo un cambio en la composición de la clase obrera. La mayor parte de la clase obrera urbana fue reemplazada por inmigrantes internos. Aparece significado un nuevo tipo social, “el cabecita negra” o “descamisado”, cuya presencia generaba expresiones de profundo prejuicio y desprecio por parte de la elite.

Durante el peronismo (movimiento político centrado en la figura de Juan Perón que polariza la vida política argentina desde la década de 1940), la tensión existente en la sociedad tendría su reflejo en el plano cultural. Se planteó un antagonismo entre la cultura de la elite, asociada a las tradiciones liberales y la cultura popular (peronista). La llamada Revolución Libertadora que triunfa el 23 de septiembre de 1956 exacerbó este antagonismo con su intento de prohibir cualquier manifestación que recordara al gobierno anterior.

A su vez, las mejoras salariales impulsaron el consumo. Los espectáculos deportivos, los bailes con orquesta y los de carnaval, convocaban a gran número de personas, generando recaudaciones inimaginables pocos años antes. El primer peronismo inicia “el turismo

social” que desembocará en turismo masivo en los años sesenta, apoyado en las nuevas redes viales y en la estructura hotelera que irán desarrollando los gremios y una ampliación de la oferta de destinos.

El reinado de las murgas

Las múltiples agrupaciones que conformaron el heterogéneo carnaval porteño fueron desapareciendo. Esta situación responde a distintas circunstancias. La población de afro argentinos, muy disminuida, se vuelve invisible para el resto de la sociedad. Los candombes, otrora convocantes, dejan de ser un espacio socialmente visible.

La presión por definir una identidad propia se ve aliviada por el alcance universal de la escolaridad y por el servicio militar obligatorio, que ayudan a universalizar la argentinidad. Los inmigrantes se irán incorporando a la sociedad mayor. La desaceleración de la inmigración transatlántica también actuara en este sentido. Constituida la identidad nacional, e instituida la figura del gaucho como su prototipo, no es necesario recrear el folclore nacional durante el carnaval.

Las nuevas pautas sociales agregarán lo suyo. Las agrupaciones de carnaval que anteriormente se fundaban en lazos de clase, étnicos o amistosos, comienzan a organizarse a partir del nuevo escenario que constituyen los barrios. La esquina, el café,

la sociedad de fomento, pasaron a ser los nuevos lugares de sociabilidad masculina. Los grandes bailes irán reemplazando a la fiesta en la calle.

Estos cambios en las pautas y lugares de sociabilización se corresponden con los cambios que en lo referente a sus características, experimentan las agrupaciones de carnaval. Donde antes había orfeones, estudiantinas, sociedades corales, sociedades gauchescas, ahora había murgas o centros-murgas. Señala Martín: “la riqueza musical se simplificó, se redujo la variedad artística de las organizaciones”. (1997b: 33)

En rigor, las murgas o centro-murgas comienzan a aparecer en la etapa anterior, como la expresión carnavalesca de los chicos sin recursos, que se disfrazaban con cualquier cosa. En esta nueva etapa pasan a ser el tipo de agrupación preponderante y que se mantiene hasta la actualidad. Su representación consiste en tres momentos: desfile de entrada, las canciones (presentación, crítica y retirada) y desfile de retirada. Cada murga se identifica con un estandarte que indica el nombre y el barrio de origen, el año de fundación y el año en curso. Para las canciones se usan melodías conocidas del momento, a las que se les cambia la letra, y el tango se suele utilizar para las despedidas o retiradas.

Bilbao (1962) diferencia entre murgas y comparsas, entendiendo que las murgas constituyen “un fenómeno posterior y si se quiere bastardeado de las comparsas. Proliferan con la declinación de éstas”. (Bilbao 1962: 156). Tampoco Puccia tiene una gran opinión de las murgas “cuya fuerza cómica radicaba en una serie de canciones y chistes del peor gusto, indignas de florecer en labios de criaturas e impropias de ser

escuchadas por señoras y señoritas”. (1974: 76) Martín (1997b) en cambio, entiende que murgas y comparsas conforman espacios distintos dentro del universo de los festejos carnavalescos, siendo la principal característica de la murga el uso de lo grotesco (en sus nombres, vestimentas y canciones).

Más allá de las valoraciones que realizan los distintos autores, las murgas representan, a su modo, la realidad de la época, y fueron las que mantuvieron el espíritu festivo y burlesco del carnaval, en el marco de un festejo que se hacía cada vez más ocasional y que adquiriría un carácter cada vez más ligado al ámbito privado.

Algunas murgas realzaron en sus nombres la relación con la sátira y lo burlesco: “Los Curdelas de Saavedra”, “Los Locos del cuarto piso”, “Los Viciosos de Villa Martelli”, “Los Caídos de la Higuera”. Otras ligarán sus nombres a los sentidos y las emociones: “Los Mimados de La Paternal”, “Los Magos de Saavedra”, “Los Reyes del Movimiento de Saavedra”, “Los Graciosos de Mataderos”, “Los Elegantes de Laferrere”. La mayoría, ató su nombre y su suerte al barrio.

Las murgas mantuvieron (y en algunos casos continúan teniendo) una fuerte asociación con el peronismo. No es sorprendente, puesto que la base del peronismo y los integrantes de la murga provenían de los mismos sectores. El conocido murguero Eduardo “Nariz” Pérez, por ejemplo, afirma haber llevado el primer bombo³⁹ a la Plaza de Mayo el 17 de

³⁹ Tambor de dos parches y gran tamaño que se percute con maza. El ejecutante (bombista) suele colgarlo con una cinta de cuero a su espalda, lo que le permite caminar y trasladarse con él.

octubre de 1945. La “Revolución Libertadora” proscribió al peronismo y persiguió cualquier manifestación asociada a él, incluido el bombo.

La relación con el fútbol se presenta a partir de los años sesenta. Algunas agrupaciones reflejan este lazo en sus nombres: “Los Funereros de San Martín”, del club de fútbol Chacarita, “Los Calamares de Saavedra”, del club Platense, “Los Xeneizes”, del club de Boca Juniors.

En esta misma década se presenta otro fenómeno: la aparición de mujeres en las murgas, que hasta ese momento eran agrupaciones exclusivamente masculinas. Estas mujeres eran en general parientes de los murguistas hombres. También aumentó la participación de los niños, denominados “mascotas”. Estos hechos determinaron un aumento en el número de integrantes de las murgas.

Prohibiciones (y van...)

Al igual que en las etapas anteriores, los festejos de carnaval fueron víctimas de la pasión del estado por disciplinar las expresiones populares.

La preocupación, de todos modos, se traslada de la necesidad de acabar con una costumbre “bárbara” y de marcar las pautas de una pretendida “civilización” al campo menos grandioso de lo que podría denominarse “bien común”:

Serán reprimidos con multa de 300 a 1500 pesos o con arresto de 3 a 15 días:

c. los que tocando música o cantando en la calle perturbaren las ocupaciones o reposo de los vecinos. (Art. 2 del Edicto Sobre desórdenes. 10 de Julio de 1952)

El triunfo de la revolución libertadora operó, además, para borrar todo signo o referencia política del carnaval, y por política debe leerse peronismo:

En los bailes públicos, prohíbanse los cantos, discursos y danzas indecentes” (Art. 7 edicto sobre carnaval, 24 de enero de 1956)

En este mismo edicto se legisla, una vez más, sobre los juegos con agua:

“En la vía pública...prohíbese arrojar agua o cualquier otro líquido, bolas de papel, bombitas boers u otras análogas...penándose las infracciones con multa de 600 a 1500 pesos o con arresto de 6 a 14 días” (Artículo 4)

Y se limita la utilización de papel picado, en un artículo que se encuentra al borde del ridículo:

“Serán penados con multa de 600 a 900 pesos o arresto de 3 a 6 días, las personas que recojan del suelo papel picado para jugar” (artículo 6 del Edicto sobre Carnaval, del 24 de enero de 1956).

El gobierno militar iniciado con el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, avanzará aun más sobre la fiesta, suprimiendo los feriados correspondientes al carnaval, mediante la “ley” 21.329 del 9 de junio de 1976. Esta medida atenta claramente contra la continuidad del carnaval, al hacer desaparecer hasta su fecha en el calendario.

Luego de la dictadura

La intensa represión política interna y la concentración económica que comienza a producirse en este periodo, con una fuerte dependencia del crédito externo son los rasgos más característicos de la última dictadura militar (1976-1983).

En 1980 la inmigración ultramarina había cesado en forma completa. Desde la década del setenta creció el flujo de inmigrantes provenientes de los países limítrofes, lo que no impidió que continuara el proceso de argentinización de la sociedad: en 1980 sólo el 7,3% de los habitantes eran extranjeros (y de estos, el 40% provenía de países limítrofes). En este mismo periodo puede observarse un aceleramiento de la emigración de argentinos, especialmente profesionales y técnicos, debido a la situación socioeconómica y a la situación política que llevó mucha gente al exilio.

En estos años se intensificó el crecimiento de la clase media, que pasó a representar el 48% de la población

El ámbito cultural también fue afectado por la represión. La censura o la autocensura limitaron o destruyeron todos los lugares de difusión de ideas, desde los medios de prensa a las universidades. Las manifestaciones más evidentes del debilitamiento de la dictadura en el área cultural lo constituyeron la continuidad de la revista Humor (que aparece en 1978 y alcanza una amplia difusión) y la experiencia de Teatro Abierto, un festival de teatro donde se presentaron obras nacionales de fuerte tono crítico de autores de la generación del '60, como Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiaga o Aída Bortnik, entre otros.

Otra vez es carnaval

El fin de la dictadura militar marcó un nuevo inicio para la vida de las murgas porteñas. Las murgas recobraron visibilidad en 1983 cuando “Los Mimados de la Paternal”, “Los Calamares de Saavedra” y “Los Fantoques de Boulogne” acompañan la presentación de la tercera temporada de Teatro Abierto⁴⁰. La vanguardia teatral y las murgas se encontraron y emparentaron, en lo que de hecho significó un reconocimiento de la “cultura” (entendida como las artes liberales), hacia la cultura popular. En tanto fenómeno de la cultura popular, la murga es un arte total, es decir, incluye la plástica, el baile, la música, la literatura y lo dramático. Esta característica le permite cruzarse con otros géneros artísticos.

A su vez, la tradición carnavalesca uruguaya contribuyó al reconocimiento de este rico folclore rioplatense. Durante los años ochenta y noventa se produjeron numerosas visitas de murgas uruguayas (tales como Araca La Cana, Falta y Resto, La Reina de La Teja) que en muchos casos derivaron en encuentros con grupos porteños.

A nivel local, deben destacarse las figuras de los músicos Alejandro del Prado, Ariel Prat y Alejandro de los Santos, que siempre ejecutaron ritmos populares provenientes de las agrupaciones de carnaval. En 1994, Gustavo Mozzi editó el disco “Carnavales porteños: Murga, Tango, Candombe”. El mismo año, Coco Romero presentó el disco “Murga: vuelo brujo”. En 1992, su espectáculo “Aguante, murga”, combinó artistas profesionales

⁴⁰ Iniciado en julio de 1981 y con una temporada muy exitosa al año siguiente, Teatro Abierto abre su temporada 1983 por la calle corrientes, luego del incendio intencional del Teatro del Picadero, que era su sede.

con artistas folclóricos. Marcó el debut de la murga surgida de los talleres del Centro Cultural Ricardo Rojas, “Los Quitapenas”. Murgueros como Nito Chadrés, Bebe Lamas, el Gallego Espiño y el legendario Eduardo “Nariz” Pérez actuaron de ellos mismos. En 1999 se presenta el disco de Coco Romero y la Brillante “La sopa de Solis”.

En los años noventa, los talleres de murga⁴¹ coordinados por Coco Romero en el Centro Cultural Ricardo Rojas⁴², así como los desarrollados en distintos centros culturales en el marco del Programa Cultural en Barrios dependiente de la Secretaría de Cultura del gobierno de la Ciudad imprimieron un nuevo impulso a la actividad.

La cantidad de murgas se ha multiplicado. Martín (2000 b) informa que en 1986 no había más de diez murgas en actividad en el perímetro de la ciudad. En el Informe sobre el carnaval porteño 1998-2000 presentado a la Comisión de Carnaval de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se presentan las siguientes cifras: en 1998 la Comisión autorizó 12 cursos. Participaron de esos cursos 42 agrupaciones de carnaval (unos 3.500 murgueros). En el año 1999 participaron 66 agrupaciones en 24 cursos (alrededor de 5.500 murgueros). Para el año 2000 desfilaron 77 agrupaciones en 32 cursos (7.000 murgueros). Para el año 2001, los cursos fueron 57 y las agrupaciones más de 100 (Martín 2001b). En el 2003, la participación fue de 110 agrupaciones (más de 10.000 artistas) en 40 cursos (Revista La Maga, 8 de febrero de 2003).

⁴¹ Más adelante se hablará con mayor detalle de estas experiencias.

⁴² En 1988, se ofreció en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, un taller combinado de candombe y murga coordinado por Coco Romero junto con el maestro afouruguayo Jose Delfín Acosta Martínez. Al año siguiente el taller fue sólo de murga y contó con la colaboración de carnavaleros de distintos barrios (esto es: distintas murgas): Daniel “Pantera” Reyes, de Saavedra, que enseñó baile, José Luis Tur y Ana Biondo, de Liniers, canto y composición de canciones. En 1990 Coco Romero dictaba solo los talleres.

Los ritmos carnavalescos fueron incorporados por grupos de rock nacional como Los Fabulosos Cadillacs, Los Auténticos Decadentes, Los Piojos o La Bersuit Vergarabat. E incluso, se han acompasado al tango, como puede escucharse en el disco de Adriana Varela producido por el músico uruguayo Jaime Roos, “Cuando el río suena”, editado en 1999.

Además, la murga ganó visibilidad en los medios de comunicación. En el caso de la televisión, fue incorporada a programas de ficción (se pudieron ver murgas en, por ejemplo, la tira diaria “Buenos Vecinos” del canal Telefé, y en el programa cómico semanal “Todo por dos pesos” de Canal Siete). Respecto a los medios gráficos, esta temática también ganó visibilidad. El diario Clarín, el de mayor circulación nacional, dedicó veinte notas a murgas o artistas del carnaval porteño entre 1996 y el 4 de octubre de 2003. El diario La Nación, por su parte, suele informar sobre actividades murgueras en su sección Agenda, y además le dedico cuarenta y cinco notas al tema entre noviembre de 1995 y el 4 de octubre de 2003⁴³. Las notas suelen referirse al resurgimiento del carnaval porteño, con títulos como “*La murga resurgió y ahora ya está en todas partes*” (Clarín 29 de agosto de 1999) o “*El resurgir de las murgas copó la ciudad*” (La Nación 4 de marzo de 2003).

⁴³ Se consideran sólo las notas donde el carnaval porteño es el tema que se focaliza, incluyendo presentación de películas y reportajes a artistas vinculados con este fenómeno. No se incluyen en el conteo las referencias a murgas acompañando reclamos populares, actos o festejos partidarios o deportivos, inauguraciones o espectáculos, ni anuncios, críticas o notas referidas al carnaval uruguayo, brasileño o a los festejos que se desarrollan en las provincias, ni la reciente presentación del libro *Murgas*, sobre los festejos de carnaval en la ciudad de La Plata. No se consideraron tampoco notas aparecidas en la Revista Viva de Clarín.

A su vez, desde el ámbito murguero se han hecho diversos intentos de utilización de los medios. En 1995 Daniel “Pantera” Reyes, murguista del barrio de Saavedra comenzó un programa radial: “La República de Momo” en F.M. Latinoamericana. Desde 1995 se publica la revista “El Corsito”, una “Publicación de distribución gratuita que reúne materiales de divulgación y consulta sobre el carnaval”. Y en Internet se pueden encontrar numerosos sitios dedicados a la murga porteña.

El tema pasó a ser foco de estudios en el ámbito académico. Tanto en la Facultad de Filosofía y Letras como en la de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, se han desarrollado en los últimos años seminarios dedicados a esta temática, y se han producido investigaciones, tesis y publicaciones.

Respecto de las cuestiones internas y organizativas del carnaval porteño se produjeron también importantes cambios. En 1997 se conformó la asociación M.U.R.G.A.S., que las representa ante el gobierno de la ciudad. Sobre el rol del estado en este resurgir de la murga, se puede hablar de tres aspectos distintos: la creación de talleres, el nivel legislativo y el apoyo a los corsos y las murgas tradicionales.

Sobre los talleres, la presencia del estado ha sido y es importante⁴⁴. El Centro Cultural Ricardo Rojas continúa con los talleres iniciados en 1988, y en la ciudad funcionan al menos otros ocho talleres en el marco del Programa Cultural en Barrios.

⁴⁴ Se considera a la Universidad de Buenos Aires, en cuyo ámbito funciona el Centro Cultural Ricardo Rojas como parte del aparato estatal.

Respecto a la legislación, revirtiendo años de tendencia a la supresión y o limitación de la actividad carnavalera, la ordenanza 52.039 de 1997 declara “patrimonio cultural las actividades que desarrollen las asociaciones o agrupaciones artísticas de Carnaval”. Esta ordenanza, además, crea la Comisión de Carnaval, encargada de la organización de corsos, con la idea de reemplazar a los corseros. Esta comisión está integrada por representantes de los poderes Ejecutivo y Legislativo de la ciudad y por representantes de las agrupaciones murgueras. Sus tareas incluyen la convocatoria, autorización, fiscalización y administración de los fondos con los que se subvenciona la actividad de las agrupaciones de carnaval y se apoya la organización de corsos.

Lo cual nos lleva al tercer punto, es decir, el apoyo que la ciudad le brinda a las murgas barriales. La relación entre las murgas y el estado es compleja porque es una relación entre dos actores con códigos distintos. La presencia del estado como organizador supone para los artistas nuevas condiciones, que requiere habilidades de negociación diferentes en un nuevo contexto, modificado además por la reproducción de las murgas a partir de los talleres. Para los funcionarios implica articular con sectores que no se ajustan a las formas de la burocracia oficial, que tienen sus propias pautas de funcionamiento que responden a las formas del saber folclórico.

El estado apoya abiertamente otras manifestaciones de la cultura ciudadana, especialmente el tango. El tango es una marca reconocida internacionalmente, que se identifica con Buenos Aires y que rinde dividendos en términos turísticos⁴⁵. La ciudad

⁴⁵ En las guías turísticas sobre la Argentina o sobre la Ciudad de Buenos Aires lo que se rescata como característica distintiva de la ciudad es, como puede esperarse, el tango. Eventualmente se rescatan los

reafirma, además, su perfil cultural con festivales de teatro, de cine y de danza. Los festejos de carnaval no alcanzan el nivel de difusión de las actividades anteriormente mencionadas⁴⁶, ni parecen ocupar un lugar importante en el calendario oficial, pero la nueva legislación y el nuevo rol del estado implican un reconocimiento a los artistas que participan en las agrupaciones de carnaval y legitiman la actividad.

Respecto a las otras formas de festejar el carnaval, si bien algunos clubes de barrio organizan bailes, ya no tienen el carácter masivo de otrora. La costumbre de jugar con agua persiste en los barrios, así como los intentos burocráticos para controlarla, pero en los cursos fue reemplazada por la “nieve”, espuma contenida en un frasco de spray.

Murga de barrio/ murga de taller

Buscando ampliar la comprensión de los procesos ocurridos en los últimos años con el carnaval porteño, hemos seguido el desarrollo de un taller de murga y la posterior incorporación de parte de los integrantes del taller a una murga barrial. Entendemos que en el conflicto murga de taller/ murga de barrio se encuentran condensadas las tensiones más interesantes de la escena murguera porteña actual, y es donde se actualiza la dicotomía entre continuidad y desaparición que ha marcado la historia del carnaval de la

motivos gauchescos asociados a la argentinidad. El carnaval ocupa, si es que ocupa, un espacio marginal, y siempre se hace primero alusión al carnaval brasileiro e incluso al montevidiano, y eventualmente se mencionan los juegos de agua: *“(el carnaval) aquí es a pequeña escala con grupos de murga y bailarines actuando en las calles” (Buenos Aires. 2001:178, mi traducción) o “el carnaval está disfrutando un revival, particularmente con las actuaciones de las murgas barriales (músicos y bailarines callejeros)” (Bernhandson s/d: 180, mi traducción3)*

Ciudad de Buenos Aires. De todos los encuentros que se produjeron entre el folclore barrial y lo institucional-comercial, el más traumático resultó el relacionado con la modalidad de la enseñanza en talleres de las artes carnavalescas.

El análisis se ha basado especialmente en lo dicho por los entrevistados y en la conformación del mundo que su discurso crea. Entendemos por discurso una práctica social, que no sólo expresa al mundo, sino que lo configura en su calidad de experiencia. (Fairclough 1991). Reseñamos en primer término las diferencias entre las modalidades murga de barrio- murga de taller, para centrarnos en el análisis de caso elegido, donde desplegamos algunos de los indicadores que dividen estas modalidades. Como se señaló en la Introducción, se han analizado entrevistas, letras de canciones y presentaciones de seis integrantes de la murga Atrevidos por Costumbre del barrio de Palermo: Gallego, su director, Andrea, Martín, Malena, Ernesto y Ana. La mitad ingresaron a la agrupación después de haber realizado un taller; los otros conforman la murga a través de su reclutamiento tradicional.

Campo, capital simbólico, habitus

El concepto de campo propuesto por Bourdieu (1996) permite mediar entre la estructura y la superestructura, y entre lo social y lo individual. Los campos son “lugares donde se construyen los sentidos comunes, los lugares comunes, los sistemas de tópicos

⁴⁶ En el sitio de internet oficial de la ciudad, www.buenosaires.gov.ar, no hay ni una sola mención a los

irreductibles los unos a los otros” (1996: 32), que se constituyen históricamente y tienen sus instituciones y leyes específicas de funcionamiento (1996: 108). En las sociedades modernas la vida social se reproduce en distintos campos (económico, político, científico, jurídico, artístico...) que funcionan autónomamente los unos de los otros.

Cada campo está compuesto por un capital simbólico –conformado por un conjunto de habilidades, creencias y conocimientos específicos del campo en cuestión– que es reconocido como legítimo (1996: 131). Existe una lucha por la apropiación de este capital y quienes participan en ella contribuyen a reproducir su valor, en tanto la disputa presupone un acuerdo sobre aquello respecto a lo que vale la pena luchar. En esta contienda por la conservación o la redistribución del capital, los agentes (tal es el término utilizado por Bourdieu) desarrollan distintas estrategias en pos de sus objetivos. Quienes detentan la posición monopólica tienden a las estrategias de conservación, lo que en el campo cultural se suele traducir en posiciones ortodoxas. Quienes disponen de un capital menor, en líneas generales los recién llegados al campo, “tratan de afirmarse contra sus predecesores” (1999:87) y se inclinan por estrategias de subversión, herejía o heterodoxia. Dicho de otro modo, las tomas de posición de los agentes dependen de los lugares que ocupen en la estructura del campo, de su posición relativa en función de la distribución del capital específico (1999:64).

Entendemos que durante la efervescencia de la década de los noventa, la murga se reconstituyó como un campo en el sentido asignado por Bourdieu. El capital simbólico de este campo se encuentra en litigio y es objeto de disputa entre las murgas folclóricas y las

nuevas agrupaciones nacidas en talleres que cuestionan su supremacía. A su vez, la multiplicación de las murgas folclóricas provoca una competencia al interior de este grupo.

Siguiendo la lógica de la argumentación de Bourdieu, gran parte de las murgas folclóricas optan por una actitud ortodoxa definiendo los límites de lo que es y de lo que no es murga – y reservándose para sí la autoridad de realizar tales definiciones- mientras las agrupaciones nuevas discuten estos límites.

Las estrategias que se tomen, a su vez, están determinadas por la condición social, lo que Bourdieu denomina *habitus*. El *habitus* es “un sistema de esquemas adquiridos que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y aprendizaje, o como principios de clasificación al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción” (1996:26).

Las disputas en cada campo especifican el sentido general de la reproducción social y el conflicto entre las clases, si bien para Bourdieu no se debe hablar de clases si no de espacios sociales (1999:25). En el campo murguero, se suele identificar a las nuevas murgas con la clase media, y a las murgas barriales con los sectores populares⁴⁷. En este sentido, las nuevas pautas de difusión modificaron las pautas de producción y reproducción murguera “cuestionando el *habitus* y estableciendo una lucha por el capital cultural” (Martín 1999: 4).

Siguiendo la clara diferenciación planteada por Martín se puede decir que las murgas folclóricas y las murgas de taller se diferencian en los siguientes aspectos:

- El aprendizaje: la murga folclórica se aprende en el barrio, la murga de taller se aprende en el taller (una institución).
- El carácter gratuito: la murga folclórica siempre es gratuita, en la murga de taller, con diferencia de acuerdo a las instituciones, es necesario pagar.
- Momento de la Actuación: la murga folclórica se organiza para actuar en carnaval, la murga de taller actúa en cualquier momento del año.
- Liderazgo: la murga de barrio crea y refuerza liderazgos locales, en tanto la murga de taller no tiene director y la autoridad se encuentra diseminada.
- Integrantes: la murga de barrio reúne familias enteras en los barrios más pobres, congregando de cien a más personas de distintos grupos etarios; la murga de taller reúne entre treinta y cuarenta jóvenes de clase media que en general no se conocen antes de la experiencia de taller.

Desde luego, este esquema no es tan rígido, y existen muchas murgas con características mixtas. Muchas murgas de taller rescatan en realidad el carácter barrial (valga como ejemplo la murga del Club Vélez Sarfield, que pese a que nace en un taller, reúne la mayoría de las características de las murgas barriales, incluyendo la cantidad de participantes y la variedad etaria). En el mismo sentido, muchas murgas barriales participan en eventos y ensayan durante todo el año.

⁴⁷ En este sentido afirma un director de murga barrial (citado por Martín 1999): “Yo les digo a los

Atrevidos por Costumbre

“Atrevidos por Costumbre” es un centro-murga del barrio de Palermo. Se inicia como un desmembramiento de otra murga, “Los Herederos de Palermo”:

-(...) decir Herederos, en principio cuando les pusimos ese nombre tenía que ver con la herencia de Palermo, pero después me fui dando cuenta de que lo que quería heredar era otra cuestión, entonces, tipo que uno una vez hizo como una confesión, como que esta esperando hasta la muerte de algunos familiares para recibir una herencia, viste, y yo dije no, yo soy más atrevido y de ahí salió Atrevidos, por Costumbre, y me junté con un par de pibes, yo lo tenía más o menos armado (Gallego B)

-Y después hubo, hay un entredicho, bueno historias, que se yo, de la vida, el Gallego se abre y bueno, yo lo sigo al Gallego para armar los Atrevidos por Costumbre (Andrea)

En este último fragmento se presenta un marcador discursivo interesante: cuando habla del entredicho, Andrea primero se refiere en pretérito (hubo) y luego se ratifica y utiliza el presente (hay). El conflicto con la murga “Los Herederos de Palermo” fue un hecho fundacional para “Atrevidos por Costumbre” y como tal se inscribe en el pasado. Sin embargo, el uso del presente señala que no es un asunto concluido y que el conflicto está latente. De hecho, este conflicto se actualiza a raíz del uso del espacio barrial

-Los Herederos, en la Serrano48, con los que tenemos una disputa territorial (Martin B)

muchachos: - vengan a los ensayos, vengan a ensayar, porque si no, dentro de poco, nosotros, los murgueros, vamos a estar sentados en un teatro aplaudiendo a los intelectuales que bailan murga”

⁴⁸ Se refiere a la plaza J. Cortazar.

- le copamos la plaza a Los Herederos (Gallego C)

Atrevidos por Costumbre actualmente tiene alrededor de cien integrantes de distintas edades. Como es normal en estas agrupaciones, la cantidad de integrantes varía de año en año y de acuerdo a la época, siendo más numerosa a medida que se acerca el carnaval, que es el momento que aglutina más gente:

*- durante el año somos pocos y en carnaval caen la mitad de la murga, o más (risas).
(Martín B)*

Esta murga se caracteriza por la riqueza instrumental -a los tradicionales bombos y platillos, suman guitarras, bajo eléctrico, trombón, redoblante, acordeón, saxo y trompeta- y por su cuidado estético.

- (queremos) seguir haciendo un trabajo de escenario que tiene que ver con instrumentos o sea, tratar de que todas las áreas tengan ... como una importancia o sea darle una importancia a cada una de las áreas. Que sea no solamente baile, no solamente bombos, no solamente canciones ¿no?, o sea tratar de que el espectáculo en ese sentido, sea mucho más integrador (Andrea).

Las mujeres participan activamente, y reproducen el tipo de baile de los hombres, al igual que su vestimenta.

*- en algunas murgas las mujeres usan polleras, que eso ya te re-limita, da a la mujer como un lugar así... Hay muchas ideologías distintas, por ejemplo vos hablás con el director de esta murga, "Los Herederos", y dice ":- no, las mujeres están para mostrar el culo y las tetas. Entonces tenés que usar polleras". O sea te lo dice así. Las minas no saltan, sino que bailan, y mueven el culo y las tetas. Es distinto en esta murga, las mujeres usan pantalones, es más libre.
- Tradicionalmente no participaban las mujeres ¿no?*

- Si, en las murgas antes, no estaban las mujeres. Pero ahora si. Hay muchas murgas en que las minas usan pantalones y otras en las que usan polleras. Ahí es como que te da la base de lo que es. (Malena)

- (...) el rol de la mujer es como creo que recién ahora está apareciendo... hay muchas murgas que todavía las mujeres solamente hacen el paso corto, viste, la cosa rumbera, la pollerita (Andrea)

Como se puede ver se presenta en esta agrupación un proceso de apertura hacia formas e instrumentos que no son los tradicionales de las murgas porteñas. Se incorporan otros géneros musicales, nuevos instrumentos, nuevos materiales a la hora de realizar cabezones u otras figuras, las mujeres abandonaron la pollerita para adoptar el uso de pantalones que las habilita para bailar de modo más libre y acrobático.

Este proceso de apertura se produce en simultáneo con un rescate de la historia de la murga y de determinadas identidades barriales y políticas. Atrevidos por Costumbre es una murga joven que se sustenta en determinados aspectos históricos de las murgas porteñas, como su vinculación al barrio y en el reconocimiento de algunos personajes que operan como referentes de la murga.

-Palermo tiene el mejor murguero de todos los tiempos, para mí el mejor cantor de críticas de todos los tiempos, que es Nariz (Gallego B)

La historia se incorpora al presente mediante el uso de una tradición selectiva en el sentido descrito en la Introducción, es decir, recuperando algunos aspectos del pasado que están dotados de sentido en el presente. A la vez, hay un reconocimiento de los

límites de la murga tradicional a la hora de expresar la realidad actual, de la necesidad de la innovación sin por eso perder la identidad murguera:

- cambió, antes la cultura era la cultura del adoquín, de la calle de tierra. Ahora la murga es asfáltica, y el que no lo entiende me parece que bueno, podrá ser la cultura de tierra alguno que habite esa tierra, pero nosotros, lo nuestro ya es asfáltico.

Yo soy de Palermo Viejo, es el epicentro de la histeria, tenemos que hacer algo combinable, algo que conmueva, que nos guste. Porque yo abro la puerta de mi casa y no veo carros con caballos, viste, veo pasar autos. (Gallego B)

El mapa del barrio

Como ya señaláramos, una de las características que diferencia a las murgas folclóricas de las murgas surgidas en los talleres es la relación con el barrio de las primeras. Cabe preguntarse qué significa el barrio en la actualidad.

La globalización determina la desterritorialización de la producción cultural y genera como respuesta un movimiento de revalorización y defensa de las culturas locales.

Bonfil Batalla (s/d) sostiene que las transformaciones culturales son resultados de tensiones variables, que responden a factores e impulsos internos y externos. La globalización contemporánea potencia los factores externos de estos cambios. En este sentido la globalización “no es un proceso de convergencia, sino de imposición” (s/d: 232). Para este autor, la globalización, y la defensa de las peculiaridades culturales y de los localismos son parte del mismo proceso.

Renato Ortiz (1997) distingue entre la globalización de la economía y la tecnología, y la mundialización de la cultura. Esta diferenciación le permite explicar la permanencia de expresiones culturales diversas y particulares. La globalización presupone cierta unicidad, mientras que el concepto de mundialización no implica la desaparición de otras formas culturales, sino la cohabitación. La mundialización “no se identifica pues con la uniformidad” (Ortiz 1997: 44). La cultura mundializada es también una cultura desterritorializada, que posee una especificidad, conformando un modo de “estar en el mundo”, basándose en nuevos valores y legitimaciones. Esta concepción reconoce la convivencia de una cultura mundializada o “cultura-mundo” con las particularidades locales.

Para Jesús Martín Barbero en el ámbito de las ciudades, desterritorialización implica desurbanización, en el sentido de que para la mayoría de la gente la experiencia cotidiana genera un uso paulatinamente menor de las ciudades, cada vez más grandes y cada vez más dispersas. Pero implicado en este proceso de desterritorialización “hay un proceso de reterritorialización, de recuperación y resignificación del territorio como espacio vital desde el punto de vista político y cultural” (1991:6).

El rescate y la revitalización de las agrupaciones del carnaval pueden ser entendidas como parte del proceso de revitalización de los localismos, como contraparte (y como parte constitutiva) del proceso de globalización o mundialización de la cultura. Frente a estos procesos, la murga es un refugio. Por un lado, rescata una tradición, una memoria

histórica, anclada en un territorio. Frente a la posibilidad de vivir experiencias culturales desligadas del territorio la murga rescata el valor de la experiencia barrial. Martín Barbero sostiene, además, que la ciudad produce una heterogeneidad de referentes identificatorios, pero de carácter es precario (1994). El carácter del barrio es precario y se encuentra en constante transformación, que requiere la puesta en juego de todos los recursos de la retradicionalización.

Sin embargo, el barrio funciona como un “lugar” en el sentido ya clásico de Augé (1993). De acuerdo con este autor, la sobremodernidad es productora de no lugares: espacios que no son relacionales, ni de identidad, ni históricos, “espacios que no son en sí lugares antropológicos”. Los no lugares se constituyen en función de determinados fines, en general relacionados con la circulación rápida de personas y bienes (aeropuertos, autopistas, centros comerciales) y en ellos los individuos no interactúan más que con textos (“prohibido fumar”, “mantenga su izquierda”).

El barrio es el espacio de pertenencia, “un lugar”, el espacio de sociabilización. Puede ser visto como un lugar intermedio entre el adentro (el hogar) y el afuera (la ciudad/ el mundo). El barrio se inscribe en las historias personales como una marca de pertenencia pues es el modelo de todo proceso de apropiación del espacio urbano. Es en el barrio donde se crean las redes sociales que durante los meses de verano se van a cristalizar en la organización de la murga.

La pertenencia al barrio no es sólo un accidente geográfico, el barrio es también una identificación con la historia, con el desarrollo de las murgas anteriores, con sus personajes y con la gente. Esto puede apreciarse en la siguiente canción de retirada, en la cual es particularmente interesante como se plantea el funcionamiento de la memoria, que vincula el barrio de los años cincuenta con el actual. Se produce así, una continuidad entre el pasado y el presente que satisface “una lógica identificatoria en el seno del grupo movilizándolo en el momento oportuno la memoria autorizada de una tradición” (Candau 2001:119).

Retirada

Decime che murgón... por qué te retirás
No ves que si te vas muero de pena
Creado fuiste vos para alegrar
Las noches del hermoso carnaval...
Quedate un poco mas, que quiero recordar
Las noches de Palermo del cincuenta
Cuando brillaba el sol de la ilusión
y en el ambiente se escuchaba el son
del bombo y el compás
de Nito y su murgón
y la voz de Calusti y de Nariz...⁴⁹

Atrevidos por Costumbre tiene otra canción donde todo el barrio es recorrido en clave de murga. Los nombres de las calles se relacionan con formas lingüísticas típicas del imaginario murguero: se mencionan la pasión, el corazón, la emoción. Tienen carga negativa la pena y la soledad. Y la murga (“este murgón”) tiene una presencia activa: bailando, alegrando, sacando de la malaria.

Recitado de las calles de Palermo
(Rubén ‘Gallego’ Espiño)

Es como un río *Serrano*

⁴⁹ Fuente: Cancionero 2001.\

que viaja por las *Honduras*
Arenales de pasión
Te envuelven con sus diabluras
Si vos te encontrás *Soler*
O andás en la *Guatemala*
¡Che *Godoy* dejá esa *Cruz!*
No ves que la pena es mala
venite con un *Gorriti*
No traigas mina *Cabrera*
Decile a *Niceto Vega* que ponga su corazón
Juan B Justo a este murgón
Bien bailando por *Las Heras*
Canning jura y asevera
De penas *El Salvador*

Si un *Córdoba* te dirige
Palermo tiñe apiladas
Cuando juega *Gurruchaga*
Callejea tu esplendor
Se conocen en *Paraguay*
Costa Rica y *Nicaragua*
Guemes abre su paraguas
Si llovizna la emoción
Thames vibra por la murga
Nos comenta Don *Uriarte*
Si es de *Oro* su estandarte
Y alegrar es su misión
Araoz en *Santa Fe*
Te sacan de esta malaria
Pa'que seguir con *Malabia*
Disfrute de esta emoción.⁵⁰

Entre los entrevistados que viven en Palermo, el barrio aparece casi como un personaje más, y es presentado como un requisito para la murga:

-Y hay una murga, estás en un barrio y hay una murga en tu barrio, ya está, es el primer requisito, y tener ganas, ponerle ganas, ponerle furia, el baile de la murga tiene ese requisito a cumplir: ponerle furia. Después el estilo del barrio, cómo se cruzan las piernas, porque no es que uno pega patadas nada más, tiene toda una cuestión, el baile de la murga (Martín A)

⁵⁰ Fuente: Cancionero 2001

-Yo creo que la murga tiene que tener, viste, por ejemplo una cuestión de muchísima identidad barrial y jerarquizarlo con instrumentos, con gente que tenga posibilidades de, artísticas mejores. Eso es una murga. Para mí. Pero sin la música barrial, sin la música del encuentro, sin la música de gente con onda no se puede hacer una murga. (Gallego A)

-(la murga es) algo que tiene que estar en el barrio y tiene que ser de vieja guardia de la murga. Bajo y me junto con los pibes de la esquina y después camino dos cuadras y escucho los bombos que están ensayando en la calle (Martín A)

El barrio es también lo que determina el ingreso a la murga:

- soy de acá, de la esquina de Gurruchaga y Cabrera, de donde salieron Los locos del cuarto piso, una murga que en su momento fue considerada la mejor murga, allá por los años cuarenta...soy de acá, de la esquina...

-Eso te marcó

- y claro, me marcó, es como que ...primero, porque lo siento, o sea, no, no, siempre lo sentí, después, este, empecé a caminar las calles y era como que se referenciaba. Me crié en, acá, un bar, un bar en la esquina de mi casa donde siempre jodía a los viejos, salía a la calle, jugaba a la pelota, había una colonia de negros argentinos que trabajaban con Alberto Castillo, el negro Juan Carlos, que salía en la murga, que enseñaba los cantos de murga, lo empecé a ver y empecé a salir a los tres años, cuatro, en Los Locos de Palermo (Gallego 1)

Entre los integrantes provenientes de San Isidro, la realidad del barrio es distinta, y se establece por comparación:

-¿Cómo te enteraste de la existencia de las murgas?

- Del barrio nada, porque yo vivía en Martínez y nada que ver, no es muy barrial la cosa. La murga es algo así, más del barrio, donde yo vivía no tenía nada que ver. (Malena)

El barrio que se rescata, sin embargo, es un barrio mítico. El barrio real presenta problemas, especialmente con los vecinos para quienes la murga es una molestia:

-el año pasado, la cana nos volvió locos, viste, todos, todos los ensayos, porque aparte era de martes a jueves, viste, cuando vos decís que pudo haber cambiado, viste (risas) en cuarenta y ocho horas, nada, viste, bueno, todo el tiempo caía el patrullero íbamos y le decíamos y el vecino de la esquina nos puteaba, era, es una historia (Andrea)

No es que los murgueros no vean los cambios, que los ven, pero los relativizan, los dejan de lado, porque necesitan al barrio para reafirmar su tradición:

- es el barrio, es caminar por tres cuadras para aquel lado y cruzarme con todo el mundo y me voy a la mercería, paso por la puerta de la mercería y la vieja sabe que yo soy el de la murga. Salgo, abajo camino esta cuadra y todos me preguntan por la murga, esta cuadra tan en un lugar tan avenida, que se yo. Pero para adentro conozco a la gente de chiquito. Es otra historia, es mucha historia para mí, para aquel lado del barrio, mucho... este... historia del barrio inclusive, que yo no viví pero la conocés y te estremece: barrio de burreros, barrio de... el barrio de mi abuelo, el barrio de mi viejo,... barrio de mi abuelo y de mi viejo... En la misma cuadra donde vivía mi viejo, vivía mi padrino... mis novias... la mayoría fueron de aquel lado del barrio (Martín)⁵¹

El barrio real, se encuentra, además, en un proceso de cambios. Estos cambios se relacionan con una renovación del barrio que se da, en realidad, a raíz de la revalorización del barrio como un espacio con identidad y con tradición. En este sentido, es parte del mismo proceso de globalización al que nos referimos más arriba. Paradójicamente, aquello que es valorado, el carácter distintivo barrial, es lo que corre el riesgo de perderse con esta renovación. Lo cierto es que el barrio de Palermo se puso de moda, y se produjo una aceleración del desarrollo comercial vinculado a esa moda, "se impone en el barrio un estilo de vida que se deriva del sistema de los objetos, del poder

⁵¹ La fuerza de este relato reside en la repetición del término barrio, que genera un paralelismo

de compra, y que instaura una estatización del medio” (Oropeza 2003:175). Esto es visto y resistido por los murgueros:

-Palermo se hizo muy... la verdad que se hizo muy monono, muy, muy ridículo, viste que se yo, aparecieron un par de boliches que son, para mí, de mercadería que no va a funcionar, que se yo, ponen un tacho de basura a noventa pesos, viste, no se cuál es el estigma de tirar la basura en un tacho de noventa pesos (Gallego B)

Se piensa que parte de los problemas con los vecinos tienen que ver con todo este proceso, que también tiene una contracara en la llamada “zona roja”, vinculada al travestismo y a la prostitución

- el barrio cambió mucho. La gente que vive ahora este, cambió. Ahora hoy por hoy y la tenemos a Natalia Oreiro, tenemos a... que se yo (...) mucha tilinguearía, mucho mucho “new” (...) a nosotros nos hace bien el tema de la zona roja, en ese sentido, porque como que la vía y la zona roja son las partes del barrio...porque uno dice “bueno, de noche yo por ahí no paso” pero de noche nosotros sabemos que ése es nuestro lugar, donde nadie nos va molestar porque estemos tocando o haciendo ruid. Yo creo que pasa por una cuestión de cabeza, de que la gente prefiere hoy, en vez de bajar a hablar ... porque les parezca peligroso bajar a hablar con la gente de la murga (...) prefiere llamar a la policía y usar como intermediario entre el piso once y nosotros la policía que bajar a hablar ellos. Antes alguien tenía algún problema con los de la murga, iba la persona hasta el medio de la plaza (...) y se hablaba con el director y se decía “bueno, hasta tal hora ensayamos”, listo, se acabó y se cortaba, porque era la gente del barrio, porque se conocían todos (Martín B)

Ser murguero

Cuando en las entrevistas se presenta el tópico “ser murguero” los entrevistados se refieren reiteradas veces a un recitado-canción, con letra de Gallego. Este recitado-canción funciona como una suerte de bandera bajo la cual se agrupan, o, para ser más

exactos, se definen. En este sentido condensa y define la identidad de Atrevidos por Costumbre (“es nuestro hit”, dice Martín A) Ahora bien, ¿que dice? ¿Por qué es importante?

Recitado “Porque soy murguero”

Le digo que ser murguero
es presenciar otros tiempos
no hay presente, no hay futuro
sin recuerdo hay desencuentro

El murguero sabe a esquina
Y en pasión acaudalado
Y aunque la dicha esté lejos
siempre se pone a su lado

El murguero se libera
No abunda en el franeleo
La acción es el son del cuerpo
No hace amnistía al deseo

También sabe de paciencia
Y es la emoción su clivaje
Porque para ser murguero
Se es caballero y salvaje

(Canción)

Estrillo:

Porque soy murguero
Yo me siento bien
Y no me disfrazo de mediocridad
Gracias a la murga se puede aprender
Que ésto es cualquier cosa menos libertad
Porque soy murguero
demuestro mi condición
al placer de estar con gente
no le pongo recesión
para terminarla no se deje atropellar
ante un golpe traicionero...
juntemos más libertad.⁵²

El sujeto enunciador se dirige a “usted”, marca distancia con el receptor mediante el uso de la manera formal de la segunda persona singular. La concepción dialógica es inherente al lenguaje, el sujeto hablante dirige necesariamente su discurso a otro, configura su

⁵²Fuente: cancionero 2001.

presencia. En este sentido el lenguaje es un acto transitivo, y la relación yo/tu subyace a todo enunciado. (Filinich 1999). Esta relación puede reconstruirse en el primer verso de la siguiente manera: “(yo) le digo (a usted) que ser murguero”⁵³ El resto del recitado describe en qué consiste ser murguero. El murguero es presentado en tercera persona singular (y masculina). Esta característica se repite en la canción, excepto en el estribillo y en la última estrofa.

La primera estrofa se refiere al pasado, “otros tiempos” que no son ni el presente ni el futuro pero cuya importancia radica en el presente: sin recuerdo (es decir, sin recurrir a la memoria del pasado), no es posible encontrarse. Esta idea del encuentro es muy importante en el discurso de Gallego, es constitutiva de la murga:

-siempre planifiqué la murga así, a través del encuentro (Gallego A)

-(la murga) es encuentro. Encuentro. Encuentro (Gallego A)

-la murga es un lugar de encuentro (Gallego B)

Si encuentro refiere a la murga, desencuentro es no-murga. Entonces, sin recuerdos (sin pasado) no hay murga.

La esquina de la segunda estrofa refiere al barrio. Barrio y pasado son los pilares principales en los que las murgas folclóricas construyen su identidad. El caudal de pasión marca también la ausencia de otros caudales, esto es importante si se tiene en cuenta que muchas veces las murgas de taller son identificadas con la clase media, a la que se le atribuyen mayores caudales monetarios (aunque más no sea por el hecho de

⁵³ En sentido estricto, se trata de una enunciación enunciada: “yo digo que (yo) le digo (a usted) que ser murguero...”

pagar para asistir al taller). La imagen funciona por la oposición caudal de pasión/ caudal monetario.

“Y aunque la dicha esté lejos, siempre se pone a su lado” son versos ambiguos, no se sabe si quién realiza la acción de acercarse es la dicha o el murguero, sin embargo, está claro que la dicha y el murguero están juntos. Dicha es un sinónimo de felicidad. El murguero está al lado de la felicidad. Esta idea es reforzada en el estribillo (“yo me siento bien”).

El estribillo enfatiza de dos maneras el carácter de murguero del sujeto que recita/canta. La primera manera de enfatizar se produce al introducir por primera vez la primera persona, provocando una inmediata identificación entre el sujeto y todas las características enunciadas en el recitado. Además, para reafirmar lo anterior, utiliza el pronombre personal “yo”, innecesario en el idioma español ya que el verbo señala la persona a la que se refiere. De acuerdo al estribillo, el murguero no se disfraza de mediocridad. Sin embargo, el murguero usa levita, en cierto sentido, se disfraza de murguero. La levita es un elemento importante del ser murguero. Se podría decir que se es murguero cuando se tiene la vestimenta apropiada. Ponerse la levita, es decir, constituirse (disfrazarse de) murguero se opone a disfrazarse (constituirse) en mediocre.

La murga es un medio de aprendizaje, en este caso, sobre la falta de libertad. La idea de libertad es importante en esta canción/ recitado. El término aparece en el estribillo y en la última estrofa. Además está presente en otras dos estrofas de la canción (ver Anexo). El primer verso de la tercera estrofa del recitado afirma que el murguero se libera. No abundar en el *franeleo* implica ser directo, no dar vueltas. La murga enseña que no hay libertad, pero el murguero se libera. Forzando un poco el análisis se puede decir que

cuando el murguero se constituye como tal, cuando está en un lugar de encuentro, disfrazado, se libera. La respuesta a la falta de libertad es, entonces, ser murguero.

Las estrofas intermedias de la canción se construyen por oposición al murguero, es decir, lo que allí se menciona representa aquello que se opone al murguero, y por extensión, se constituye dentro de la categoría de lo mediocre (el *shopping*, el *lifting*, el *loft*, el *movicom*, los deseos de eternidad).

La última estrofa retoma la primera persona del estribillo y repite el efecto enfático. El verso “al placer de estar con gente” se puede leer mediante la siguiente cadena de sentido: “estar con gente-encuentro-murga”. A este placer no se le pone recesión, es decir, no se lo desacelera, no se lo limita. La “condición” de murguero consiste en el placer (sin frenos) de estar en la murga (con gente).

Este murguero vuelve, como en la primera estrofa del recitado, a apelar a un “usted” receptor (“no se deje atropellar”) para inmediatamente después incorporarla discursivamente en un “nosotros” (“juntemos más libertad”). Retomando la idea de que el murguero se libera, se puede decir que este último verso es una invitación a participar en la murga.

Ser murguero queda definido, entre otras cosas, en tanto integrante de la murga (encuentro) y a la historia (los otros tiempos) que la sostiene y que es condición para su existencia. El murguero es el murguero del contexto barrial, que no tiene medios materiales sino “caudales de pasión”. Todas estas características remiten a la murga folclórica. En este sentido, la canción delimita el terreno entre las murgas (folclóricas) y las no murgas (de taller) y se inscribe en el contexto de la lucha por el capital simbólico.

Muchas de estas ideas se repiten en las entrevistas. La asociación murguero-disfrute (“porque soy murguero yo me siento bien”) es constante. Asimismo, todos los entrevistados tienen una idea “esencialista” de ser murguero, es algo que está ahí, un sentimiento. Desde luego, esta idea permite matices. En algunos casos el carácter murguero se presenta como inherente a ciertas personalidades, o incluso a “todo el mundo”. En otros casos se relaciona con el bienestar o con no poder no bailar. Otras veces tiene que ver con una herencia familiar o barrial.

Para ninguno resulta fácil definir ese término, se producen dudas, vacilaciones, suspiros y el apoyo gestual es muy alto. La misma persona en distintos momentos varía la definición y las causas, así como la importancia que le concede a cada una. Entendemos que esto no constituye una contradicción, sino que se debe al carácter multicausal de la participación en la murga. Se dan distintas explicaciones o definiciones según lo que se quiera enfatizar en un momento determinado. Además, ser murguero es un hecho de la experiencia, no requiere explicación ni ser explicitado. En este sentido, las preguntas al respecto tienen mucho más que ver con las necesidades del entrevistador que con las de los entrevistados.

Consultado acerca de qué es ser un murguero, Martín contestó con el recitado y luego lo explicitó

- yo te dije, lo tenés recitado así, bueno éso, ese es el resumen de por qué soy murguero, es el resumen perfecto casi,... es ser una mezcla entre, turro y buena persona, atorrante y disciplinado (risas) porque si bien en la murga hay atorrantes, en el momento del show, en el momento de la salida, se disciplinan, son unos señoritos, hacen lo que tienen que hacer: divertirse, bailar, cantar, tocar (Martín B)

Más tarde, explicará su idea acerca de la gente que es murguera y no lo sabe, de lo que se desprende que hay una manera de ser murguero que es casi independiente de la murga y que puede permanecer aunque no se esté en la murga, pero que necesita a la murga para hacerse patente. La condición murguera es así una condición interna que se desconoce hasta tanto no se entra en contacto con la murga:

- (...) *las camadas van cambiando y salen murgueros, quizás durante unos años dejan de salir, pero, son murgueros, no dejan de ser murguero, no, no se les va lo murguero*

- *¿no hace falta la murga para ser murguero?*

- *sí, en, a veces por una cuestión, a veces no, ¿eh?, hay gente que es murguera y no lo sabe. Yo creo que está lleno, por la calle está lleno de gente que es murguera y no lo sabe que es murguera, por la manera de ser*

- *¿hay una manera de ser que determina que uno sea murguero?*

- *(silencio) a ver, y sí, sí en cierta manera sí (...) yo he colado gente en la murga que jamás se imaginó que iba a salir en una murga, nunca, y ahora están dando talleres, por culpa mía, a un amigo mío que, jamás se imaginó en una murga. Es guitarrista y es, bueno es maestro de dibujo, baila, toca el bombo, ahora (risas) yo además pinto murga, pero yo hago de todo, a mí, para mí todo gira alrededor de un bombo*

- *Ahora ¿qué pasa con la gente que no es murguera antes, se puede formar?*

- *No, no, por eso, o sea, yo digo: la gente que es murguera y que no lo sabe. No es gente que es murguera antes de entrar a la murga y, yo creo que el que no es murguero, no, no, o sea, se es murguero de acá (tocándose el pecho) y no se sabe o sea uno no está conciente de éso, cuando si realmente vos vas a la murga es porque te gusta, si hacés algo, el mínimo intento para ensayar, te podés, viste, como se dice, deprimir porque no bailaste bien una vez y bueno, pero si te deprimiste porque no bailaste bien es porque querés bailar bien y porque querés estar ahí y porque después, bueno, hay gente que por distintos motivos se va de la murga pero no deja ser murguera a eso voy, son murgueros, de la hostia. (Martín B).*

Lo mismo afirma Malena, probablemente citando a Martín, y agrega la dimensión del disfrute, casi en los mismos términos en que la expresa la canción. Además, presenta el bailar como inevitable.

- *Yo tengo un amigo que dice que todo el mundo es murguero pero no todo el mundo lo descubre. Que uno escucha el bombo y ya está. Escuchás el sonido del bombo y no podés evitar bailar. Vos estás bailando y te hace re-bien. Uno por ahí está medio*

angustiado y vas a la murga y te sale solo, todo el sentimiento, está buenísimo. Tiene una energía muy fuerte y te envuelve y envuelve a todos. Vos estás en un corso bailando y ves la cara de la gente sonriendo mientras bailas que es alucinante. La murga hace bien, es muy lindo. (Malena).

Lo mismo hace Ana, aunque en su caso, “sentirse bien” es el componente mismo de ser murguera. En cierto sentido, Ana invierte los términos de la canción de “me siento bien porque soy murguero” a “soy murguero porque me siento bien”. Igual que en el caso arriba mencionado, el baile se presenta como algo inevitable.

- ¿Te sentís murguera?

- Sí, sí, yo creo que sí, sí, sí porque cuando, cuando lo bailo me siento muy bien y cuando no estoy bailando, en el carnaval, no puedo no bailar si aparece algo, murga o lo que sea que se le parezca. (Ana)

En las palabras de Andrea también esta presente esta asociación entre murga y disfrute. El ser murguero se explica en términos anatómicos, pero a la vez que remite a las creencias propias

-Hablabas de los murgueros, antes: ¿qué es un murguero?

- ... y yo creo que es... es esta cosa de...hay una cosa así visceral, sanguínea, ¿no?, de...digo de una identidad de un lugar...común, ¿no?, con el otro, y que es...y como es yo creo que es así, como cosa del sentimiento a full, viste.

-¿Y vos cuando te empezaste a sentir murguera?

-Yo creo que desde que entré, viste cuando, te sorprendés a vos mismo, ¿no? De esta cosa de que te aparece la emoción (risas) de ah (suspiro) y aparte bueno, también te saca de esta cosa tan individualizada no, que uno, que bueno, otra vez la cosa generacional, que bueno, en algún momento uno creyó, en una cosa de conjunto (riéndose) y después terminamos cada uno encerrado en su lugarcito, como pudo, viste? Y de golpe, viste, salir y encontrarte con cien personas, diez personas, veinte personas que empieza un bombo y dale para adelante viste es...(suspiro) te agarra una cosita, viste, te despierta alegría, te despierta alegría. A mí me pasa eso, pero en general me parece que es, porque, o sea, que a mí me llama la atención a veces de otras murgas, no, no sé si en Palermo somos tan “alegres” (risas). Pero, de golpe viste ves bailar a los pibes y se les explota la cara de felicidad, no, eso, eso es bárbaro. Eso es bárbaro. (Andrea)

Eventualmente, ser murguero también es el resultado inevitable de formar parte del barrio o de la familia

-tipo vos no naciste murguero ¿o si?

-No, no nací, pero salí de chiquito, este, salí de chico, en una murga de, todavía ni mi abuelo me sabe decir, que es el que me llevaba, salía como mascota, no sé si era de los Dandys de Palermo (...) Y mi abuelo era murguero

-Tu abuelo murguero, o sea como que aparte vos traías una tradición murguera

-Sí, alguna base había (Martín A)

Además, en la murga, se recrea la familia

-yo me siento, de alguna manera, juego ese rol de padre, o sea, es un lugar donde la murga me permite jugar ese rol de padre, ser director es esa cuestión de tomar decisiones (Gallego A)

El caso de Ernesto se presenta distinto. Ser murguero no se relaciona con el disfrute, sino con el saber. Desde luego el disfrute está presente, pero ya no en primer plano. Además, el murguero, en su caso, es presentado como un personaje. Dado que la idea de personaje presupone un escenario y un actor que lo representa, es quien escinde más claramente la vida diaria del hecho dramático de la murga. Describe detalladamente los pasos para constituirse en personaje.

- (...) aparte de ponernos el traje de la murga, que es una levita con pantalón, nos pintábamos la cara, o sea nos hacíamos dibujos en la cara y nos pintábamos de colores, y eso, todo, todo, o todo eso era como buen. Era como que te vestías, era como que te creabas un personaje, digamos vos eras un personaje, un murguero que bailabas. Y la gente, nunca, o sea había muchos chicos, así entre los, o sea había gente chiquitita de cinco años o.... pero con los que yo más me llevaba era con los de mi edad, entre los trece y los veinte.

- ¿Qué querés decir con un personaje de murguero?

-Es, no sé como explicarlo, es como que no sos vos en ese momento, cuando uno sale a bailar no soy yo Ernesto, eh, soy una, parte de la murga, soy un murguero que salta y baila y y y y y toda la energía la descarga bailando, pegando las patadas, cuando uno salta y tirando, estirando el brazo con fuerza y así con alegría y te lleva la música y es como diferente, no sé como explicarlo eso, pero es así diferente.

-¿Y vos, Ernesto, sos murguero o no?

Este, es difícil contestar esa pregunta. Porque, porque yo no sé si soy murguero, o sea me gusta muchísimo la murga y pertenezco en la murga, pero no se si soy "murguero". Calculo que me falta bastante como para ser murguero, bastante en saber, bastante en o sea me falta mucho, me falta un montón de cosas de la murga, saber más de la murga, este, porque yo me manejo mucho en el ámbito de mi murga, pero hay muchas murgas diferentes con ideologías diferentes por decirlo de una forma este, no sé como explicarte...

La levita

Como se puede ver, parte importante de constituirse en murguero (en este caso en personaje murguero) se relaciona con la vestimenta y el maquillaje. Dragoski (2000), en relación al carnaval chiriguano-chané, señala que las máscaras se constituyen en una suerte de membrana que relaciona dos ámbitos distintos: la vinculación simbólica - hacia afuera, hacia el espectador- y la vinculación subjetiva - con quién la utiliza-. Lo mismo puede decirse respecto al maquillaje y a la levita de los murgueros, en tanto identifican a los murgueros, los separan del público, delimitan el espacio y tiempo murguero separándolo de los no-murgueros, pero además, son el lugar -especialmente las levitas- donde cada uno expresa su estilo, sus gustos, sus preferencias.

Atrevidos por Costumbre se identifica con los colores blanco, violeta y verde. La levita es blanca y tiene un puño y una solapa violeta y un puño y una solapa verde. Los pantalones tienen una pierna en color verde, la otra en color violeta y los flecos blancos. En las galeras y en los bombos se repiten los mismos colores.

-Los colores de la murga son, como en el fútbol, los colores de la camiseta. (Malena)

Tener levita es pertenecer a la murga, es una parte importante del ser murguero, es la “piel”

- (...) el otro día en análisis le dije al tipo que quería cambiar la piel, y justo y como y me empezó a analizar y la cosa fue que me estoy haciendo una levita nueva y cada vez que hago una levita nueva, este, me pasa algo. (Gallego B)

- Y tener el traje es como que ya estás. Ya entraste. Es como el carnet de que estás. Por que hay mucha gente que va a los ensayos y no sale. Yo, por ejemplo, estuve yendo durante varios meses y no salía. Y después el Gallego me dijo: - “Che, hacete el traje”. Y ahí empecé a salir. (Malena)

Muchas veces, al hablar con los entrevistados acerca de la levita, sentían la necesidad de ir a buscarla y mostrarla, hablar en detalle de los apliques, de sus razones, de sus gustos. Es motivo de orgullo. Los apliques son tan importantes que se organizan talleres para hacerlos y cuando la murga tuvo plata, parte de los fondos se destinaron a su compra

- ¿que apliques tenés vos?

-Yo tengo a ver, te muestro ¿podés esperar?

- sí, sí

(va a buscar la levita, que tiene colgada protegida por una funda y va describiendo los apliques)

- bueno: estas son dos figuras de un, dibujante argentino que se llama Carpani

- sí

- de una serie de, ahí, bueno, por ahí no se aprecia tanto porque está mal cosido en la levita y la tela de la levita esta muy...es un trabajo... estos los mandé a hacer

- era lo que te iba a preguntar

- no, pero yo bordo, ahora vas a ver: es un reo y una maleva (risas) es una rea y un malevo, al revés, Pichuco, Aníbal Troilo y esto, esto lo mandé lo mandó a hacer la murga, en una época en que ganamos el concurso de Corrientes, y que parte de la plata se puso en esto, este es Maradona, lo bordé yo, esta es Evita (Martín B)

- ¿también lo bordaste vos?

- si, es otro dibujo de Carpani

- sí

-Este es Edmundo Rivero, que es un cantor de tango que a mí me gusta mucho. Clemente. Esta es la hinchada de Chacarita y el escudo de River y una Luna, estos

los hice todos yo. Después, éstos se lo mangué a la señora que me hizo el traje que es la madre de un amigo que tiene mercería y bueno, estas chucherías. Esto no, esto lo hice yo pero los flecos y esta hojita que esta acá, esas cosas, bueno eso, durante el año hicimos, un voy a poner la levita acá (la cuelga).

Durante el año, se hizo acá, en mi casa, o en la casa del Gallego un día o cuando yo no podía, en la plaza misma cuando hacia lindo día durante el invierno y primavera, hicimos un taller de aplique y se enseñó a bordar, a las a las chicas, más que nada y a los bailarines. Porque el bombista, más allá de que quede bien que tenga algún aplique no se le va a notar mucho, ya tiene el instrumento puesto y por ahí lo tapan o no dejan que se vea mucho las cosas (Martín B)

- Es re natural, se dice: - Che, me estoy haciendo un aplique, no se que. O: - Que buen aplique que te hiciste. Es re natural. Es re importante. Es tu orgullo. Tu levita. Onda que te lo cosés vos y te rompés el culo cosiéndolo. Y estás re orgulloso. Aparte cada uno vuelca en su levita sus ideas y sus gustos. Ponés el escudo de River, o un Ying-Yang, o una lengua stone. Hay algunos que se hacen una cara de Evita o del Che. Vuelcan su ideología en su levita. Es muy importante. Por ejemplo uno habla de la murga tal se dice: - si bailan bien, pero no tienen apliques, es una característica más. O: - en esa murga tiene unos apliques de la puta madre. Es re importante para mí. (Malena)

Pese a su importancia, se admite que muchas veces la vestimenta no está en las mejores condiciones

- (...) en general los pibes vienen a divertirse, la verdad que es éso, no necesariamente, viste, a veces ves los trajes y no podés creer, viste, en el estado que lo tienen, los quieres matar (risas) (Andrea).

-te decían "los varones tienen que usar camisa, moño y guantes, las mujeres tienen que usar remera blanca y la levita planchada, por favor" o sea eso eran las explicaciones que te decía. Pero todo el mundo iba como quería, iba sin guantes, sin camisa, sin moño, con la levita toda arrugada, salías, ponele, salías un viernes y salíamos viernes y sábados y domingos, algunos domingos. Y vos salías el viernes, terminabas el viernes te metías en la mochila y te ibas a dormir. Al otro día te levantabas a las cinco de la tarde, no tenías tiempo de planchar, la levita, te levantabas a las cinco de la tarde agarrabas la mochila y te ibas así como estaba, y sacabas de la mochila y estaba todo arrugado, un desastre. Ya los últimos carnavales era, era un desastre, no sabes lo que era esa ropa. (Ernesto)

Recorridos

Un punto en el que se presentan diferencias importantes entre los entrevistados es en lo referido a las experiencias y contactos previos con otras agrupaciones antes de llegar a Atrevidos por Costumbre.

Para el Gallego, la murga está ligada a su infancia

- Yo había salido en la murga en el año 71, Los Chiflados de Almagro, me llevaba mi abuelo, tenía cuatro años, en el 74 había salido de vuelta en Los Chiflados de Almagro (Gallego B)

-Salí en los Fantoques de Villa Urquiza, dos años seguidos, después se hicieron Los Inocentes, yo salí un par de noches, y después siempre salí.

-Siempre

- Si, me gustaba. Ya cuando me dejaban mis viejos movilizarme solo, así, que me dejaban, ya, yo, yo ya iba. Íbamos toda una banda. (Gallego A)

Luego se dedica a viajar y al regresar al barrio se incorpora primero a Los Elegantes y

luego a Los Herederos de Palermo⁵⁴. Después funda Atrevidos por Costumbre

-Yo siempre escribí bien y, y me debo un montón de cosas, y formé esta murga porque en la murga en que estaba, que era Los Herederos de Palermo que en su momento decían que era la mejor murga, también estaba yo, pero no porque fuera el mejor murguero, ni nada, porque soy pasional y me metía, a mí hay una palabra que me gusta mucho, y es prepotencia trabajo, me gustan las personas que ganan porque hacen (Gallego B)

⁵⁴ En una entrevista realizada por Cintia Estela Ferreiros en el año 2001, Gallego relata esta etapa: "(...) me fui de Elegantes porque no se podía, no había ganas de construir. El director era duro intelectualmente, terco, no dejaba crecer a nadie. Hacía la murga, pura y exclusivamente para su conveniencia económica. Salía con la murga y sacaba parte de lo cobrado para él. Se salía sólo en carnaval. No me era placentero. Entonces, junté dos o tres pibes que eran amigos míos, de Gurruchaga y Cabrera, con los que habíamos salido en una murga en el 78, "Los caprichosos de Villa Urquiza". Salimos en "Los Elegantes de Palermo". Me quedé hasta que terminara el carnaval, ellos se habían ido antes. Y yo dije: "tenemos que armar una murga". Había que mencionar al jefe, al patrón de la murga, al tipo que era el padre (se refiere a Nariz). Nos juntamos todos e hicimos una murga "Los Herederos de Palermo". Fue en el 89 o 90. Pero también construimos otro monstruo, que fue el director. De alguna manera era mejor que el otro, pero..."

Atrevidos por Costumbre, apenas formada, gana en 1997 un concurso organizado en la Avenida Corrientes en el marco del Festival Internacional de Teatro, lo cual es un gran orgullo para Gallego ya que implicó, entre otras cosas, un posicionamiento estratégico en la lucha por el capital simbólico del campo murguero. El premio los legitimó:

-El año pasado salimos ganadores del Festival Internacional del Teatro. Ganamos ampliamente, por ciento ochenta puntos de ventaja a la segunda murga, y después, como esto es un hecho amateur, viste, seguimos insertando gente, somos una murga, ahora, de noventa, cien personas, con mucha buena onda (...), me gusta el desfile y me gusta el escenario, me dije: tiene que ser integral, la murga y me desafié y contra el cálculo de cualquiera, con Osky, que es él que, nos desafiamos, todo el grupo. Solamente teníamos dieciséis murgueros que habían salido en carnaval, y solamente ocho murgueros habían, cinco murgueros habían salido en otras murgas, entre esos cinco murgueros había pibes que habían salido en otras murgas a los ocho años, nueve. Seis murgueros, éramos, que habíamos salido de otras murgas, que teníamos historia, y con diecisiete personas que habíamos quedado del carnaval, o diecinueve, éramos, o veinte, veintipico éramos, más esos seis, que bueno, y llevamos setenta y nueve personas. Incorporación de acá, de marzo a octubre, sin haber salido un carnaval, esa gente, ganamos por ciento ochenta puntos de ventaja. Quiere decir que el espíritu se transmitió (Gallego A)

También Martín cuenta sus inicios en la murga apoyado por su abuelo

-salí en los Dandys de Palermo, de mascota pero es un caso...así muy lejano siempre me gustó la murga, pero en Los Dandys salía casi por (...) por inercia, no salía porque yo quería ir a la murga si no, me gustaba e hinchaba pero...

- ¿quién era la fuerza que te empujaba?

- mi abuelo (...) mi abuelo era Tony, que es un personaje que no existe más, era una especie de de payaso presentador de... también había otro personaje que no, no existe más que era el que hacía el hermano de él, un tío mío, hacía de Floreador, también, que como cuando faltaba uno el Tony podía llegar a remplazar a cualquiera de ellos: al presentador, al glosista, al...que se yo... a otro Tony

-¿y tu abuelo salió en murgas también?

Cclaro, en una que se llamaba Los Negro Congos de Flores era, completo era "Agrupación humorística Centro- Murga los Negros Congos de Flores" (Martín B)

Luego de esta experiencia infantil, que es una marca para toda la vida, no participa de la murga, primero por presión familiar y luego para dedicarse al estudio, pero es un asiduo espectador. Se incorpora a Atrevidos en 1997.

- vuelvo a la murga en el 97 eh , después de haberlos visto a los Atrevidos por Costumbre y de rastrearlos por toda la ciudad, en los corsos de ese carnaval, me metí a bailar, me escuchó cantar el director, me dijo de cantar y bueno, hoy por hoy estoy acá

-Cantando

-Pintando, cantando, tocando, bailando todo, todo, todo, en la murga hacés todo. Si de pibe uno tiene le lujo de salir en una murga, de grande va a ser mucho más desinhibido, se va a desenvolver de otra manera en la vida (Martín A)

Andrea relata su preocupación por la identidad porteña. A diferencia de Martín y Gallego, no participa de chica en ninguna murga, y tiene recuerdos más bien desagradables de los corsos. Su búsqueda se relaciona con lo que ella denomina una “cuestión generacional” y con una ampliación de sus horizontes artísticos

-En realidad, de mi infancia tengo memoria más bien dramática, o sea yo vivía cerca de Av. De Mayo, vivía en Congreso y ...y me acuerdo que me llevaban así a los corsos y me moría de susto, una sensación de pánico(...) Mi conexión en realidad tiene que ver ahora, hace siete años, que tiene que ver con mi regreso de haber estado afuera, en Estados Unidos, este, poco o sea yo bailaba, siempre trabajé, hice trabajo corporal y viste, laburaba siempre. Hacía danza, pero del lado de la improvisación en la danza, como técnica, antes de irme. Cuando volví, este...se me ocurre que también debe tener que ver con una cosa así medio como generacional o sea yo pertenezco a la generación de la militancia, viste, de los sesenta donde uno tenía en ese momento una cosa con... identidad así como muy palpable de estar en la calle ¿viste?, como, que se yo, un poco como que uno la sentía ¿no?.

Después con el tema de dictaduras y demás, o sea, siento que soy de la generación de la derrota ¿no? Entonces bueno, como que éso en mí, como sentimiento, había sido devastado y me apareció como una gran intriga ... Estando en California, en contacto con lo mexicanos, con los latinos, donde viste, o sea lo que me alucinaba de ellos era el sentido de raza, o sea ellos hablan de sí mismos, ellos son la raza ¿no? Y eso a mi me, además me produce una envidia así, soberana, esa cosa del registro. Aparte pensá que son gente que está emigrada, o sea que ni siquiera está en su lugar, ¿no? (...) Entonces cuando vuelvo acá me aparecía esta cosa: bueno, ¿dónde está? ¿Donde está la identidad ahora? Y coincidió que mi cuñado estaba, es

baterista, es músico, estaba tocando con Mozzi, y este Mozzi y el murgón, digamos y me invitó un par de veces a verlo y ahí lo conocí a Tete, Tete es un bombista así, histórico, de los Mocosos de Liniers en esa época y bueno, me encantó, me encantó. Yo llegué además en el momento que ya había empezado Coco Romero con los talleres de Murga, o sea como que había una cosa así de explosión del lugar, este y bastante como apertura. Entonces bueno, me agarró como la pasión, viste, dije bueno éste, éste es el espacio y empecé a salir con Los Mocosos de Liniers. Ellos en ese momento salían, esto fue en el...noventa y tres, si carnaval del noventa y tres, o sea directamente, hice bue fui a un par de ensayos y después salí directamente en el carnaval.

También me pareció alucinante eso que se genera ¿viste?... El recuperar la calle, no, esa cosa de que es un espacio de todos, en contacto con la gente, o sea me resultó apasionante toda la estructura y además me pareció interesante el tema de estar en murgas barriales (Andrea)

Continúa describiendo su acercamiento a las murgas de su propio barrio, Palermo

- Salí con los Mocosos en el noventa y tres, después estuve en un encuentro donde estuvimos con los Mocosos, con Mozzi y el Murgón y vinieron los Curtidores de Hongos, que es una murga uruguaya, en el San Martín y ahí lo conozco al Turco y al Gallego, o sea el Turco era el director de Los Herederos de Palermo, que ensayan a tres cuadras de mi casa, ensayaban, no, porque ahora están a cuatro cuadras de acá de casa. Obviamente era como lógico que iba a pasar que terminé ensayando con ellos... (Andrea)

Y las diferencias que encontró entre su experiencia en Liniers y su experiencia en Palermo

- salí en.... dos o tres carnavales con Los Herederos que eso fue para mí una experiencia fantástica o sea, porque Los Mocosos... yo iba ahí medio de capa baja (risas) viste, ellos habían estado parados muchísimo tiempo. Hasta que bueno, el director en ese momento decidió con Tete reorganizar la murga... se juntaron los viejos, tenían poca camada joven, o sea como que recién se estaban organizando este... Así que bueno, eran como un vestigio así medio melanco (risas) viste, de de la murga, todos los viejos maravillosos. Y para mí Los Herederos fue así como la explosión de todo porque viste era una murga de la hostia, así, era era muchísima gente (Andrea)

Finalmente, se encontrará entre el grupo de gente que da origen a Atrevidos por Costumbre. Su familia también tuvo alguna participación o participa de las actividades de la murga

-¿Hay alguien más en tu familia que baile?

-Mi hija (risas). En su momento salió Mario, mi marido, también, pero no como bailarín sino que era el que llevaba el estandarte de los Herederos. En los Atrevidos también llevó el estandarte, el mejor estandartista (risas)... y Victoria, que empezó a acompañarme a los ensayos así de chiquita, y no había forma de que salga en la murga (risas) hasta que un día empezó a probar y ya está

-Ahora no hay forma de que no salga.

-No hay forma de que no salga, y es una excelente bailarina.

En los tres casos hay marcas fuertes, búsquedas. La presencia familiar es importante, apoyando, acompañando o recreándose en la murga. Martín y Gallego rememoran las figuras de sus abuelos, mientras la familia de Andrea se suma a su búsqueda.

De la murga al taller

La dinámica de los talleres de murga generó un nuevo espacio para los murgueros folclóricos: su rol como “trabajadores culturales”. Domínguez utiliza esta categoría en su análisis de la migración brasileña en Buenos Aires, para referirse a “aquellas personas que se ganan la vida o perciben algunos ingresos, a través de la enseñanza o exhibición de “shows” de prácticas que están vinculadas con su cultura de origen” (2001: 5). Estas prácticas son aprendidas en un contexto folclórico y como tales, son producto de un habitus específico. Entendemos que esta categoría es aplicable a la actividad que

desarrollan los murgueros cuando coordinan o desarrollan actividades en el marco de los talleres de murga.

-(...) digamos, el mango no me alcanza (...) hay que laburar, viste, de alguna manera, de otra cosa, pero, hay que sostener un, las horas adicionales hay que sostenerlas donde sea.

Empecé a enseñar murga el año pasado porque me lo propusieron, en el centro cultural Sur, y me echaron, porque no soy algo así, muy formal (...) sí, empecé, así, como una cosa adicional, y me entró a gustar, o sea, en estos últimos años no estuve bien de laburo, y me vino la posibilidad, viste, de sanear toda esa historia, y empecé a hacer un taller de murga, en San Isidro (Gallego A)

Sin embargo, esta actividad adicional no alcanza para vivir. Todos los entrevistados tienen otros trabajos o fuentes de ingreso. Cabe agregar que entre los entrevistados la ganancia monetaria no es tan importante como el beneficio en términos de capital cultural y de disfrute que la actividad les produce. En muchos casos se desdeña la ganancia monetaria. Hay una doble búsqueda, la búsqueda de gratificación personal –medida en capital cultural, simbólico social y, eventualmente, monetario- y la búsqueda de reconocimiento de la actividad murguera como una actividad lícita.

Sobre este último punto hay un reconocimiento de ciertas percepciones que asocian murga y problemas

-asusta el desborde, viste, o sea yo creo que meten, metemos miedo. O sea, son, es mucha gente, o sea, la gente, hay una especie de fantasma del descontrol, que a veces pasa a veces no pasa (Andrea)

El cambio de escenario de la murga al taller no implica a la hora de transmitir conocimientos sólo un cambio de espacios, de la calle al centro cultural (o a la institución donde el taller se ofrece). Implica, sobre todo, una manera distinta de enseñar y aprender. Quienes incorporaron sus conocimientos murgueros en un ámbito folclórico, como es el

caso de Andrea, Martín y Gallego, tratan de reproducir la dinámica propia de éste ámbito en un contexto distinto, como es el de los talleres, llegando incluso a tratar de no utilizar el término “taller”

-yo estoy haciendo un taller de murga en Villa Urquiza, estoy haciendo una murga, no me gusta decirle taller ¿no?

Este eh un centro cultural pero lo hago en la plaza y es gratis para la gente. A mí me paga el centro cultural, ese fue el arreglo que hice yo, también me tengo que cubrir los gastos, de ir hasta allá y... pero es el arreglo que hice yo: la murga para la gente (...).La murga es de la gente, la murga es de la gente ¿que es ésto de que uno es doctor en murga, hizo doctorado en murga y va a dar cátedra de murga? (Martín A)

En el caso de Gallego parece incluso, que los dos ámbitos se mezclan, tanto en la práctica (en la medida en que se incorpora gente de los talleres a la murga) como en el discurso

-dentro de la planificación murguera que yo tengo como mi murga hago lo mismo, dentro de la planificación artística para mi murga, con los talleres,... trato de hacer un paso básico, que lo sostengan, marcar distancias entre par y par, buscando la posibilidad de encuentro, el de adelante el de atrás, que haya rotación, que siempre haya encuentro (Gallego A)

Sin embargo, hay una marca lingüística que permite diferenciar estos espacios: cuando Gallego, al igual que los otros entrevistados, se refiere a su actividad en los talleres utiliza el verbo “enseñar”, que no aparece nunca cuando se refiere a su actividad en la murga. “Enseñar” es un componente de la pareja enseñar/ aprender. Presupone la posesión de un saber específico por parte de quien enseña y remite a un ámbito de transmisión que se acerca más a un espacio institucional (como la escuela) que a un espacio folclórico.

Pese a los esfuerzos por recrear la práctica folclórica, el aprendizaje en talleres requiere el desarrollo de otra metodología. Como señala Martín (1999) quienes pasan del ámbito

folclórico al ámbito del taller como docentes, deben desarrollar una sistemática y un vocabulario para cada aspecto de la murga, desglosando el hecho murguero en distintas partes para hacerlo inteligible. De este modo “la pura acción y práctica del aprendizaje folclórico pasó a tener horarios, palabras y gráficos” (Martin 1999: 5).

-¿Cómo transmitías la forma de bailar?

-Y por un lado traté de que..., yo soy poco sistemática, la verdad es que es como difícil para mí, pero bueno, trate como de desglosar esta cosa de por ejemplo, ... en la murga ... para mí el cuerpo se divide en dos partes: de cintura para abajo y de cintura para arriba ¿Qué es lo que pasa en el bombo? El bombo, el golpe de masa es tierra y la tierra está de la cintura para abajo, en los pies, que son los que marcan el tempo, el pulso del bombo. Después la parte aérea y lo que da el platillo, que es lo que da los brazo. Entonces bueno, empezar a desglosar ésto, donde el peso está en un lado o empezar a diferenciar dónde, o sea poné el peso en las piernas. El aire, en la parte de arriba, los brazos siguen siendo aire, en la murga ayudan a levantar el baile. Después, los sostenes, un poco la cosa de los ejes. Creo que un poco así de poder desglosar, digamos por ese lado, un poco como cosa interesante.

-Es como una mixtura.

-¿en que sentido?

-Digo en el sentido que, no se, no me imagino que el hijo de Tete (en su primera murga Los Mocosos de Liniers) te haya hablado de ésto.

-No, para nada, no para nada.

En general cuando aprendés con un murguero se te para adelante y te ense... y repetís el paso, porque en realidad es éso. (Andrea)

En el último renglón del párrafo anterior, la entrevistada casi dice “enseñar”, pero enseguida se corrige, porque es un término que no corresponde al ámbito de reproducción folclórico, y que marca las diferencias entre aprender en la murga y aprender en el taller.

También es necesario recurrir al relato para recrear el sentido de las prácticas murgueras, puesto que “el capital cultural puesto en juego debe desplegarse, convencer, seducir y ser dicho porque al modificar su tradición redefine sus objetivos” (Martín 1999:5)

-Y en el taller enseñábamos baile, canciones. Bueno, en principio, como una mirada de qué se trataba la murga, de donde veníamos, porque llegamos en este momento, este...hablar un poco de los ritmos, de enseñar el baile y canciones y tradiciones...como explicar de qué se trata (Andrea)

En el ámbito folclórico de la murga el desarrollo de la actividad de los talleres por parte de los entrevistados es objeto de tensiones y de burlas. Esto se puede ver en el siguiente fragmento, que se da en el marco de una discusión sobre la calidad del sonido de los bombos entre Gallego, J., integrante de la murga, y C. un personaje periférico (en la lista de integrantes de la murga presente en “Nosotros Los Atrevidos” (1999), aparece como “opinólogo”) en donde se le recrimina a Gallego su discurso sobre los talleres y su incorporación de gente

J- (...) loco, están sonando mal los tambores

Gallego - porque hay mucha pendejada nueva, loco

J - por eso, o sea, vos, como que, como...y ahora estabas diciendo cómo enseñás a ser murguero (risas)

C - (...) el bombista se tiene que, tiene que salir de la murga, tiene que hacerse en la murga (...) vos no podés poner un murguista, eh, bombista nuevos...

J- “Hola, quiero tocar el bombo” no, no va esa, hermano, esa no va

Gallego- (...) si no les das posibilidades...

J- ah no...

C- No podes...

J- pero boludo, ¿Qué es? ¿una murga de barrio o un taller de murga de barrio?

Entre los entrevistados, todos los cuales han dictado talleres, la situación es más ambigua, no hay una condena a la murga de taller y hasta parece haber una comprensión del fenómeno. Martín, por ejemplo, reflexiona sobre el choque conceptual que se produce cuando pretende reproducir en un taller de murga de una institución educativa, pautas propias de la murga folclórica

-cuando yo llevé el proyecto, llevé mi curriculum mostrando que yo había trabajado ya con chicos, les decía: “¿por que no hacemos el taller en la plaza y no lo hacemos abierto?” Claro, yo estaba obviando de que los pibes ahí pagaban, de que las madres pagan para encerrarlos ahí, para que no tengan contacto con la calle.

¿Hasta que punto es bueno?, ¿hasta que punto es malo? O sea, para ellos es malo que el pibe esté en la calle y yo lo entiendo eso, (hoy por hoy que un pibe ande por ahí, yo a mi hijo no lo soltaría), pero ¿por qué no ir a ensayar con la murga en la plaza, donde se puede juntar con otros pibes?

Yo no me había dado cuenta de eso y la mina medio me rebotó el proyecto. Porque yo le explicaba que la murga tenía que estar afuera, no podía estar adentro de cuatro paredes, y la idea de ella era hacer una murga uruguaya, el concepto que hoy tienen de murga una persona, clase media, intelectual, a veces es de murga uruguaya dicen "claro". Y después ven una murga de acá, o sea ellos ponen el disco en su casa, el nene baila "lo voy a llevar a una murga". Va al ensayo de la murga de su barrio y sale corriendo, claro. Porque, ¿no? ellos creen que el ritmo es el que escucharon en el disco y por una cuestión de esa idea lo llevan al pibe y después salen huyen...

- (risas) ¿te parece que huyen porque es el ritmo distinto?

- ¡todo! no sé... el ritmo (risas) e, porque ven e...el elemento quizás

- ¿a que llamas el elemento?

- y... nosotros (risas) (Martín B)

También se reconoce la revalorización de la actividad que produjo la existencia de los talleres

-por ahí los viejos lo que critican son los talleres viste, ... pero digamos, mi visión es que hace, realmente para las murgas el que haya aparecido el Coco Romero ha sido muy importante, viste. Más allá de que mucha gente que lo critica, viste, pero creo que es un tipo que ... acercó o recuperó la movida, viste, hacia otros ámbitos, eso me parece válido, valorable. Es valioso (Andrea)

Se marca, además, una diferencia de acuerdo al contexto en el que se desarrolla el taller.

Si se trata de un taller en una villa, o en una zona de clase baja, se considera de alguna manera que es una actividad más legítima que un taller que se desarrolla en lugares donde se percibe un poder adquisitivo más alto.

-yo doy un taller en la villa veintiuno... hace tres años que estoy, y me cuelgo dos bombos y voy en el bondi lleno con dos bombos y no me importa. Y si llueve voy igual, aunque a los pibitos después les tenga que decir "no el taller hoy no se da" pero voy igual. Voy agarrado de la cola del bondi no sé... es un sacrificio que por la clase media no haría (Martín B)

Sin embargo los talleres generaron un aumento en el número de murgas, lo cual es visto como un problema, especialmente en relación a los corsos en carnaval. No es sorprendente teniendo en cuenta que es en el carnaval donde se disputa no sólo el capital simbólico, sino también los recursos limitados que brinda el Estado, el número de actuaciones, y los contratos para actuaciones en clubes u otros ámbitos. Desmerecer el carácter murguero de los otros es una de las estrategias desarrolladas en la lucha por el campo cultural. Es una forma de negarle identidad y capital simbólico a los demás y atribuirlo a la propia organización (en el siguiente fragmento, nótese el énfasis puesto en el número de murgas mediante el recurso de repetición: “tanta, tanta cantidad”, el uso de adjetivos: “un número...sideral” y el paralelismo: “cantidad de murgas/ cantidad de corsos”, además de apelar a su propia autoridad para sustentar lo que se afirma mediante la inclusión de la forma “yo conté”).

- hay...yo cito, yo cada dos por tres voy a citar al Gallego e... hay más murgas que murgueros, ese es el problema que se suscitó en este carnaval

-¿Qué quiere decir eso?

- al haber, tanta tanta cantidad de murgas... este no se llegó a completar la cantidad de corsos que podrían por ejemplo: la organización: hubo cincuenta y seis corsos para hacer que en una... un número así y en última instancia se cayeron alrededor de treinta por ahí, así desafortunadamente. Y había más de, yo conté más de ciento cincuenta murgas... nada un número...sideral al lado de lo que éramos antes (Martín B).

En el mismo sentido de negar la identidad y pertenencia al campo murguero, se critican formas de funcionamiento propio de los talleres, como su desarrollo en lugares cerrados, su no gratuidad. La negación es tan fuerte que discute la existencia de aquello que no se comparte

-a la gente que le gusta la murga, se socorre en las murgas de barrio o en los talleres de murga. Para mí es ridículo que una murga salga entre cuatro paredes, pierde el sentido popular. Por eso te digo, vos me dijiste hoy "ahora es más popular" al principio cuando llegaste, y yo te dije "no, no es mas popular", porque las murgas salen del centro cultural, salen y pagos, vos pagás para aprender murga. Eso es ridículo, eso es absorbentemente ridículo, no, no existe, como dice Maradona (Martín B, mi énfasis)

La diferencia en la conformación, organización y características de las murgas de barrio y las de los talleres apareja diferencias en el resultado artístico. Estas diferencias son vistas como debilidades de las murgas de taller

-¿Te parece que son distintas las murgas que salen de los talleres de las murgas que están en los barrios?

-Y sí, sí.

-Por ejemplo

-Y qué te digo...como la sangre, no sé qué es exacto. Vos los ves actuar y hay como una vibra distinta. Por otro lado como que son más prolijas (risas) las murgas de los talleres que no hay, no no es crítica, ¿no?, pero tienen como una cosa más, más acabada, porque yo creo que eso es muy definido, viste, en la formación de las murgas de talleres se plantea como un resultado final que tiene que ver con esta cosa de lo artístico, ¿no? (Andrea)

-yo veo las murgas, viste, y no, no me parecen buenas murgas, falta fundamentalmente métrica poética, después hay un par de murgas que son, eh, muy clase media.

-¿qué es una murga clase media?

-y las que salen de algunos de los talleres

-¿a qué te referís cuando decís que son "clase media"?

-y, porque, en la pronunciación, no son, no tienen contundencia (Gallego A)

A la pretensión artística de la murga de taller y a su identidad de clase media, se le opone el carácter social, integrador, y potente de la murga de barrio.

-con ciento y pico de personas es como muy difícil, viste, porque como vienen pibes de todos lados, de todo tipo, viste (risas) tamaño, y clase,... Hay pibes que no te entienden viste, bueno, podemos mejorar en estos aspectos, porque bue, lo que te

decía viste, solo juntarse con los amigos, venir y largar los bofes y salir, viste, es eso, este, que se yo. Supongo que también debe tener que ver que se juntan o sea las más grandes generalmente son las murgas de los barrios, o sea donde se juntan ciento y pico de personas y eso ya le da una energía, así, apabullante, o sea, potente (Andrea)

Del taller a la murga

El taller del Colegio Nacional de San Isidro funcionó durante los años 1998 y 1999. El primer año Gallego fue el encargado de dictarlo junto con otro integrante de Atrevidos por Costumbre. El segundo año el taller estuvo a cargo de Andrea y Martín. A partir de la experiencia del taller, invitados por Gallego, algunos de los adolescentes que concurrían al taller se integran a Atrevidos por Costumbre.

-¿Como llegaste a la murga?

-Porque en el colegio había un taller de murga y que estaba dirigido por el Gallego, ... en un momento nos dijo que vayamos a visitar allá a Palermo a la murga , nos dio la dirección, con Malena, con una amiga. Llegamos y empezamos a ir, empezamos a ir, no bailábamos ni nada, solo veíamos. Estuvimos bastantes meses yendo, sin hacer nada y estando en el taller del colegio hasta que un día, un par de meses antes de que empezara el carnaval, decidimos empezar a ensayar para salir en carnaval porque nos habían ofrecido salir en el carnaval. Y empezamos a ensayar, íbamos a los ensayos, salimos en el carnaval y de ahí no nos fuimos más. (Ernesto)

- No sabía mucho como era (la murga) hasta que se empezó a dar un taller en el colegio, y ahí fui al taller. El profesor que daba el taller es el director de la murga y me dijo que vaya y fui y me quedé. (Malena)

Antes de ir al taller, no tenían mayor conocimiento sobre el desarrollo del carnaval porteño (aunque se puede ver la vigencia de los juegos con agua)

-¿Antes de empezar el taller, habías tenido otra experiencia con murgas?

-No, jamás, o sea nunca había visto una murga.

-¿Ninguna experiencia de disfrazarte en carnaval...?

-Mira, yo es más, hasta que no salí en el carnaval yo pensé que acá no se festejaba el carnaval, o sea yo pensé que, como todo chico, pensaba que el carnaval eran bombitas, tirar a la gente y nada más. (Ernesto)

Como se puede ver, la incorporación a la murga se da de acuerdo a la forma propia del barrio, donde a diferencia de los talleres, que presuponen una participación activa desde el primer momento, en el barrio lo primero que se hace es ser espectador.

Ana también se acerca a la murga a través del taller del colegio, pero tiene un breve paso intermedio por una murga de su barrio, que es donde aprende a bailar, antes de llegar a Atrevidos por Costumbre

-¿Y como es que te acercás, que empezás a bailar?

-Porque en el 98, más o menos, se hizo el taller de murga en el colegio, y yo fui un par de veces y me gustó y empecé a bailar en una murga de acá, de Olivos, y, bueno, ahí empecé a bailar. Ahí aprendí a bailar y después seguí bailando en la otra murga. (Ana)

El Taller del colegio

Hay acuerdo en que el taller no funcionó. Se esgrimen distintas causas relacionadas con el colegio

- (...) faltó predisposición de parte de las autoridades me parece/ por una cuestión de horario, de darle más bolilla por ahí (Martín)

A estas razones institucionales se le suman las características propias de la murga, que generan temor o rechazo

-¿Cómo fue la experiencia de dar el taller, para vos?

-Y fue interesante, es piola. Tropecé con esa dificultad, no logré que la escuela me cambiara el horario, porque además es como que la murga viste, es como una cosa molesta, un poco es insoportable, viste? Los pibes dando vuelta, todo da miedo, viste? ... supongo que es el mismo problema que tiene la gente del barrio si te parás en la esquina a ensayar. Se le juntan ciento y pico de personas, viste, ya veinte personas es como mucho tener en la esquina de tu casa, ... entonces no nos facilitaron el tema del horario, y pero bueno, que se yo transmitir, transmitir el tema de la murga y darlo a conocer es es bárbaro (...) desde ese lugar fue piola y faltaron pibes así que... mi objetivo fue cumplir en el sentido de que no pude armar una murga, o sea mi deseo hubiera sido dejar armada una murga en el Nacional y que los pibes sigan como su camino, viste, así que, bueno, evidentemente no salió. (Andrea)

Sin embargo, las mayores dificultades aparecen ligadas al carácter mismo de los talleres, como su falta de identidad barrial o su relación con la clase media

-El problema con el taller fue... El primer año del taller estuvo bien, se copaba mucha gente, pero ya tenía algo como que le falta, porque es un colegio en San Isidro. Entonces ya es otra cosa, porque la murga tiene mucho de marginal también y en San Isidro no vas a encontrar muchos marginales. Y aparte si vos tenés necesidad de expresar algo y criticar algo, muchos de estos pibes no tienen ninguna necesidad de eso, entonces eso le quita un montón de fuerza.

Aparte otro tema es que el horario era el sábado a la mañana, al principio iba gente después mas o menos; el año pasado, que fue el segundo año del taller, ya no iba casi nadie por una cuestión horaria, y porque la gente no se copaba mucho. Por ahí porque no la podés terminar de entender tampoco. También tiene mucho de atorrante la murga y en ese lugar no hay mucho. Es bien de barrio y San Isidro no es "barrial", digamos. Entonces no lo conseguís. (Malena)

En la murga, lejos del barrio

De algún modo las características que provocan el fracaso del taller son parte del habitus de los adolescentes que se incorporan a la murga. Se remarca, además, la importancia que tuvo la falta del contexto barrial en el fracaso del taller. Cabe preguntarse, entonces, cómo funciona el vínculo murga/ barrio cuando los participantes no viven en el barrio.

En principio, al ser ajenos al barrio tienen que convencer a sus familias para que los dejen ir a salidas y ensayos. Esto no resulta fácil porque de parte de las familias hay un doble desconocimiento: del barrio y de la murga

-¿Qué dijeron cuando empezaste a ir a Palermo en tu casa?

-Mi vieja, bueno siempre me apoyó en todo, todo lo que yo quise hacer siempre ahí estaba mi vieja,... tampoco le gustó tanto que yo vuelva a las 12 de la noche a casa o que esté en Palermo con cuarenta y cinco minutos de viaje. Mi vieja se quedaba despierta, así, no se iba a dormir más. Pero es como que, con el tiempo yo fui creciendo y mi vieja vio que yo, que yo estaba bien en la murga, que me llevaba muy bien y que estaba contento entonces como que me deó, "bueno, querés ir, anda", jamás me dijo nada.

Mi viejo al principio era bueno, mi viejo siempre fue prejuicioso, mi viejo, la murga, este "seguro que llena de drogas, este y hay alcohol y bla bla bla", después es como que fue aflojando, como que se pone duro al principio después afloja, aflojó. Es más fue a verme todo, o sea le regustó, más que nada fue a ver para sacarse el miedo ese de que la murga, viste, porque tampoco conocía la murga (Ernesto)

Además, vivir lejos suma problemas logísticos y de transporte y quedan afuera de muchas actividades sociales

-por ejemplo si se organizan salidas que quedan, no sé, "convocamos en tal lado", y yo no tengo ni la menor idea en donde...o... si no, si se organizan para salir, tomar algo, no puedo porque es como ir y juntarse en una plaza un ratito y ¡yo tengo una hora de viaje! (risas) (Ana)

-a mí lo que me parece lo malo de vivir lejos es que por ahí terminás un carnaval y te gustaría ya estar en tu casa, ... tenés que subirte a un colectivo, cuarenta y cinco minutos de viaje, después caminar tres cuadras para llegar a tu casa, y terminás llegando, terminás a las cinco y media y terminás llegando a los siete y acostándote a las ocho, y levantándote a las cinco de la tarde, volverte a levantar e ir de nuevo, ir de nuevo a Palermo (Ernesto)

Esta distancia con el barrio es sentida, no es un estado deseado

-Yo si hubiera sido por mí, hubiera estado todo el tiempo en la murga. O sea hubiera, vamos, hubiera vivido en Palermo cuando terminó el carnaval (Ernesto)

Más allá de estas dificultades, una vez en la murga no perciben diferencias. Tampoco quienes viven en la murga hacen diferencias ente los que quienes son del barrio y quienes no

-¿y como es la incorporación de la gente de lugares más lejanos?

-Nada (risas) se tienen que bancar el viaje (risas) se tienen que sentar y soportar la movida, nada, que se yo, el que quiere venir viene (...)a veces la gente se incorpora a veces de vernos, viste, te ven en los corsos y te dicen: bueno, ¿donde ensayan?, quiero ir, me encantó, lo que sea- y aparecen, viste. Entonces por ahí uno dice como la mayoría es del barrio o del centro o de por acá, pero hay gente como de todos lados. (Andrea)

Las diferencias

Haber formado parte de un taller y después de la murga permite conocer las características de los dos espacios. Las diferencias que se perciben son la cantidad de gente (muchas en la murga, pocas en el taller) y en especial, la dinámica del aprendizaje. Esto último se vio anteriormente siguiendo el punto de vista de quienes tienen a su cargo la tarea de enseñar. Aquí se presenta la visión complementaria de quienes aprenden

-¿Qué diferencias pensás que hay entre un taller y una murga?

-En una murga es mucha más gente. En un taller bueno, las canciones ya están, eh, es como que la gente mira y aprende sola o sea ... cuando yo fui(a la murga) nadie me vino a decir: “vení que te enseñe”, si querés entrar a la murga “entrá y desfilá como todos y hacelo solo y arreglate solo”, ¿entendés? En cambio en un taller el grupo es más chico. Hay siempre como un profesor que te está explicando como son los pasos y se practican todo el tiempo esos pasos, hasta que salen. Es esa la diferencia, en cambio (en la murga) la cosa ya está y vos, si te involucras, si vos te involucras, lo preparás solo y aprendes solo y salís solo, con los... y en un taller es como que , es como que te están empujando a ir... ésa es la diferencia.(Ernesto)

- ¿Se hace difícil el pasaje del taller a la murga?

-Y...es diferente. Es muy diferente porque, sobre todo en el taller de mi colegio, yo no sé como son otros talleres, pero en el taller de San Isidro éramos tan poquitos y había mucha confianza y el director, supuesto, como que tenía una relación con vos, entonces te miraba como bailabas y te corregía o te guiaba, vos podías ir a preguntarle algo y te iba a contestar. En cambio allá, en Palermo, por ejemplo (...) es todo muy, muy independiente, cada uno hace la suya (...) es distinto, es como pasar, no sé, de un colegio privado a un colegio del estado (Ana)

De la murga a otro lado

Mientras Andrea, Martín, y Gallego recorren un camino que va desde la murga folclórica a la murga de taller (de ser murguistas a ser trabajadores culturales) Malena, Ernesto y Ana recorren el camino inverso, del taller a la murga (de ser alumnos a ser murgueros). Sin embargo, ninguno de los tres últimos pudo sostener su nuevo rol murguero en el tiempo y al cabo de dos carnavales, dejaron la murga.

De acuerdo con Martín (1999) la murga resulta atractiva para los jóvenes de entre 12 y 25 años, pues es una oportunidad para “poner el cuerpo” en un contexto de “nosotros” que disminuye la presión por la perfección artística, a la vez que potencia los proyectos propios y colectivos. Desde este lugar se presenta como una posibilidad de compartir, en un contexto social general minado por la falta de opciones, modelos y caminos.

También entre los integrantes de la murga hay acuerdo respecto a que la murga es un buen lugar para los adolescentes

-me parece que los pibes ahora están en la calle, están en la calle. La calle es el lugar de reunión, totalmente. O sea ya ni los bares, el lugar de reunión es la calle, están sentados en la vereda o sea como que hay una cosa de apropiado, no, del espacio callejero, y ésto se ve en la generación de los pibes de los quince, de los trece viste, en adelante.

Y bueno, la murga les calza al pelo para ésto, es un lugar de reunión. Tiene la cosa explosiva del baile, que se apasiona, digamos, tienen el referente de la cancha también, no, el referente de esta cosa... de grupo contenida bueno, por el carnaval o por el baile o por la canción o por la batucada ¿no?,... me parece que por éso hay tantos pibes (...) Yo creo que los pibes se sienten así absolutamente representados, además es un grito de libertad. Un poco lo que tiene es éso, es tan liberador es tan potente. O sea, cualquier cosa que tenga que ver con los bombos, con el tambor... es el sonido primigenio, es la tierra, la sangre ... y a esa edad viste? que está todo ahí puesto. Creo que es glorioso, es glorioso para uno, viste? poder vibrar.

Además imagínate, vos imagínate lo que es un desfile de cien personas y todas yendo para allá, o sea para el mismo lado, o sea ahí, energéticamente eso es impagable, eso es impagable, la sensación, ¿no? de ¡ah! (Andrea)

Pero que a partir de determinado momento se alejan de la murga para asumir otras responsabilidades y obligaciones

-entiendo que hay gente que, bueno, va cambiando el carácter o pone prioridades en su vida, que no son la murga (Martín B)

Entrevistados sobre su alejamiento de la murga, las explicaciones de Malena y Ernesto se ubican sobre dos ejes, por un lado, se acepta que aparecen otros proyectos. Por otro lado, se enfatiza la dificultad de adaptarse a lo que se vive como un cambio en el ambiente de la murga:

-hay otras cosas en la vida (Malena)

-lo que pasó es que no me gustaba más el ambiente, la gente. Al principio estaba bueno, porque tenía amigos y las salidas las re disfrutaba. Pero después empezó a ir

un montón de gente que no era copada, gente más grande, que se yo, borracha y pasaban cosas, como que faltaba plata y ya no me dieron ganas de ir (Ernesto C)

Las formas de disfrute también tienen sus hábitos. Tomar de más, drogarse, estar fuera de sí pueden establecer circuitos internos o subgrupos dentro de la murga.

Retomando lo que se dijo anteriormente, se puede sostener que las murgas son un espacio atractivo durante una etapa de la vida, pero hay un momento en que se comienzan a asumir más responsabilidades y obligaciones y la gente elige alejarse de la murga o participar desde otro lugar. Pero como bien explica Andrea, no todos tienen las mismas posibilidades de elegir. Quienes se quedan finalmente en la murga, son los que no tienen otras opciones

-En general se dispersan, se dispersan o se van. Bueno, algunos ya eligen otras cosas,... no sé de tanto tiempo de participar en la murga lo que veo constantemente es como mucho recambio, no? En realidad, por ahí los que más quedan son los pibes que no... o no tienen posibilidades mayores de estudio o mantienen su laburito o los que no hacen nada. O sea, los otros por ahí entran en la facultad, ya empiezan con los exámenes y que se yo o empiezan a laburar con otras cosas entonces empiezan como a irse, o vuelven solamente para el carnaval (Andrea)

Gallego dice lo mismo, sólo que lo expresa en términos de clase

*-¿Vos no crees, Gallego, que puede haber una renovación fuerte con la incorporación de la clase media en el carnaval?
- Yo creo que pueden hacer la diferencia pero por un rato. Los que siempre van a estar en la murga son los pobres.(Gallego B)*

Conclusiones

En este trabajo hemos analizado un desarrollo históricamente situado del carnaval en la ciudad de Buenos Aires, y en particular de la murga porteña y su estado actual. Los intentos por limitar, “civilizar” o prohibir ciertos aspectos de los festejos, o los festejos en su totalidad, han sido una marca constante en la historia del carnaval porteño.

Señalamos que mediante la transgresión el carnaval refuerza la regla. Esto no ha sido percibido por los poderes de turno que focalizaron en el carácter transgresor sin preguntarse por su pertinencia. El estado ha aplicado sistemáticamente diferentes recursos para alejar la fiesta del carnaval de la gente. Estos recursos han tenido una eficacia relativa, pues el carnaval mantiene su vigencia pese a que perdió su carácter de festejo masivo.

La fiesta europea del carnaval se recrea en el territorio americano y adquiere sus propias características en el marco de sociedades nuevas, marcadas por la brutalidad de la conquista, la destrucción de las sociedades nativas y la sumisión de su población, la caza y el traslado masivo de africanos para ser utilizados como mercancía, y la puesta en escena en el Nuevo Mundo (nuevo para los recién llegados) de las luchas geopolíticas europeas.

En Buenos Aires, originalmente una ciudad marginal dentro del esquema imperial español, la fiesta del carnaval ha sido reflejo de los dilemas de la sociedad y ha estado marcada por una constante tensión entre continuidad y desaparición que tomó distintas

formas de acuerdo al periodo histórico. Esta tensión condensó las ideas que distintos sectores han mantenido respecto al uso de la ciudad, a la calidad y acceso a los derechos ciudadanos, a la constitución y puesta en escena de las identidades sociales y nacionales. En este sentido, la celebración del carnaval ha sido un espacio privilegiado para actuar y dramatizar los conflictos que han marcado nuestra historia. Este carácter reflexivo, metadiscursivo de las fiestas colectivas, ha sido considerado peligroso por los sectores dominantes que han intentado restringir al carnaval en Buenos Aires a los ámbitos privados, manteniéndolo alejado de la escena pública.

La primera limitación referida al baile de los esclavos, cristaliza los temores y prejuicios de los grupos dominantes de la sociedad. La idea del carácter obsceno o lascivo de las danzas puede entenderse a la luz de las diferencias entre las danzas occidentales, que buscan disimular la tensión erótica, y las danzas africanas, que la exacerban. Cabe aclarar que esta postura ha tenido sus fisuras, incluso dentro del estado o de la iglesia, que en diferentes momentos fomentaron la conformación de organizaciones de esclavos y autorizaron sus bailes como parte de una estrategia más amplia de control social.

Otras limitaciones se pedirán o justificaran atendiendo a la oposición civilización/barbarie. Esta dicotomía ha sido una idea constitutiva de la Nación Argentina. Asociadas con Sarmiento (probablemente en virtud de su libro *Facundo. Civilización y Barbarie en Las Pampas Argentinas*, publicado en 1845) estas ideas pueden rastrearse ya en la llamada generación del 37. La civilización es la civilización europea. La barbarie es la mixtura americana. Esta oposición marcará el tono de la mayoría de las prohibiciones o

limitaciones del carnaval y los discursos que las sostienen o las solicitan. Los juegos con agua (con agua y otros componentes, como las “inmundicias” y “afrencho” mencionados en el bando de prohibición del virrey Cevallos de 1778), fueron parte constitutiva del carnaval porteño. Estos juegos rompen los protocolos de cortesía entre el los sexos, entre los grupos etarios y los sectores sociales, mezclando a todos sin distinciones. Desde temprano, se han impuesto sanciones y limitaciones a estos juegos. Además, se ha criticado duramente a sus participantes, especialmente cuando se trataba de mujeres que de esto modo ponían en entredicho (¡tres días al año!) la autoridad patriarcal.

Durante el periodo Rosista el carnaval, hasta su prohibición, puso en escena junto a otras fiestas populares, la idea misma de una identidad nacional y del federalismo. Transparentó, además, las tensiones de una sociedad profundamente dividida entre rosistas y antirrosistas, los primeros de los cuales festejaban gozosos mientras los segundos temían por la presencia en las calles de quienes apoyaban al régimen. Se puede decir que durante este periodo se produce primero una exacerbación de la continuidad carnavalesca, con la participación protagónica de los sectores sociales más temidos por la gente decente, para después ejecutarse, mediante la prohibición, un corte total y absoluto.

Con la caída de Rosas, el carnaval toma nuevas formas, tratando de imitar el carácter de las fiestas europeas, “civilizadas”. En este sentido, se instauraron corsos y se limitaron y reglamentaron los juegos con agua. En los corsos convivieron distintas expresiones de grupos étnicos y de clases. La llegada masiva de inmigrantes de ultramar -en sí misma una consecuencia de la acción “civilizadora” emprendida por la clase dirigente- modificó

la estructura social del país y de la ciudad. Los inmigrantes incorporaron sus propias formas folclóricas a la fiesta. Se presentaron rondallas, estudiantinas, orfeones y comparsas. De esta manera se generó una competencia con el folclore local, que se constituyó alrededor de gaucho como representante de la argentinidad en el mismo momento que desaparecía como tipo social para ser “civilizado” como peón rural.

La oligarquía, amenazada por los cambios sociales, se refugió en la imitación y en la parodia, organizando sociedades de Negros, y comenzó a celebrar fiestas danzantes privadas en los salones y teatros más destacados de la ciudad y en las sedes de sus clubes sociales. Los afro-argentinos que habían tenido una gran presencia en los festejos, perdieron protagonismo luego de la caída del rosismo. Esto se debió a razones demográficas, pues este sector de la población había disminuido su número y su importancia a raíz de las guerras y de las enfermedades, a la vez que se había ido integrando a la sociedad total. Estos procesos tuvieron como denominador común la ideología hegemónica de la invisibilización de la presencia africana, presencia que contradecía el afán racista y blanco-europeo que la dirigencia deseaba para la argentina, proyecto que se cristaliza en la generación del ochenta pero que tiene raíces anteriores.

En este periodo, de algún modo se condensa la tensión producida entre mantener el carnaval y acabar con él. El carnaval es rescatado en su carácter europeo, con lo cuál se produce una negación de hecho de la realidad americana. Sin embargo, termina siendo una puesta en escena de los conflictos étnicos y adquiriendo en este sentido, un carácter absolutamente local.

Durante los años treinta, la inmigración se ha afincado en el medio local. La ciudad a su vez ha crecido y se ha extendido en el espacio, generando la aparición de nuevos barrios, que mucho le deben a las obras de infraestructuras relacionadas con los servicios públicos y al transporte –subte, trenes, caminos- y al surgimiento de los colectivos. Las reglas de sociabilización también se han modificando, y en los barrios los nuevos puntos de encuentro son los café-billares, las sociedades de fomento, las mutuales, los clubes deportivos y de fútbol. Las agrupaciones de carnaval se organizaron a partir de esta nueva realidad. La forma predominante fue la murga o centro-murga, de menor riqueza musical que las agrupaciones anteriores.

La caída del gobierno de Yrigoyen inició un largo ciclo de inestabilidad política. Los golpes militares en 1930, 1943, 1955, 1966 y 1976 tendieron a limitar los festejos por la restricción de los espacios públicos, en especial después del 55, porque las murgas se emparentaban, en estética e ideología, con el peronismo.

Desde el regreso de la democracia, el carnaval ha reafianzado su lugar en la calle y ha trascendido los circuitos barriales y folclóricos de transmisión. Se ha reconstruido en tanto campo simbólico. La vigencia de las formas murgueras y de los carnavales “murga-céntricos” deben, sin embargo, ser puesta en perspectiva. El carnaval, tal como se ha visto, ha sido un festejo muy popular en Buenos Aires. El crecimiento del número de murgas y artistas, que se han multiplicado en los últimos tiempos, así como el reconocimiento simbólico y monetario del fenómeno por parte del Estado, no alcanzan para conformar una fiesta participativa. Los últimos datos que poseemos hablan de la

participación en el carnaval 2002 de 10.000 artistas. Es un número importante pero deja de impresionar en cuanto se compara con los 2.776.238 de habitantes que tiene la ciudad de acuerdo al censo de 2001.

El renacer del carnaval porteño debe situarse en un momento en que el proceso de globalización provoca un rescate de los localismos. La murga propone una identidad común en la cual refugiarse. En ese sentido, tanto las murgas de barrio como las murgas de talleres retraditionalizan el pasado, sólo que poniendo énfasis en distintos componentes (la murga folclórica, por ejemplo, se identifica en su carácter barrial).

Asimismo, la inclusión del Estado en la fiesta, ha modificado totalmente las condiciones de producción, reproducción y circulación murgueras, a través de los talleres de aprendizaje y de las contrataciones para carnaval que dependen ahora de un organismo oficial. El choque entre murgas de barrio- murgas de taller puede entenderse como la cooptación por parte del Estado de estas formas folclóricas, nueva forma de control social de la fiesta. Cabe aclarar que el rol estatal no es unidireccional ni responde a una única intención.

La tensión existente entre las murgas de barrio y las murgas de taller es la expresión de la lucha por un campo y por su capital simbólico. En este contexto también se pone en juego una competencia por los recursos, ya que ser una murga, permite participar en los cursos financiados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la posibilidad de ser contratadas para fiestas privadas o espectáculos.

Analizamos estas variables en el caso del centro-murga Atrevidos por Costumbre. Esta murga define su identidad en el universo murguero adoptando una narrativa de continuidad con las murgas del pasado y con los personajes más importantes y una representación del barrio. Para reafirmar esta identidad murga-barrio se reactualiza el conflicto con otra murga de Palermo, “Los Herederos” con los que se establece una disputa territorial y simbólica.

La murga es visualizada como un lugar de encuentro, como un ámbito de pertenencia, profundamente ligado con el pasado. El murguero se define se define en función de su pertenencia a la murga, y la murga es la murga folclórica, la del barrio, la que actualiza el pasado. Ser murguero, además, es disfrutar, sentirse bien, aspirar a la libertad y no ser mediocre. Si en la definición de murguero no hay diferencias entre los entrevistados que viven en Palermo y los chicos de San Isidro es por dos razones. La primera es que los adolescentes de San Isidro se incorporaron a la murga en los términos de la murga barrial, están dentro de la estructura folclórica y es ése el lugar desde el cual hablan. La segunda razón es que el discurso mismo de los entrevistados de Palermo está suavizado en función de su rol como trabajadores culturales, que los pone en un lugar ambiguo entre la murga folclórica y la murga de taller. Si bien defienden y se reconocen en la murga barrial, tienen una posición mucho más tolerante con respecto a los talleres y a las murgas surgidas de ellos que la expresada por los integrantes de la murga que no tienen vínculos con talleres. Esto los lleva a distanciarse de la “ortodoxia” murguera. Esta distancia también responde a las propias características de Atrevidos por Costumbre, una murga

joven que innova en el plano musical y que lleva a cabo una búsqueda artística no muy común en las murgas barriales.

Como se señaló, hay una fuerte vinculación discursiva entre el barrio, la historia y la actividad murguera. Pero además, se presenta un segundo argumento para la condición murguera: se habla de algo “natural”, integrada a la sangre, a la “raza”, de ser murguero sin saberlo. Se trata entonces de una cualidad innata que sólo necesita ser descubierta. Se descuenta que el ámbito ideal para descubrirla es la murga folclórica, pero la explicación deja abierta otras opciones. Esta segunda visión del “ser murguero”, que a diferencia de la primera es de carácter individual, aunque requiere del grupo para cristalizarse, permite integrar a la murga barrial a gente ajena al ámbito barrial y ofrece una justificación para los talleres, en donde en última instancia, se está buscando esa condición innata del ser murguero.

El rescate de lo barrial que realiza la murga folclórica es un proceso de construcción de un barrio que en realidad ya no existe. De hecho, la misma amenaza que por intermedio de los talleres acecha a la murga: la apropiación del campo murguero por parte de la clase media, se reproduce en el barrio de Palermo, convertido recientemente en un espacio de moda.

A nivel discursivo, la relación murga de barrio/murga de taller se plantea como una serie de oposiciones, que reflejan la posición dentro del campo:

la murga de barrio es sanguínea/ potente/ multitudinaria

la murga de taller es prolija/ artística/ clase media.

Los talleres, además, se asocian con un vocabulario escolar, utilizándose términos como aprender, enseñar, clase, profesor. Volviendo a los adolescentes de San Isidro, cabe señalar que pese a su inserción inicial y a que interiorizan los códigos folclóricos murgueros, no están totalmente integrados a la dinámica barrial, y esto va a pesar en el momento de alejarse de la murga. Hay momentos de cambios, asociados muchas veces al final del colegio secundario, en donde los adolescentes deciden dejar la murga. Sin embargo, la principal razón que los adolescentes de San Isidro aducen es que no les gustaba el ambiente que se había creado en la murga, alguna gente que frecuentaba la murga, que no se sentían contenidos ni cuidados. Es en este punto donde entendemos que la integración barrial falla. Esto puede atribuirse a que estos adolescentes provienen de un habitus distinto. Ellos pueden elegir la murga, pero también desarrollar otras actividades cuando en la murga no se sienten cómodos. Los chicos humildes del barrio no tienen las mismas opciones.

La tensión entre la continuidad y la desaparición del carnaval porteño parece entonces centrarse hoy en la oposición analizada, en la medida en que en ella se expresan variables relativas al origen de clase, a la inserción y posibilidades en el medio social, a la retradicionalización de formas de festejos anteriores, a la expresión de identidades locales. La ambigua relación de este nuevo renacer murguero con las autoridades municipales y el riesgo de control al que hoy están sometidas, es otro indicador en la

dialéctica de muerte y resurrección que caracteriza no sólo a la misma fiesta de carnaval, sino a su conflictiva existencia en la ciudad de Buenos Aires.

Bibliografía

Abrahams, Roger (1981) *Shouting Match at the Border: The Folklore of Display Events*. En "An Other Neighborly Names". Social Process and Cultural Image in Texas Folklore. Austin, University of Texas Press

Accarette du Biscay (s/d). *Relación de un viaje al Río de la Plata y de allí por tierra al Perú con observaciones sobre los habitantes, sean indios o españoles, las ciudades, el comercio, la fertilidad y la riqueza de esta parte de América*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com)

Alfaro, Milita (1998) Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta.2da. Parte. Montevideo, Ediciones Trilce

Alonso Piñeiro, Armando: (1976). La historia argentina que muchos argentinos no conocen. Buenos Aires, Desalma.

Augé, Marc (1993) Los no lugares. Espacios de anonimato. Barcelona, Gedisa.

Bauman, Richard (1994) *Estudios norteamericanos de folclore y transformación social: Una perspectiva centrada en la actuación*. En Serie de folclore 10. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Bauman, Richard y Beverly J. Stoeltje: (1988) *The Semiotic of Folklore Performance* en Sebeok, Thomas y Jean Umiker-Sebeok (editors) *The Semiotic Web 1987*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter.

Bauman, Richard y Charles Briggs: (1996) Género, intertextualidad y poder social. En *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11. Buenos Aires

Bernhandson, Wayne (s/d) Buenos Aires. Moon Handbooks.

Beruti, Juan Manuel: (2001) Memorias Curiosas. Buenos Aires, Emecé.

Bezoz Dalezke, Carlos (2001) *El carnaval y la cuaresma* en *Boletín de Antropología Iberoamericana*. Número 7. Marzo.

Bialagorski Mirta y Fernando Fischman (2001) *Patrimonio Intangible y folclore: viejas y nuevas conceptualizaciones*. En *Revista de Investigaciones Folclóricas* Nro 16. Buenos Aires

Bilbao, Santiago Alberto (1962) *Las comparsas del carnaval porteño* en *Cuaderno del Instituto de Investigaciones Folklóricas* 3: 155-187. Buenos Aires

Blache, Marta y otros (1985) *Perspectiva del Folclore*. En Lischetti, M (comp.) Antropología. Buenos Aires, Eudeba.

Blache Marta y Juan Angel Magariños de Morentin (1993) *El contexto de interpretación de los fenómenos folclóricos*. En *Revista de Investigaciones Folclóricas* Nro 8, Buenos Aires.

Bonfil Batalla, Guillermo (s/d) *Por la diversidad del futuro*. En Bonfil Batalla (comp) Hacia nuevos modelos de relaciones interculturales. (s/d de edición).

Bourdieu, Pierre (1996) Cosas dichas Barcelona, Gedisa.

(1999) Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona, Anagrama

Buenos Aires. 2001 Time Out Guide

Campatella, Andrea e Inés González Bolbal (s/d). *Historia del sector sin fines de lucro en Argentina.* En Nuevos Documentos CEDES. (En: http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_NUEVOSDOCUMENTOS_CEDDES2000/CEDES-02.PDF)

Candau, Joel (2001) Memoria e Identidad. Buenos Aires, Del Sol.

Caras y Caretas . Revista (1900/1904) Buenos Aires

Clarín. Matutino (1996/2003) Buenos Aires.

Corominas, Joan (1977). Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos.

Da Matta, Roberto (1978) Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro Rio de Janeiro, Zahar Editores.

Díaz, Diego (2000). Trabajo final Seminario “Carnaval, Arte y cultura en el analisis de la fiesta popular”. Mimeo

Diccionario Biográfico, Histórico y Geográfico Argentino El Ateneo 1998 Segunda Edición, Buenos Aires, El Ateneo

Domínguez, María Eugenia (2001) Inmigrantes Brasileños en Buenos Aires: Los trabajadores Culturales. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires

Dragoski, Graciela (2000) Sobre máscaras y enmascarados en la celebración del carnaval chiriguano-chané. Buenos Aires, Biblos .

El Argos. Revista (1822/1826) Buenos Aires

Ebelot, Alfredo (2001) La Pampa. Costumbres argentinas. Buenos Aires, Taurus

Eco, Humberto (1998) *Los marcos de la “libertad” cómica.* En VVAA Carnaval

Fairclough, Norman (1995) Critical Discourses Analysis: Papers in the Critical Study of Language. Londres, Longman.

Fernández, Ada (2001) *Murgas de barrio: el barrio de una murga.* En Martín, Alicia (coord.) Carnaval en Buenos Aires. La fiesta es posible. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Filinich, María Isabel (1999) Enunciación. En Enciclopedia Semiológica. Eudeba, Buenos Aires.

Floria, Carlos y Cesar García Belsunce (2001) Historia de los argentinos. Buenos Aires, Lorusse.

Fondebrider, Jorge (comp) (2001) La Buenos Aires ajena. Buenos Aires, Emece.

González Bernardo, Beatriz (1999). *Vida privada y vínculos comunitarios: formas de sociabilidad popular en Buenos Aires, primera mitad del siglo XIX* en Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo I. País antiguo. De la colonia a 1870. Buenos Aires, Taurus

- Golgerd, Martha (1976). *La población negra y mulata de la ciudad de Buenos Aires*. En Desarrollo Económico. Vol 16 Nro.71. Buenos Aires
- Gutierrez, Leandro y Luis Alberto Romero (1995) *Sociedades barriales y bibliotecas populares*. En Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires, Sudamericana
- Heers, Jacques (1983). Fêtes des fous et Carnaval . Paris, Fayard.
- Horváthová, Emilia (1992) *La tradición como un conjunto de problemas teórico metodológicos*. En Serie de Folklore 17, Buenos Aires, Facultad de filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Johnson, Lyman (1976) *La manumisión de Esclavos en Buenos Aires durante el Virreinato*. En Desarrollo económico Vol. 16 Nro 63. Buenos Aires
(1978) *La manumisión de Esclavos en el Buenos Aires colonial: un análisis ampliado*. En Desarrollo económico. Vol. 17 Nro. 68. Buenos Aires
- Johnson, Lyman y Susan Socolow (1980) *Población y espacio en el Buenos Aires del siglo XVIII*. En Desarrollo económico. Vol 20 Nro 79. Octubre- Diciembre. Buenos Aires
- La Gaceta Mercantil (1827) Buenos Aires
- La Moda. Semanario (1838) Buenos Aires
- La Nación Matutino (1995/2003) Buenos Aires
- Martin, Alicia (1997 a) Tiempo de Mascarada. La fiesta del Carnaval en Buenos Aires. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano..
(1997 b) Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires. Buenos Aires, Colihue.
(1999). *Murgas Porteñas: tradición y apropiación del folclore*. IV Congreso Binacional de Folklore Chileno, Argentino y para los países del Mercosur “Los saberes populares en el fin del milenio. Identidad cultural, pluralismo, transformación”.
(2000 a) *La murga porteña en contexto radial. De la comunicación verbal folclórica a la mediática*. V Jornadas de Estudio de la Narrativa Folclórica, Santa Rosa
(2000 b) *El carnaval en Buenos Aires como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del Folclore Urbano*. Primeras Jornadas sobre patrimonio intangible. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
(2001 a) *La investigación del Folclore*. XII Congreso Nacional de Folclore. Folclore en el Nuevo Milenio. Centro de Investigaciones de Folklore. Centro de Investigadores de Folklore. Centro Cultural General Paz. Córdoba
(2001 b) *Introducción*. En Carnaval en Buenos Aires. La fiesta es posible. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras
- Martín Barbero, Jesús.(1991) *Dinámicas Urbanas de la Cultura*. En Gaceta de la Cultura Nro 12. Diciembre. Instituto Colombiano de Cultura.
(1994) *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de la comunicación*. En Revista Sociedad Nro. 5. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Martinez Montiel, Luz Maria (1993) *La Cultura africana: tercera raíz*. En Guillermo Bonfil Batalla (comp.) Simbiosis de culturas Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- Mendelevich, Pablo (2002) *Las revistas Argentinas*. En Contratiempo el pensamiento en la argentina. Año II Nro 5 Buenos Aires (revista contratiempo.com.ar)

- Myers, Jorge (1999). Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860 en Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 1. País antiguo. De la colonia a 1870. Buenos Aires, Taurus.
- Oropeza, Mariano (2003) Un barrio a la carta. Un ensayo sobre estilos de vida y ciudad en un caso. En Wortman, Ana (coord.) Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- Ortiz, Renato (1997) Mundialización y cultura. Buenos Aires, Alianza.
- Oxman, Claudia (1998) La entrevista de investigación en ciencias sociales. Buenos Aires, Eudeba
- Pacheco, Carlos (1906). Los disfrazados. Buenos Aires, Bambalinas. (en Biblioteca Digital Argentina: www.biblioteca.clarin.com).
- Piccoti, Dina (1998) La presencia africana en nuestra identidad. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Puccia, Enrique (1974) Breve historia del Carnaval porteño. Buenos Aires
- Reid Andrews, George: 1980. The Afro-Argentines of Buenos Aires. 1800-1900. Wisconsin, The University of Wisconsin Press..
- Romero, Luis Alberto (1995) Los sectores populares urbanos como sujetos históricos en Gutierrez, Leandro y José Luis Romero Sectores populares cultura y política. Buenos Aires, Editorial Sudamericana
(1987) Los sectores populares en las ciudades Latinoamericanas del Siglo XIX. La cuestión de la identidad. En Desarrollo económico. Revista de Ciencias Sociales. XXVII Nro 106. Julio-Septiembre
- Sainz, Mariana 1997. De Juan Moreira a Juan Moreira. De los crímenes seriales a los relatos seriados. En Adelantos Nro 6. Marzo, Abril, Mayo. (en <http://www.geocities.com/Athens/5662/Publics.htm>)
- Salomone, Pablo (1998) Las murgas estrenan nueva legislación en Revista La Maga 4 de febrero. Buenos Aires
- Salvatore, Ricardo (s/d) Fiestas Federales: representación de la República en la Buenos Aires rosista
- Savigliano, Maria Elena (1994) Malevos llorones y percantas retobadas: El tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. En Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XIX. Buenos Aires
- Shumway, Nicolás (2002) La invención de la Argentina. Buenos Aires, Emece.
- Smith, Robert J. (1972) Festivals and Celebrations. En Folklore and folklife. Chicago, The University Of Chicago Press
- Suriano, Juan y Mirta Zaida Lobato (2000) Atlas Histórico de la Argentina. Colección Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- Torres, Horacio (1975) Evolución de los Procesos de Estructuración Espacial Urbana. El Caso Buenos Aires. En Desarrollo Económico Vol XV Nro 58. Buenos Aires.
- Williams, Raymond (2000) Marxismo y Literatura. Barcelona, Gedisa
- Zubieta, Ana Maria y otros (2000) Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas Buenos Aires, Paidós.