

Murga y Cromañón: recuperando la alegría después de la tragedia¹

Hernán Morel²

Resumen

El trabajo se propone explorar actuaciones (*performances*) vinculadas a formas de expresión carnavalescas (murgas) utilizadas para exhibir y recordar en espacios públicos la tragedia ocurrida en Buenos Aires durante un recital del grupo de rock *Callejeros* en el local *República Cromañón*, cuando se desencadenó un incendio que produjo la muerte de ciento noventa y cuatro personas. Poco tiempo después de transcurridos los hechos, sobrevivientes de la tragedia crearon una murga, en tanto otras confeccionaron letras y canciones de crítica y de homenaje durante el carnaval y exhibieron distintos elementos recordatorios en sus espacios de actuación. El trabajo examina de qué modo los recursos artísticos y festivos asociados a la puesta en acto de la murga porteña fueron empleados para crear instancias conmemorativas, analizando el fenómeno aparentemente paradójico que implica apelar a hechos trágicos y de honda sensibilidad social en combinación con formas de expresión festivas de carácter carnavalesco.

Introducción

La noche del 30 de diciembre de 2004, en una discoteca denominada República Cromañón, ubicada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, mientras se realizaba un recital de la banda de rock Callejeros, sorpresivamente ocurrió un incendio. Este incendio provocó una de las mayores tragedias por causas no naturales en la Argentina, que dejó como saldo 194 muertos y más de 700 heridos, en su mayoría jóvenes. El incendio comenzó después de que uno o varios de los asistentes al recital prendieran un elemento de pirotecnia, impactando éste en el revestimiento acústico inflamable del local. Entre otras razones, la tragedia fue posible a causa de que el local no cumplía con las normativas municipales de seguridad vigentes, careciendo de materiales ignífugos, estando habilitado para una capacidad de personas mucho menor a las que habían

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el simposio “Fiesta y Religión” coordinado por Léa Freitas Pérez en el marco de las XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas en América Latina, Religiones/Culturas, realizado del 25 al 28 de Septiembre de 2007 en la ciudad de Buenos Aires. Agradecemos especialmente los comentarios de Léa Freitas Pérez durante la sesión.

² CONICET – UBA. E-mail: hermorel@hotmail.com

ingresado y teniendo las salidas de emergencia clausuradas. Los decesos se produjeron, en su mayoría, por inhalación de diferentes gases letales y por quemaduras de vías aéreas superiores. La tragedia de República Cromañón derivó además en importantes cambios políticos; entre ellos, fue destituido mediante un juicio político el entonces Jefe de Gobierno de la ciudad, a quien se consideró el responsable político principal. Al mismo tiempo, la tragedia puso en evidencia la connivencia que existía entre inspectores, funcionarios políticos, bomberos, policía y el empresario responsable de República Cromañón.

Sucesivamente, los hechos de República Cromañón han sido interpretados por las víctimas y familiares como una “masacre”; de hecho se los designa como la “masacre de Cromañón”. Asimismo, tras estos acontecimientos se constituyeron distintos grupos de familiares, quienes comenzaron a manifestarse públicamente y se organizaron con el propósito de reclamar justicia y castigo a los responsables de esta tragedia sin precedentes. Si bien se identifican en ocasiones como la “familia Cromañón” a los efectos de la tragedia, en tanto padres y madres que comparten por igual el dolor de la pérdida de un ser querido, dada la heterogeneidad y variedad de sectores y clases sociales (cuyas condiciones sociales, políticas e ideológicas son disímiles) con el tiempo se han profundizado las tensiones hacia el interior del colectivo de familiares de las víctimas (Zenobi, 2007).

En este trabajo nos proponemos describir y analizar cómo son reelaborados los hechos trágicos de República Cromañón por medio de eventos públicos festivos y modos de expresión propiamente carnavalescos. Ello teniendo en cuenta que estas instancias festivas atraviesan un espacio signado por fuertes divergencias de consenso y conflicto entre los distintos grupos de familiares.

La tragedia de Cromañón en el espacio carnavalesco

El carnaval y sus festejos, raras veces considerado como campo “serio” para los análisis socioculturales, constituye –como ha observado Roberto Da Matta (2002)– una *via regia*, un lugar privilegiado para la observación e interpretación sociológica. Por su parte, en sus estudios históricos referidos a formas carnavalescas de la cultura popular en la vida de las poblaciones medievales, Bajtin afirma:

Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una forma primordial determinante de la civilización humana [...] siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo (Bajtin, 1985:14).

Para Da Matta, los espacios de festejos carnavalescos, a diferencia de y en relación con el orden de la vida cotidiana, abren un campo posible e imaginario a la experimentación, un orden permitido para lo indecible, lo imprevisto y el exceso:

...no hay sociedades sin una idea de mundo extraordinario, y donde en general, la vida transcurre en un plano de plenitud, abundancia y libertad. Así montar un ritual [léase festejo] es abrirse a ese mundo, dándole una realidad, creándole un espacio, abriendo las puertas de la comunicación entre el “mundo real” y el “mundo especial” (Da Matta, 2002:51).

Es en estos festejos colectivos en donde la sociedad puede tener una visión alternativa de sí misma dado que

el momento extraordinario [...] permite enfocar un aspecto de la realidad y, por medio de eso, cambiar su significado cotidiano y hasta darle uno nuevo. Todo lo que se “eleva” y se coloca en foco mediante la dramatización se desplaza de manera que pueda adquirir un significado sorprendente, capaz de alimentar la reflexión y la creatividad (ídem: 48).

Particularmente, las fiestas de carnaval en Buenos Aires fueron a lo largo de la historia espacios privilegiados para exhibir públicamente los distintos dilemas y conflictos que transitó la sociedad porteña (Martín, 2001). A través de sus celebraciones y actos festivos ineludiblemente se han expresado y dramatizado, tanto de modo alegre aunque también en ocasiones imbuidos de solemnidad y nostalgia, aquellos acontecimientos y circunstancias sociales que han marcado en cada momento histórico el devenir de la vida ciudadana.

Volviendo al contexto inmediatamente posterior a Cromañón, ¿qué lugar quedaba para festejar el carnaval en las calles de la ciudad de Buenos Aires luego de diciembre de 2004, a tan solo un mes de la tragedia? ¿Porqué y cómo celebrar luego de estos hechos tan dramáticos el carnaval porteño? Exploraremos bajo qué condiciones estos eventos trágicos, cargados de una profunda conmoción social, son resignificados y recontextualizados a partir del carnaval porteño y de las agrupaciones artísticas que lo protagonizan, es decir, las murgas porteñas. De algún modo, buscaremos analizar el fenómeno aparentemente paradójico que implica apelar a hechos traumáticos, solemnes y de honda conmoción social en base a su combinación con formas de expresión festivas y elementos propios del carnaval porteño.

Es de destacar que en función de este grado de conmoción social que trazó la “masacre de Cromañón”, particularmente por el número importante de decesos –en su mayoría jóvenes fallecidos en circunstancias imprevistas y dolorosas–, dichos hechos repercutieron muy cerca de la actividad y el quehacer de las agrupaciones del carnaval porteño. Si tenemos en cuenta además

el alto grado de participación e inserción de las agrupaciones de carnaval en la vida de los más jóvenes, el número de agrupaciones (tanto en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires como en el conurbano bonaerense) que fueron afectadas directa o indirectamente por los hechos de Cromañón no fue menor, por tener como integrantes jóvenes fallecidos, sobrevivientes, familiares o amigos.³

La actuación artística de las murgas porteñas

Introducimos en el carnaval de Buenos Aires nos obliga a describir, aunque más no sea esquemáticamente, a las agrupaciones artísticas que lo representan. En los últimos años, el tipo de agrupaciones que caracterizan al carnaval porteño se autodenominan murgas o centro-murga. Según el diccionario de la Real Academia Española, por murga se entiende a una “compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio”. En la actualidad las murgas porteñas poco tienen que ver con estas definiciones. Ciertamente, la risa y el grotesco son elementos centrales de las mismas, si bien, a diferencia de las murgas del carnaval de otros lugares, como las de Cádiz (España) o las de Montevideo (Uruguay), las murgas porteñas ostentan una serie de marcas particulares.

Además del espontáneo humor picaresco y popular presente en las murgas porteñas, cada agrupación generalmente se reconoce en base a un nombre que la identifica con su barrio.⁴ Los Fantoques de Villa Urquiza, Los amantes de la Boca, Los cometas de Boedo. Visualmente se identifican con una serie de colores particulares (pueden tener dos o tres) que portan en su vestimenta, colores que diferencian, en términos relacionales, a las murgas entre sí. En sus presentaciones las murgas suelen desfilan detrás de un estandarte, allí figura su nombre, barrio de origen y fecha de fundación. La mayoría de las murgas que hoy habitan la ciudad se componen y

³ Por enumerar solo algunas de las tantas agrupaciones, entre las murgas con algún integrante fallecido en Cromañón estuvieron *Malayunta*, *Pasión Quemera*, *Los Pegotes de Florida*, *Los Auténticos Rayados de Lugano*, *Los Mismos de Siempre de la Paternal*

⁴ Habría que señalar que, desde hace más de quince años, las denominadas *murgas de taller* (modalidad que comenzó como una experiencia novedosa en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA bajo la dirección de Coco Romero) se han incorporado al medio murguero *tradicional-barrial*, a partir de la apropiación y reelaboración, desde un ámbito institucionalizado, de una práctica y un quehacer cultural ya existente. Por un lado, la *murga tradicional-barrial* recrea patrones de “gran familia”, fuertes liderazgos masculinos, integración de varias generaciones, vínculos abiertos y extensos, identificación y pertenencia de sus integrantes a un barrio, y se diferencia de las *murgas de taller* en función a que éstas evocan un modelo de “grupo de amigos”, un misma cohorte generacional, decisiones grupales compartidas y consensuadas, renovación y desconocimiento de códigos de actuaciones anteriores o tradicionales, pertenencia a espacios institucionalizados (Martín, 1999). No obstante, con el devenir de los años estas características “típicas” se fueron mixturando de forma dinámica.

sostienen por vecinos asociados informalmente en base a redes de relaciones barriales, familiares y de amistad.

La actuación artística de estas agrupaciones representa lo que puede denominarse como un “arte total”, compuesto por vestimentas brillantes y coloridas (a las que denominan levitas), objetos visuales (fantasías como banderas, dados, muñecos, etc.), baile, música, canto y poesía. Una actuación convencional de la murga porteña consiste básicamente en un desfile de entrada bailado, a lo que le siguen las canciones de la murga sobre el escenario. La murga ya sobre el escenario abre con una canción de presentación ante el público. Como acto intermedio realiza la canción de crítica en la que se utiliza la parodia, la ironía y el doble sentido en el mensaje para atraer la atención y la complicidad del público. En ocasiones, también puede incluirse una canción de homenaje. Por último, la murga se despide cantando una canción de retirada a lo que le sigue el desfile de retirada con el que deja el curso bailando. El número de integrantes de estas agrupaciones oscilan desde veinte hasta trescientas personas, y en la actualidad existen aproximadamente cien agrupaciones en la ciudad de Buenos Aires. Sus canciones se construyen a partir de melodías conocidas públicamente, a las que les cambia sus letras por composiciones propias. Las letras por lo general hacen mención a temas de actualidad relacionados con la política, la farándula, los medios, etcétera. Sus actuaciones son acompañadas musicalmente por silbatos e instrumentos de percusión, predominando como instrumento característico el bombo con platillo.

Un hecho que nos interesa destacar es que las murgas porteñas en los últimos años han evidenciado un protagonismo, en términos de participación e inserción, en una multiplicidad de espacios sociales no restringidos exclusivamente a los festejos de carnaval. Esta interacción con diferentes manifestaciones y actividades públicas en la ciudad de Buenos Aires ha reactualizado prácticas, símbolos y significados en la larga, y casi centenaria (aunque invisibilizada) tradición carnavalesca porteña. De este modo, el campo carnavalesco se fue ampliando y diversificando paulatinamente hacia nuevos e innovadores espacios por fuera de las fechas y lugares que les son propios a los festejos de carnaval en Buenos Aires, dándose lo que hemos denominado en trabajos anteriores “los desvíos del carnaval”. En este proceso las agrupaciones de carnaval han incursionado en ámbitos de las industrias culturales, así como en actividades de índole social, distintas manifestaciones ligadas a la protesta social y formas de expresión públicas (Morel, 2003). Estas incursiones en nuevos espacios y contextos sociales fueron estableciendo interconexiones entre las agrupaciones de carnaval con diferentes identidades, movimientos y producciones culturales vigentes en la ciudad. En estos procesos de intercambio, orientados hacia

la producción y recepción de una clase particular de género artístico en contextos no convencionales, se producen intersticios de distinto tipo. En términos de Bauman (2000), es a partir de estas brechas intertextuales que se amplían, modifican y recrean los géneros carnavalescos, más allá de sus contextos situacionales de uso específico, poniéndose en juego aspectos creativos y dinámicos de estas formas culturales.

Según Bauman, el concepto de *performance* o de actuación como arte verbal refiere a un modo de hablar, un modo de acción comunicativa estéticamente realizada y segregada de otras esferas de acción verbal. Como herramienta analítica comprende tanto al acto artístico, la forma expresiva y la respuesta estética percibida desde los propios actores en el marco de contextos específicos o situacionales. Básicamente, se entiende que la actuación supone la responsabilidad de un ejecutante/ intérprete ante una audiencia/ público para una exhibición de competencia comunicativa. Esta competencia comunicativa descansa en el conocimiento y la habilidad del intérprete, su responsabilidad respecto de la forma en que se realiza la comunicación. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la audiencia, el acto comunicativo es objeto de evaluación (su relativa destreza/ eficacia en la puesta en acto). En este sentido, la actuación en relación a la receptividad de los interlocutores, provoca un especial centro de atención, permite al auditorio aproximarse al acto de expresión y al realizador con singular intensidad (Bauman, 1975).

Actuaciones carnavalescas en el contexto de Cromañón

¿De qué modo pudieron adecuarse actuaciones con recursos propiamente carnavalescos, ligados al arte murguero, a un contexto de dolor y conmoción social como el vivido luego de la tragedia? En términos de esta aparente tensión, entre lo que podríamos denominar dos espacios de sentido festivo/ ceremoniales opuestos, analizaremos cómo las actuaciones de las agrupaciones de carnaval porteño adquieren significación en el marco de situaciones sociopolíticas específicas. Veremos que las murgas, en virtud de los contextos de actuación públicos (desfiles, corsos, festivales, marchas en la calle) en los que se desenvuelven, y de la composición de sus integrantes, no están aisladas sino que, muy por el contrario, se nutren de una vida social que las constituye.

A pocos meses de ocurrida la tragedia, a comienzos del año 2005, se avecinaban las fechas de carnaval. Con vistas a la organización y la realización de estos festejos, las agrupaciones de la ciudad reunidas conjuntamente se dieron al debate de si era oportuno luego de los hechos de Cromañón festejar en las calles el carnaval porteño, dado el contexto de profunda conmoción

social.⁵ Luego de algunas discusiones y debates finalmente se acordó, dentro del movimiento murguero, que el mejor homenaje que podía hacerse por aquel entonces a “los pibes de Cromañón” sería estar presente en los corsos de las calles, avenidas y plazas de la ciudad, recordando, denunciando y criticando a quienes se entendían como responsables de la tragedia.

Por su parte, las agrupaciones decidieron que, durante el carnaval porteño, en cada jornada de corso, en el horario de las 22:40 horas (momento en que se desató la tragedia de Cromañón) se recordara a las “víctimas” y se pidiera “justicia” con un minuto de aplausos y sonidos de bombos. Además, se propuso poner en los escenarios de los corsos barriales pancartas con consignas pidiendo “castigo” o con alusiones críticas al estado local en tanto cómplice de la “masacre”. Por otra parte, el Estado local, por intermedio de la Comisión de Carnaval (entidad responsable de la organización del circuito oficial de carnaval), después de la tragedia de Cromañón prohibió estrictamente el uso de pirotecnia (la cual era usualmente utilizada durante los desfiles) en los corsos de la ciudad de Buenos Aires.

Enfoquémonos ahora en la actuación de las murgas. Desde el punto de vista de la actuación verbal murguera, como ya mencionamos anteriormente, algo característico y propio de su puesta en escena central (sobre el escenario) son las canciones de crítica, por un lado, y en ocasiones de homenaje, por otro. Respecto a las primeras, el contenido de estas canciones suele reflejar u orientarse en narrar sucesos de orden público y general transcurridos recientemente, apelando así al conocimiento y la complicidad del auditorio. En este sentido, resultaba previsible que las canciones de crítica de muchas murgas del carnaval 2005 tuvieran como uno de los tópicos principales los hechos traumáticos de Cromañón. Entre otros asuntos en sus letras se reflejaba especialmente el pedido de justicia, críticas a la corrupción, a los gobernantes y a los medios de comunicación. Cabe suponer que dichas instancias y modalidades de crítica permitieron a los jóvenes murgueros expresar y reflejar el drama de vivencias acontecidas tan recientemente. No obstante ello, debemos señalar que las canciones de crítica de las murgas porteñas recién en los últimos años han incorporado una nueva modalidad de expresión en su mensaje poético. Si, por un lado, tradicionalmente las canciones de crítica se fundaban principalmente en el uso de una poética picaresca basada en el doble sentido del mensaje enunciado, en los últimos años algunas agrupaciones han transformado a esta poética verbal en un mensaje que prescinde del humor, la picardía y la parodia y que, por el contrario, se centra en la protesta, la denuncia y la crítica directa al poder (sea este representado por la política, la economía, la policía, etcétera).

⁵ Una situación semejante, aunque con otras características, se había dado pocos años antes, amenazado el carnaval tras la crisis política desencadenada luego del “cacerolazo” de diciembre de 2001.

Asimismo, por otra parte, existe también en la poética verbal murguera una modalidad de actuación que implica una apelación especial a la memoria y el recuerdo. Si en particular nos enfocamos en el repertorio de las canciones, una de las formas de comunicación oral que se utilizan para expresar historias, hechos o personajes memorables se estructura en lo que las murgas denominan dentro de sus espectáculos canciones de homenaje. Las letras de las canciones de homenaje se utilizan para expresar el valor de ciertos recuerdos, por lo común ligados a hechos de honda conmoción en el imaginario popular, tanto para recordar personajes populares, generalmente líderes políticos, para recordar determinado acontecimiento social dramático, o para el recuerdo del carnaval y sus personajes destacados.

Las letras de estas canciones se diferencian de las de críticas o parodias ya mencionadas porque carecen de elementos humorísticos y satíricos. Específicamente, las canciones de homenaje representan, en el arte verbal murguero una forma estéticamente marcada para abrir un espacio al recuerdo y la memoria, exhibiendo y comunicando ante determinado público –ya en un tono serio y, en ocasiones, a partir de una vehemente nostalgia– un mensaje que elabora cada agrupación murguera. Así, dentro del carnaval local son comunes las referencias de estas canciones a murgueros/as ya fallecidos. A modo de ejemplo, una dice así:

...Yo sé muy bien que desde el cielo sonreirán / la abuela Juana y Don Ángel
Corbalán / al ver la murga por las calles desfilar / hijos y nietos todos juntos bailarían/
allá en el cielo el conventillo brillará/ como lo hizo en antaño carnaval/ y de los
bombos esta música oirán/ y alguna lágrima en su rostro rodará... (“Homenaje al
Conventillo”. Autor: *Mingo Romano*.)

Otra canción de homenaje, compuesta para un cantor del barrio de Saavedra fallecido hace pocos años, dice:

Siempre en la soledad de cada murguero/ queda latiendo un ritmo como el cuero/ hoy
el silencio tuyo donde se esconde/ a la pregunta amarga nadie responde/ como
quisiera, verte a mi lado/ y sembrar de tu magia los escenarios/ sería la alegría del
vecindario. / Cómo me reiría, ese loco día/ viendo que tu sonrisa va por la vida/ y
nosotros sintiéndonos murgueros/ de tu semillero. (“A Rodolfo *Fito Bompert*”, autor:
Leonel Arjones.)

Estas canciones, por lo general, se refieren a personas que se destacaron, sea por ser directores o por tener alguna actividad especial en la murga (canto, baile, poesía), recuperando así cierto legado que las mismas han representado para los miembros actuales de la murga. Es por ello, y en base a esta práctica murguera precedente, que luego de Cromañón muchas murgas que han

tenido y vivido el drama de tener algún integrante víctima de la tragedia, han compuesto y dedicado para sus seres queridos letras recordatorias bajo el formato de las canciones de homenaje.

Finalmente, más allá del formato propiamente de comunicación poética verbal que expresan las canciones de homenaje, cabe agregar que paralelamente las agrupaciones carnavalescas en sus espacios de pertenencia barrial elaboraron diferentes modalidades narrativas o modos de representación (Ochs, 2000: 272) relacionados con homenajear y recordar a sus seres queridos fallecidos en Cromañón. Ello se vio plasmado en la construcción de altares por la memoria próximos a los lugares de ensayo de las murgas. Además se realizaron murales, se exhibieron textos recordatorios en los lugares linderos a los espacios de ensayo y diversos elementos evocatorios del recuerdo como banderas, carteles y fotos dentro de los espacio de actuación en los corsos:

“Los que nunca callarán”, una murga para Cromañón
La primera vez que sonreí después de Cromañón fue en los ensayos de la murga.
Antes no podía.

Desde la tragedia de Cromañón, todos los días 30 de cada mes, sobrevivientes, familiares y amigos realizan una marcha partiendo desde el santuario de Once (zona de la ciudad de Buenos Aires en la que funcionaba República Cromañón). En muchas de estas marchas la agrupación que va al frente de las mismas es una murga. Si bien no son muchos quienes la integran, ellos visten con levitas murgueras, hacen sonar los bombos y bailan ocasionalmente. Los integrantes de esta murga componen y cantan canciones con letras propias, compartiendo en las marchas estas letras con los demás familiares. En ocasiones reparten entre los que marchan copias por escrito con letras de la murga diciendo “es para que la cantemos, no hay que saber cantar, acá nadie sabe, lo importante es que la cantemos todos”.

“Los que nunca callarán” es el nombre de la primera y única murga formada por jóvenes sobrevivientes y familiares de la tragedia. La historia de esta murga comienza en noviembre del año 2005 a partir de un grupo que venía participando en las distintas marchas por Cromañón. En base a amistades y vínculos con algunos murgueros, surgió la idea de crear un espacio de encuentro a través de la conformación de una murga. Luciana, como integrante de esta murga, lo entiende como “una necesidad de los sobrevivientes de buscar un mecanismo que permita acercar a otros sobrevivientes, fundamentalmente a aquellos que por distintas cuestiones no podían venir a las actividades, a las marchas”.

Por una parte, la actividad de la murga permite reforzar lazos grupales y atenuar, en cierta medida, las diferencias y divergencias (sociales, ideológicas, políticas) manifiestas entre los distintos grupos de familiares y sobrevivientes, así como acortar la distancia entre aquellos que no estuvieron y aquellos que experimentaron directamente los hechos de Cromañón. En otras palabras, la murga busca crear un espacio en el que se integren sobrevivientes, familiares y amigos de las víctimas:

Lo bueno que tiene la murga es que precisamente junta a sobrevivientes más allá de los grupos, no somos de un grupo u otro, ni somos solo sobrevivientes del 30 de diciembre, sino que nos sentimos comprometidos con República Cromañón, más allá de haber estado.

Además, amén de las controversias que luego de la tragedia recayeron sobre el grupo de rock Callejeros, dentro de la murga se toleran y conviven jóvenes con distintas posturas respecto a la responsabilidad de la esta banda de rock en lo referente a lo ocurrido en Cromañón.

La murga conjuga para ellos una serie de elementos como continuidad en su proceso de lucha por el logro de justicia, una lucha que se conecta con aquello que los identifica ya desde antes de Cromañón.

“La música nos unió aquel 30 de diciembre y la murga es un espacio donde uno puede transmitir pensamiento, jugar con las broncas, el dolor, donde uno puede permitirse llorar, reír, luchar”. Según entienden, este espacio sirvió para poder canalizar, expresar y resignificar el dolor que vivían, dando paso a una forma alternativa de reclamo y crítica. También sirvió para poner en juego recursos que unan a los jóvenes, como la alegría, la música, el canto y el baile, bajo el emblema de la lucha, la resistencia y el reclamo de justicia. Así lo entiende Ana, una sobreviviente de 19 años: “Gracias a la murga fuimos recuperando la alegría y las ganas de divertirnos. Nos devolvió la libertad y nos hizo entender que volver a ser feliz no significa olvidar”.

A su vez, esto implica darle un sentido especial a la risa y la alegría, un sentido fundante, regenerador y vital, una esperanza de vida en función a reconstruir ciertos lazos para seguir adelante, como dice Luciana:

Quizá para los que lo miran de afuera, construir una murga es vivir Cromañón como si fuera una alegría: nosotros seguimos intentando vivir y seguir, superar lo que nos pasó, pero a la vez seguir reivindicando los sueños y las vidas que se frustraron. La idea es que puede ser un espacio de alegría, pero que riamos no quiere decir que dejemos de sentir dolor o necesidad de luchar.

En base a estas experiencias y relatos, parece necesario plantear adecuadamente el problema de la risa festiva y la alegría carnavalesca más allá de las derivaciones intuitivas del sentido común. Como ya observamos, las actuaciones de las murgas no se restringen al divertimento y la alegría sino que también incluyen aspectos ceremoniales y solemnes como hemos evidenciado al referirnos a las canciones de homenaje. En este sentido, como Durkheim (2000) destacó, existen tanto fiestas caracterizadas alegres, como las de carnaval, y fiestas o ceremonias tristes, como los funerales, aunque aspectos de uno y otro pueden hallarse o potenciarse circunstancialmente en ambos espacios.

En base a los relatos y al significado que le otorgan estos jóvenes a sus vivencias dentro de la murga, la risa y la alegría no estaría expresando meramente un divertimento pasajero. Más aún si tenemos en cuenta que, como lo entendía Bajtin:

...las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta” (Bajtin, 1985).

Desde este punto de vista, la risa popular carnavalesca es una risa profunda y ambivalente, alegre y llena de júbilo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, expresa un mundo utópico y en evolución permanente, siempre incompleto, el cual renace y se renueva con la muerte.

Hacia algunas reflexiones finales

Hasta aquí, observamos cómo los eventos trágicos de Cromañón aparecen expresados públicamente tanto en los festejos del carnaval porteño como en el seno de las distintas agrupaciones murgueras. De algún modo, desde el punto de vista de las víctimas directas, familiares y amigos, la apelación a modos de expresión festivos y carnavalescos no necesariamente se opone al recuerdo y elaboración de los acontecimientos traumáticos vividos.

Al comienzo de este trabajo hemos hecho mención al proceso de recontextualización que en los últimos años ha experimentado el género murga como producto de apropiaciones creativas por parte de diversos actores. Un corrimiento en donde la murga, en tanto género popular, aparece en muchos casos como un emblema de rebeldía, protesta y crítica social, una manifestación espontánea y socialmente inclusiva que produce distintos procesos identificatorios entre los participantes. Así, más allá de las fiestas de carnaval como ámbito natural de las murgas, la forma de expresión murguera avanza sobre otros contextos y situaciones sociales incorporándose

a distintos tipos de festividades y manifestaciones públicas. Canalizando y haciéndose eco de problemáticas sociales actuales, recuperadas como expresión callejera o de protesta social, como forma o herramienta para la lucha, apelando a recursos expresivos propios, tales como las canciones de crítica o de homenaje, las murgas aparecen como propicias para la construcción de sentidos de pertenencia y contextos de interacción dentro del escenario público. Tengamos en cuenta además que estos festejos o celebraciones públicas, por lo general, manifiestan una mirada crítica de lo oficial. Particularmente, este es el caso de “Los que nunca callarán”, murga que se opone ostensiblemente a participar del circuito de actuación oficial de los carnavales, presentándose solamente en espacios no-oficiales de la ciudad; esto es, dentro de circuitos ligados a un movimiento de murgas independientes y de corsos autogestionados.

Por otra parte, que algunos de los jóvenes sobrevivientes de Cromañón apelen a la formación de una murga nos invita a reflexionar sobre una serie de cuestiones. En primer lugar, ello indica cierta identificación por parte de los jóvenes con el carácter improvisado, participativo y el sentido lúdico que les ofrece la murga como expresión artística popular. Una exhibición y puesta en escena que permite relativizar experiencias dolorosas y traumáticas vividas profundamente. Cabe recordar que estas formas de expresión carnavalescas con la que se identifican los jóvenes actuales han sido también utilizadas en otros contextos intensamente politizados, como las actividades de la organización H.I.J.O.S. Precisamente esta agrupación, en ocasión de sus “escraches” a los genocidas militares, a través de canciones murgueras y obras de teatro, instala por medio de la sátira y el humor una reflexión alternativa sobre la última dictadura militar. Sin caer en posturas melancólicas, los jóvenes buscan alternativas para hablar de la trágica herencia del pasado (Jelin, 2002: 118).

A esta altura podríamos arriesgar que existen diversos modos de elaborar acontecimientos traumáticos y tragedias colectivas, y estos modos no siempre se inscriben en el campo específicamente religioso. Asimismo, temas trascendentes que involucran a un colectivo, como es el hecho de perder de manera repentina a seres queridos, pueden ser canalizados a través de celebraciones populares y carnavalescas como las que producen en sus actuaciones las murgas. En otras palabras, estas formas de expresión popular aparecen como una vía alternativa que, aunque no se inscriben como prácticas o ceremonias estrictamente religiosas, permiten a los actores explicitar y poner de manifiesto experiencias colectivas traumáticas. Al mismo tiempo permiten construir en determinados contextos, y a pesar de las diferencias, sentidos de comunidad y solidaridad difíciles de establecer dadas las divergencias latentes que existen entre los actores sobrevivientes y familiares de Cromañón. Estas instancias festivas y celebratorias

expresan, ante tanta muerte, un modo de restituir la vida, de pensar e imaginar nuevas respuestas y formas de esperanza.

Para finalizar, de algún modo podríamos especular que en estos encuentros carnavalescos y a través de la murga individuos que en la cotidianidad se hallan dispersos y fragmentados, en lugares y fechas especiales, se aglutinan y autoreferencian como un colectivo. Al respecto, ya Durkheim (2000) enfatizaba que la eficacia de las creencias religiosas descansaba sobre reuniones y acciones colectivas que permitían a los individuos percibir y experimentar el orden superior de lo social. No obstante, en la perspectiva de Durkheim el énfasis está puesto en la capacidad de estos encuentros colectivos para producir y mantener una solidaridad social que implicaba homogeneidad y equilibrio hacia el interior del colectivo. En este sentido, la debilidad del posicionamiento de Durkheim deriva de considerar a estos encuentros colectivos como generadores de solidaridad social en base al consenso de significaciones, opacando las dimensiones de conflicto que atraviesan a toda sociedad.

Enmarcados en procesos políticos, difícilmente los participantes tengan uniformidad de creencias, compartan los mismos valores o interpreten a los eventos públicos de la misma manera. Como señala Abrahams (1981), el sentido de los “eventos de exhibición” (*display events*) no radica en la homogeneidad o en la unidad de los participantes sino en su finalidad pública, ello es, el propósito que hay en éstos de exhibir y comunicar algo a partir de los diferentes participantes y, a su vez, en la expresión de respuestas creativas a las tensiones sociales allí presentes. Del mismo modo, suele ocurrir que en estos eventos públicos se construyen lazos de solidaridad más allá de la existencia de consensos. La debilidad del posicionamiento de Durkheim no radica en el consenso de la práctica social sino en el consenso de significación mismo. En otras palabras, la solidaridad social se produce en base a la participación de los individuos en prácticas colectivas y no porque ellos les otorguen un mismo significado a estas prácticas. En este sentido, siguiendo a Kertzer (1988), una de las virtudes de la ambigüedad de los sentidos asignados a la acción en estos eventos es que resultan eficaces como generadores de solidaridad, aún en situaciones de ausencia de consenso entre los distintos grupos de participantes.

Bibliografía

- ABRAHAMS, R.: (1981): “La contienda bulliciosa en la frontera: el folklore del despliegue de los eventos”, en: *An other neighborly names. Social press and cultural image en Texas folklore*.
- BAJTÍN, M. (1985): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- BAUMAN, R. y ABRAHAMS, R., traducción en Serie de Folklore n° 6, Ed. Austin y Londres, University of Texas Press, Benos Aires, Oficina de Publicaciones de la facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 303-321.
- BAUMAN, R. (1975): “*Verbal arts as performance*”, en: *American Anthropologist*, vol. 77, Traducción en Serie de Folklore N° 14, 1992, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 290-311.
- : (2000): “*Genre. Journal of Linguistic Anthropology*” (1), American Anthropological Association, pp 81-84.
- DA MATTA, R. (2002): *Carnavales, Malandros y Héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México D. F., FCE.
- DURKHEIM, E. (2000): *Las formas elementales de la vida religiosa*, España, Akal.
- KERTZER, D. (1988): “*The Virtues of Ambiguity*”. Ritual, Politics and Power. New haven: Yale University Press. pp.57-76.
- JELIN, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid.
- LA VACA ORG (2005): “Generación Cromañón, en el Bauen: emoción, lucidez y rocanrol”, en: lavaca.org, sección Actualidad, 19/12/2005, Buenos Aires, url: <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1264.shtml> (nota publicada 19/12/2005)
- MARTÍN, A. (1999): “Murgas Porteñas: Tradición y apropiación en el Folclore”, ponencia presentada en el IV Congreso Binacional de Folklore Chileno- Argentino, Tandil.
- (2001): “El carnaval como patrimonio Intangible. Un análisis desde la perspectiva del folklore urbano”, en: *Temas de patrimonio 5*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 187-192.
- MOREL, H. (2003): “Fiestas de carnaval en la Ciudad de Buenos Aires”, en: *Temas de Patrimonio 7*, “El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones”, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- OCHS, E. (2000): “Narrativa”, en: *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: una introducción multidisciplinaria*, Van Dijk, T. A. (comp), Barcelona, Gedisa, pp. 271-303.
- ZENOBI, D. (2007): “De la ‘masacre’ a la ‘lucha’, ida y vuelta. Sobre la cooperación y sus límites en la construcción de un colectivo de familiares de víctimas”, ponencia presentada en la

VII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), realizada del 23 al 26 de julio de 2007, en Porto Alegre, RS Brasil.