

El arte de la inmersión en lo popular, entre gauchos y murgueros.

Cristina Arraga*

Desde mi condición de artista visual trabajo en el ámbito del carnaval de Buenos Aires, más precisamente de las murgas porteñas, a partir de la búsqueda de un tema que había marcado mi infancia. Siempre me interesó abordar el concepto de identidad y especialmente en el tema de la murga, desde 1989, por constituir una forma compleja de identidad urbana y creación artística popular. Guardaba de ellas un fuerte recuerdo infantil ligado al tiempo del carnaval, que formaba parte de mi identidad y estuvo disuelto durante 40 años. Así lo expresé en el texto de mi primera muestra individual con ese tema, cuyo título era: “Solo para murgueros”: “[...] también está dedicada a los que, como yo de piba, vimos desde el cordón de la vereda llegar la murga, sintiendo una fuerte mezcla de seducción y pánico que nunca pudimos olvidar (Árraga, 1991). A partir de allí, decidí no trabajar el tema desde mi taller o desde el recuerdo y salir a su encuentro. Así hallé mucho más que un tema, encontré un campo de la cultura popular, aún en pie (aunque debilitado, en los años 90) generando vínculos, dibuje, pinté, obtuve imágenes fotográficas para un frondoso archivo, produzco imágenes, organicé muestras para espacios en carnaval, participé con mi obra en espacios carnavaleros, fui jurado del circuito oficial de carnaval porteño y soy murguera, porque integro la murga Los Insaciables de La Paternal. Ese interés desde mi obra, me ha llevado a compartir los distintos espacios de las artes visuales y la fiesta popular, activando de diferentes formas. Operar en este espacio de la cultura popular, me permitió participar y colaborar en su resistencia y crecimiento, hasta la actualidad.

En primer lugar, comencé con la producción de la serie de obras “Solo para murgueros”, (se trató de pinturas y dibujos) que ya mencioné y que se expuso, por primera vez, en 1991 en la Galería Hoy en el Arte, inaugurando la muestra con la actuación de Coco Romero, músico e investigador del carnaval porteño y Tato Serrano, músico y murguero y la presencia de numerosos murgueros y el debut de Los Quitapenas, primera murga creada en los Talleres de Murga, organizados por Romero, en el C. C. R. Rojas de la UBA. En 1994 en el Salón de los Espejos, ex Jockey Club de la ciudad de La Plata, en una muestra organizada por la Secretaría de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), con

* Artista Visual, Lic. en Artes Visuales IUNA. Docente de grado y Posgrado IUNA y UNTREF e investigadora en artes visuales.

la actuación en la inauguración de Coco Romero y el Centro Murga Yo Lo Vi y la presencia de Los Quitapenas, siempre incluyendo “la fiesta carnavalera” en el “ritual” de las “inauguraciones”. También se expusieron las pinturas, en el Ciclo “Rojas Carnavalero”, en el C. C. R. Rojas, UBA. En el año 2001 participamos en Estudios Abiertos de la Boca invitados por el maestro Alfredo Portillos, a su obra Caminata Performa. Los murgueros, en principio como tema, buscaban de los espacios del arte contemporáneo, su poder legitimador, en este sentido, se trataba de aportar al conocimiento y a la difusión, para facilitar la posibilidad del intercambio y negociación en un campo, como el de nuestra cultura, en donde no todas las producciones son equivalentes en valor y jerarquía.

Algunos de ellos, comenzaban a aceptar su condición de artistas populares y en una tensión siempre dinámica, requerían de su legitimación. Al mismo tiempo que me otorgaban un lugar desde el cual contribuía, supuestamente, a su visibilidad en espacios consagrados como la galería de arte, la universidad, la crítica, los medios. Digo, supuestamente, porque las formas en que ello se plasmaba, por ejemplo, los retratos, no siempre eran valoradas de la misma manera, según en que espacios de arte circularan, dando cuenta, precisamente, de las múltiples representaciones que operan en cada campo. Asimismo los aportes que he realizado, en tanto vestuario, maquillajes, estandartes, etc. desde la condición de *pintora* también respondían a demandas de contextos particulares que no pueden soslayarse a la hora de una participación que intente comprender las diferentes lógicas que los atraviesan.

Desde el año 1988 los talleres de murga, ya mencionados, creados por Coco Romero, comienzan a poblarse de participantes que, enamorados del género, provienen de otros campos o prácticas artísticas como la música, la actuación, la danza, etc. Por lo tanto, la condición de artista popular estaba un poco más reconocida e incluida, del mismo modo que la tendencia a sumar a las prácticas tradicionales, otras de otros campos con el objetivo de generar un crecimiento cualitativo en lo artístico, cuestión que generó y genera no pocas controversias, con los viejos y tradicionales murgueros, dado que, precisamente la condición de lo “artístico” o de artista es lo que se categoriza de manera diferente en uno y otro espacio. En este sentido, dado que la condición de “artista” es una cualidad socialmente definida, en cada espacio y de acuerdo a la demanda de cada época, se definirá del modo en que la sociedad (o el grupo) la construya. El artista, dice Bourdieu, puede “aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene en el centro de su proyecto creador” (Bourdieu, 2003:22). Tal, es el problema en el que se instaló

mi práctica, la obra y la práctica y la obra de los artistas del carnaval. Hasta aquí, la experiencia concerniente a las representaciones de “artista”, expectativas y demandas construidas. En este sentido desde mi propio espacio de producción, finalizo la primera etapa donde la murga constituyó mi objeto de trabajo y mi participación respondía a las demandas construidas por los murgueros. Esta decisión se tomó en función de no cristalizar mis prácticas y verificar que la necesidad de pertenencia al espacio murguero, sólo se concretaría con mi participación como integrante de una murga. Esta decisión estuvo iluminada por el pensamiento de Rodolfo Kusch que plantea que lo realmente vital, entre nosotros hay que buscarlo en el café, del cabaret o la calle, pero no en el terreno del arte cuando la obra nace de una forma rigurosamente preestablecida, a veces desde afuera. Para evitar esto propone, desde un pensar situado y caído en nuestro suelo, lo que denomina una “estética operatoria” o sea una práctica que se defina como proceso, fundada en un “operar desde ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa”, y desde una “ética del nosotros” de la que surgirá una “estética con las formas necesarias” (Kusch, 1958:3).

Con respecto a las representaciones, podríamos decir desde el campo del arte, que la murga es un género del arte popular que muchos autores han definido como teatralidad callejera, y en ese sentido podríamos decir también, que la constituyen varios lenguajes. Ahora bien, verificamos que la aplicación “automática” de dichas categorías revisten cierto riesgo. Para analizar estas cuestiones es necesario comprender que en la murga tradicional, no hay la percepción de una confluencia o cruce de diferentes lenguajes, mas bien se reconocen en un lenguaje: “*el murguero*” o el de “*la murga*”. Esto es que, desfile, canto, baile, actuación, maquillaje y vestuario, adquieren sentido como una totalidad identitaria, cuyas formas no pueden separarse de los contenidos, tal como sucede en el campo autónomo del arte. Dice Ticio Escobar: “La creación colectiva es siempre mucho más dependiente de sus circunstancias históricas que el arte entendido como acto individual; sus formas son menos flexibles y están sujetas a los códigos sociales” (Escobar 1987: 29) En la actualidad, con casi veinte años de reconstrucción del espacio murguero, con mas de cien murgas (barriales y de taller) compartiendo el espacio carnavalesco, en Capital, y con concursos oficiales discutidos, pero cuyo objetivo explícito es premiar a la calidad artística de las murgas, se verifica el interés por un crecimiento “artístico” en las producciones, pero siempre fuertemente tensionado y a veces, cuestionado, desde las lógicas que fueron y son sus matrices.

Comparto amistad y espacios artísticos con Pablo Díaz, dibujante, payador, clown y animador de fiestas gauchas en el interior del país. Pablo dice que cumplió rituales escolares

en Capital incluyendo la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y los talleres de Julio Muñeza (Grabado) y Haydee Calandrelli (Escultura) es docente de Plástica en escuelas rurales del Partido de Las Flores donde reside y ha elegido circular por otros espacios donde se alimenta su pasión, el campo y el canto popular. Dice Pablo Díaz, que: “[...] Encuentra décimas antiquísimas transformadas por el viento, por los cantores y por los medios. Retoma improvisaciones, reitera hasta el cansancio aquello que la consagración insiste en declarar inexistente. El canon certifica: el canto ha desaparecido. Antes era. Hoy ya no es. [...] el que toca de oído busca a tientas la figura del baquiano, del campador, del que conoce los palos rotos del alambre por donde se gana a la estancia el animal de la calle. [...] Recorre con insistencia lo que en otros ámbitos se denominan circuitos alternativos y actúa lo que el prestigio denomina intervención o performance, que en ese estar de caminos de tierra se llama actuar nomás...”(Díaz, 2012: 35) Estos párrafos de Pablo, extraídos de su texto para el catálogo de la muestra Estar*, explicitan perfectamente las diferentes nominaciones que y categorías que pugnan por nombrar prácticas en el amplio campo del arte, diremos en sus diferentes versiones: arte contemporáneo y arte popular, en el que él esta inmerso. La pregunta es ¿cual se asume? o ¿quien nomina? Aclarando que ya no hablamos de los problemas de la representación de lo popular en el arte argentino contemporáneo, sino de la experiencia y la acción, en el arte popular y en el contemporáneo, intentando una circulación por ambos.

En ambos casos: el del carnaval y el de las fiestas gauchas hay que decir que las producciones, contienen algo de la tradición y la conservación, que asumimos, sin por ello, caer en situaciones tutelares. Pero observamos que la palabra *tradición* difiere en sólo una letra de la palabra *traición*, por lo tanto, nominarlas o representarlas sin considerar sus condiciones de producción socio/históricas puede constituir una traición a sus múltiples sentidos; la cuestión entonces es asumir la condición mestiza que como realizadores nos marca y el desafío de transitar ambos campos, también como una cuestión política. No fue sencillo arribar a esta conclusión, antes de lo cual, padecía una especie de esquizofrenia cultural y me consta que Díaz también, y debo decir que las conclusiones referidas son provisionarias ya que las condiciones se renuevan continuamente, como corresponde a producciones culturales vivas y vigentes. Quizá la cuestión del mestizaje, sólo sirva como estrategia de supervivencia y pasaje de un ámbito a otro, aunque no resuelve la cuestión de la

* Muestra realizada en el Museo del Hombre del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano en abril de 2012.

escisión entre ambos campos, que ofrecen destinos diferentes. Como dice Colombres: [...] “La revalorización que se hace de la cultura popular tiende en definitiva a re ritualizar la cultura ilustrada, como un modo de contrapesar la des ritualización producida por la cultura de masas” (Colombres, 2005:64).

Aunque no se trata del arte popular, creo que vale la siguiente anécdota, referida a campos artísticos escindidos: una vez, entrevistando a un teatrista* y ante la pregunta de cómo circulaba en los diferentes ámbitos del teatro, siendo que su práctica era de carácter antropológico y distanciada de los circuitos de legitimación teatral, nos respondió con la metáfora del planeta saturno. Todos sabemos que dicho planeta está conformado por un centro esférico y anillos que lo circundan, en un campo magnético, pues él describió a su práctica situada en los anillos y desde donde, cada tanto, ingresa a la zona central, para luego retornar a la periferia. Me resultó muy elocuente la imagen de saturno para describir esta tensión dinámica en la que se inscriben las prácticas que expuse (y que no son las únicas) en las que se intenta mantener una distancia que no implique marginarse totalmente, pero que nos permita ingresar al campo legitimado del arte y luego retirarnos a la zona de una experiencia mas vital, tal como considero al campo del arte popular. Quizá en eso consista la práctica que quizá se caracterice como performática en ámbito del arte contemporáneo, pero aclaro que me niego a ello, por aquello de la traición, que mencioné anteriormente.

Para concluir y en referencia a uno de los fundamentos de esta mesa, que expresa que: “Lo popular -que en nuestro país está atravesado irremediamente por la experiencia de la dictadura militar- en tanto concepto polisémico e inasible, requiere también un esfuerzo para su representación”, cabe aclarar que en el caso del carnaval, en tanto fiesta popular, el feriado nacional que permitía su celebración fue erradicado por la dictadura y fue recuperado por la democracia. Todas las rupturas del orden constitucional y el estado de sitio han atentado contra la celebración pública y por lo tanto han producido la casi desaparición del carnaval porteño, durante casi 40 años. Esto es equivalente a negar e intentar hacer desaparecer el tiempo de la fiesta, como de celebración y creación colectiva y popular. La recuperación de la fiesta y la alegría, en el espacio público y la recuperación del concepto de creación colectiva y comunitaria, es una cuestión político-cultural que afortunadamente se ha recuperado, en los últimos más de 20 años y goza de muy buena salud. Recuperar la crítica murguera y el canto del payador es otorgar poder y permitir su circulación, sin congelarlo como un objeto del museo nacional, que es precisamente a lo que se tiende; porque: “ una obra no es popular por

* Antonio Célico fundador del El Baldío, en la ciudad de Palomar, pcia. de Buenos Aires.

cualidades inherentes suyas sino por la utilización que de ella hagan los sectores populares; mientras éstos mantengan su control, el objeto seguirá siendo una pieza de arte popular , aunque cambien sus propiedades, sus funciones y sus rasgos estilísticos” (Escobar, 1987:153).

Por todo lo expuesto en este trabajo, trate de plantear el problema de la representación, en tanto artistas que intentamos ser representantes en ambos campos, el de lo popular y el del arte contemporáneo, o que circulamos entre diferentes sistemas artísticos que intentamos poner en contacto a través de nuestra experiencia vital, que al mismo tiempo persigue la eterna ilusión de una totalidad comunitaria, que no deja de ser política.

Siempre recuerdo una frase adjudicada a Homero Manzi que dice: “no quiero ser un hombre de letras, quiero hacer letras para los hombres”.

Bibliografía

Arraga, Cristina (1991). Texto catalogo de la Muestra “Sólo para Murgueros”.

Arraga, Cristina; Bolchinsky, Mario; Díaz, Pablo; Molinari, Eduardo (2012). “Estar”. *Catálogo* de la Muestra Estar el Arte en diálogo con el Museo del Hombre. (Buenos Aires edición de los autores).

Colombres, Adolfo (2005). *Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente.* (Buenos Aires. Ediciones del Sol).

Bourdieu, Pierre (2003). “Campo de poder. Campo Intelectual”. (Grupo Editor Montessor Buenos Aires).

Escobar, Ticio (1987). “El mito del Arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular” *Textos de cultura popular del Museo del Barro.* Asunción. (Paraguay. Ed. R. Peroni).

Kusch, Rodolfo G. (1958) “Anotaciones para una estética de lo americano”, revista *Voces.* (Rosario, Santa Fé, Argentina).