



El desafío de la inmediatez en la murga en Chile. Expresiones musicales satíricas en contexto de distanciamiento social

The challenge of immediacy for the *murga* scene in Chile. Satirical musical expressions in contexts of social distancing

Alejandro Gana Núñez
Corporación Carnaval de Coplas por Valparaíso
ccc@valparaisoinmaterial.cl

Recibido: 3/ 7/2020
Aceptado: 28/ 7/2020
Publicado: 31/ 8/2020

Resumen: Este artículo analiza y contextualiza el fenómeno de la creación lírica y musical satírica difundida por medios virtuales, en el escenario de distanciamiento social que la crisis sanitaria por el virus SARS-CoV-2 ha impuesto. Se trata de abordar el fenómeno de la murga en Chile, como una expresión carnavalesca que integra música y lírica, desde la mirada de la interculturalidad en la América Latina global, y analizar cómo Internet puede posibilitar procesos de identificación cultural y de transmisión de contenidos contrahegemónicos que contribuyan a la reflexión social sobre la cotidianeidad y las problemáticas sociales de los sectores populares. Diversas agrupaciones de murgas de estilo uruguayo en Chile, entre los meses de marzo y abril de 2020 se sumaron a un desafío virtual que consistió en crear y difundir una canción breve, un *salpicón* de noticias cantadas, para dar cuenta de la actualidad social, política y sanitaria nacional. Se trata entonces de comprender cómo estas agrupaciones se constituyen en agentes artísticos reflexivos dentro de un contexto intercultural, para lo cual realizaremos un análisis de los textos creados para esta instancia.

Palabras clave: Murga, interculturalidad, comunidades virtuales, crítica social, distanciamiento social.

Abstract: This article analyzes and contextualizes lyrical and musical satirical creation online, in the scenario of social distancing imposed by the SARS-CoV-2 virus. The aim is to address the phenomenon of the *murga* in Chile, as a carnival expression that integrates music and lyrics, from the perspective of interculturality in global Latin America, and how the Internet can enable processes of cultural identification and transmission of counter-hegemonic content, contributing to social reflection on everyday life and social problems of the middle and low-income classes. Several ensembles of Uruguayan-style *murgas* in Chile, between March and April 2020, joined a virtual challenge; create and disseminate a short song, a *salpicón* of sung news, to give an account of the current social, political, and health situation in the country. This article facilitates an understanding of how these groups are

constituted as reflexive artistic agents in an intercultural context, based on an analysis of the texts created for this instance.

Keywords: Murga, interculturality, virtual communities, social criticism, social distancing.

La crisis sanitaria ha tenido importantes efectos en cuanto al uso de Internet para suplir las dificultades de reunión en un contexto de confinamiento. Si bien legalmente éste no ha sido decretado en su totalidad, ya desde mediados del mes de marzo en Chile, la población comenzó a evitar en distinta medida los encuentros físicos, partiendo por limitar reuniones públicas y actividades masivas. Las plataformas de encuentro y reunión *online* han facilitado a las personas y comunidades la interacción con distintos fines, dentro de los cuales se encuentran la creación y difusión de contenido musical y artístico. Así, desde fines de marzo de este año diversas agrupaciones del ámbito de la murga en Chile se coordinaron para crear un texto y cantar sobre la actualidad nacional en el contexto de la pandemia, para luego difundirlo en un video a través de distintas plataformas como Facebook, Instagram, y YouTube.

Al formato utilizado para esta creación musical y lírica, se le denominó “salpicón”, designación popular dada a un plato frío que combina distintos ingredientes, pero que también se utiliza para referirse al hablar o escribir sobre distintos temas de actualidad, uso que se le daba a principios del siglo XX, como podemos ver en publicaciones periódicas de la época.



Figura 1: Serrucho [pseudónimo]. Sección “Salpicón”, *Sucesos*. Valparaíso: 1910.

El formato musical y la estructura lírica que utilizaron las agrupaciones que participaron realizando estas publicaciones, corresponde principalmente –aunque con matices– a la expresión cultural carnavalesca denominada *murga*, en su versión uruguaya. El salpicón en Uruguay es una sección del espectáculo de la murga (musical-teatral cantado) que consiste en una pieza lírica con estrofas en rima libre, un estribillo, contenido crítico y de actualidad, y componentes de humor. En general, aunque no siempre, los salpicones analizados, son musicalizados con ritmos y melodías similares que evocan a la murga en Uruguay, las cuales toman motivos tropicales y músicas festivas latinoamericanas.

Específicamente en el contexto de la murga uruguaya, el salpicón es la sección del espectáculo que contiene la sátira y la crítica política, económica, y en torno a aspectos como la moda y la tecnología (Fornaro, 2008). Además es un una síntesis anual de noticias, pues

el espectáculo carnavalero se crea y se presenta una vez al año. Esta sección del espectáculo de la murga trata de hechos conocidos, pues para ella es importante que el público reconozca el acontecimiento original, apelando a la reconstitución, realizada por el propio espectador, del hecho político o social satirizado. Para esto recurre al uso de melodías conocidas que generen familiaridad y que mantengan la atención en el texto (Diverso, 1989). El concepto *salpicón* se toma de la estructura del carnaval uruguayo, aun cuando, como se muestra en la figura 1, era también utilizado históricamente en Chile.

Al no estar insertas en una estructura anual de carnaval, las agrupaciones en Chile, pueden libremente crear en cualquier momento del año músicas y textos, poniendo en medios de acceso público información de actualidad, a diferencia de lo que ocurre en Uruguay. Esto agrega a la murga chilena un elemento interesante que tiene que ver con a la inmediatez del contenido transmitido¹. Uno de los aspectos más interesantes del fenómeno analizado, es que este formato inmediato de creación y difusión online se transformó en tendencia dentro de la comunidad vinculada a la murga en Chile, al reunirse bajo el concepto de *challenge* o desafío virtual, el cual en redes sociales busca motivar a realizar y difundir un contenido específico que luego se propagará.

Entre el 23 de marzo y el 9 de abril de 2020 hubo seis agrupaciones que crearon y difundieron contenido de actualidad cantada: Murga Nacieron Chicharra (23 de marzo), Murga Zamba y Canuta (1 de abril), Murga La Urdemales (5 de abril), Murga La Klandestina (7 de abril), Murga Siembralcanto (7 de abril) y Murga De Canto y Alarío (9 de abril). Además, otras agrupaciones se sumaron en las semanas siguientes al desafío creativo *online*.

El distanciamiento social en contexto de pandemia y el desarrollo de estrategias de expresión artístico-crítica virtual

Este trabajo investigativo y reflexivo sobre expresiones musicales, culturales y artísticas a través de medios virtuales, busca dar cuenta de un ámbito de la interacción que, en contextos de aislamiento y distanciamiento social, se vuelve cada vez más masivo, más transversal en términos etarios y socioeconómicos y, además, se extiende desde ámbitos recreacionales hacia otros sectores de tipo educativo, creativo y organizativo.

El debate sobre las comunidades virtuales y la interconexión a través de Internet como rasgo de las relaciones sociales contemporáneas lleva ya varias décadas, buscando dar cuenta de la reconfiguración de la sociedad global, a partir de relaciones menos jerárquicas, flexibles e interdependientes. Internet admite, además, formas de comunicación contrahegemónicas y, como plantean Cogo y Nasi (2012: 8), se instala crecientemente como una herramienta de distribución y generación de contenidos con el fin de dar cuenta de reivindicaciones sociales en distintas áreas.

Ahora, en el escenario particular de la pandemia de coronavirus ha surgido una compleja discusión respecto de los cambios sociales que podrían venir después, así como del rol que Internet tendría en ese proceso. Las comunicaciones virtuales, por un lado, se han constituido en un espacio de seguridad para la población que tiene acceso, al ayudar a

¹ Es importante aclarar que solo para efectos de este artículo, la referencia a la comunidad de la murga en Chile, o a la comunidad “murguera”, indica a las personas y agrupaciones vinculadas a la murga de estilo uruguayo, que se han formado en las últimas décadas. Se realiza esta aclaración pues también existen murgas en Chile, vinculadas a tradiciones populares urbanas, por ejemplo en el contexto del Carnaval de San Antonio (Región de Valparaíso), del Carnaval de Talcahuano (Región del Biobío), y del Carnaval del Pullay, en Tierra Amarilla (Región de Atacama).

mantener la distancia social que evita el contagio. Los ricos, por su parte, tienen asegurados espacios libres o “islas” que les permiten mantenerse seguros (Žižek, 2020: 21). Frente a esto, Internet surge como una alternativa de sobrevivencia y de interacción social.

Sin embargo, al mismo tiempo, este proceso implica riesgos para la vida democrática: el confinamiento obligado hace que la red se haga necesaria para comunicarse y mantenerse en sociedad, de modo que el virus establece un dominio de la vida virtual (Galindo, 2020: 119). La activista María Galindo profundiza al respecto señalando que el coronavirus como concepto es en realidad el miedo al contagio, es la orden de distancia (por más imposible que esta sea), que involucra en ciertos contextos formas de control policial y militar dictatoriales.

Byung-Chul Han (2020), por su parte, señala que el virus no tendrá por sí mismo impacto en el modelo económico pues más bien individualiza y aísla a las personas, poniendo el foco en la propia sobrevivencia. La solidaridad misma requiere el aislamiento y la separación, por tanto la actualidad de la pandemia es vista como un riesgo a la movilización y a la lucha social y medioambiental.

En este escenario de desmovilización forzada, Internet surge como una alternativa para restablecer formas de sociabilidad que, aunque precarias, nos permiten mantener los vínculos de forma segura. Pero además surge la alternativa de buscar nuevas formas de uso de las tecnologías para en cierta medida contrarrestar la carencia de interacción y el vuelco hacia el espacio individual que estamos viviendo. Es en este contexto que algunas agrupaciones artísticas, y más específicamente musicales, con compromiso social, han buscado maneras de difundir o generar contenidos que además de mantener la práctica artística, puedan dar cuenta de la situación social y política actual.

Las relaciones a distancia y el *actor-red*

Una serie de dinámicas sociales son analizadas por distintos autores en el contexto actual de cosmopolitización, en términos de Beck y Beck-Gernsheim (2012: 53), esto es, de un aumento cuantitativo de las comunicaciones y de la interdependencia económica, política y también ética entre grupos y naciones. El modo en que se han traspasado las fronteras nacionales tiene un efecto muy potente en la forma en que se desarrolla una pandemia y en cómo la enfrentamos.

La presencia de un otro global, con el cual coexistimos, con quien podemos colaborar o tener un vínculo afectivo gracias a Internet, aunque se encuentre a gran distancia y aunque haya diferencias culturales, es parte de esta interdependencia. Las campañas por el confinamiento para evitar la propagación del virus apuntan a esto mismo, pues nuestra protección es importante no solo para nosotros mismos, sino sobre todo para proteger a otros, a quienes no vemos pero que constituyen un otro real, distante o cercano.

El posicionamiento de Internet como una plataforma de interacción en el contexto global, motiva análisis y reflexiones en función de cómo dichas interacciones son mediadas o transformadas por el uso de esta herramienta, pues como señalábamos anteriormente, las relaciones virtuales no pueden compararse con las relaciones presenciales, sobre todo desde el punto de vista de las posibilidades políticas y de movilización social.

Considerando lo anterior, es interesante el concepto de mediación de Bruno Latour descrito por Correa (2012: 56), pues permite analizar este fenómeno desde el punto de vista de la teoría del *actor-red*: actantes humanos y no humanos intervienen y son parte de la acción social o sociotécnica. Un virus, por ejemplo, o cualquier enfermedad de alcance global también puede afectar y tener un impacto real en determinada acción, como la de reflexionar

sobre la sociedad, sin que tengamos claridad de la complejidad de relaciones humanas y no humanas que lo generaron. Las aplicaciones computacionales y de celulares también son parte del proceso. Los requerimientos de dichas aplicaciones y la forma de interactuar a través de su uso determinan el tiempo utilizado en, por ejemplo, una obra musical y un texto. Una obra musical teatral de diez minutos puede reducirse a dos, por la dificultad para la reunión física de sus componentes. Considerar esta mirada contribuye, por lo tanto, a la comprensión del fenómeno creativo descrito.

El concepto de mediación es entonces central para comprender los procesos de reflexión social, desarrollados a través de distintos formatos artísticos. Pero además la mediación producida por el medio de comunicación genera ciertas limitaciones y delimitaciones respecto del contenido, el estilo y las formas. El salpicón virtual entonces debe establecer las fronteras de sus posibilidades expresivas en función de la prioridad de ciertos temas contingentes y urgentes; la musicalidad utilizada debe permitir la mayor eficiencia posible, con el fin de acotar los tiempos, mejorar la comprensión del texto, o adaptarse a las posibilidades restringidas de ensayo.

Internet y comunidad

Frente a las dificultades y riesgos globales actuales, el imperativo de la sobrevivencia reactiva la necesidad de generar redes decisionales colectivas que permitan mantener cierta cohesión de la comunidad política, y en este plano las tecnologías cumplen un rol, al permitir procesos cooperativos más allá de las distancias y “recrear la proximidad social” (Beck y Beck-Gernsheim, 2012: 86). Esto implica que en una situación de distancia obligada, e incluso de riesgo vital, las redes virtuales, a pesar de su precariedad, pueden ser relevantes para la colaboración, la cooperación y para mantener cierto bienestar socioemocional en las personas.

Para Porras (2014: 203), es el concepto de comunidad el que se ha transformado producto de la tecnologización y los sistemas de transporte y comunicación, pues la vida comunitaria depende menos de la proximidad. De esta forma, Internet permite la construcción de comunidades, ya no en torno a la proximidad física –lo que correspondería más bien al modo moderno de asociación barrial, por zona de residencia, o gremial, por el ámbito de trabajo– sino en torno a intereses y afinidades. Al mismo tiempo, la proximidad física es menos determinante para la vida comunitaria, y en este sentido el contexto actual posibilita la coordinación rápida de una comunidad de afinidad artística y musical que comparte un lenguaje para reflexionar sobre la actualidad; proceso que es facilitado y mediado por Internet.

Yendo más allá en la importancia del desarrollo tecnológico para la formación de comunidades, éste ha entregado a las distintas organizaciones sociales y políticas un espacio de contacto, interacción y difusión, mucho más directo y también recíproco. Como observa Cárcar (2015), Internet ha modificado las estrategias de comunicación de organizaciones y movimientos sociales, y ha tenido un rol importante en el ciberactivismo y la protesta social. Varios de estos elementos los encontramos en las propuestas artísticas analizadas en este artículo.

Finalmente, además de vínculos por afinidad, visión política y objetivos de movilización social, las agrupaciones artísticas que analizamos, y que se relacionan también por la voluntad de presentar un discurso social, se constituyen como comunidades virtuales en el sentido en que lo plantea Rodríguez Illera (2008: 14), según el cual, posteriormente a

la emisión de un contenido a través de un formato musical y lírico, dicho material emitido queda almacenado en distintos medios, adquiriendo permanencia. Así, la publicación puede pasar a formar parte de una obra, y en este sentido funcionar como plataforma de prestigio y reconocimiento social de las agrupaciones.

Carnaval e Internet

Aproximándonos al área específica de este artículo, la relación entre las agrupaciones carnavalescas cantadas y el uso de Internet, resulta interesante teniendo en cuenta el intercambio cultural en contexto de globalización que ha ido en aumento exponencial durante las últimas décadas, que facilita la adopción e identificación en Chile con formatos musicales-teatrales provenientes de otras latitudes. En relación a esto, hay tres dinámicas que están conformando los procesos de difusión y transmisión de formatos musicales y teatrales provenientes de carnavales fuertemente arraigados socialmente en sus territorios, con una importante influencia hacia otras regiones y países:

- Internet funciona como una plataforma de difusión de contenidos para agrupaciones reconocidas en carnavales cantados de alcance mundial, como el carnaval de Cádiz y el carnaval de Montevideo, y permite que esos contenidos (registros audiovisuales o grabaciones de audio) permanezcan en el tiempo como obras artísticas.
- El material audiovisual, y también textual, asociado a dichos carnavales y sus agrupaciones, contribuye a la formación de nuevas agrupaciones en zonas lejanas, que toman sus formatos musicales y líricos, y retroalimentan sus procesos locales de creación.
- Los medios no institucionales, entre ellos los virtuales, permiten la transmisión de contenidos que desafían el *status quo*, los poderes fácticos y las autoridades. De este modo, agrupaciones carnavalescas como las de Cádiz, que desde el siglo XIX han expresado desde la sátira una crítica a los poderes, encuentran en Internet un espacio para constituirse como “contrapoder” (Sacaluga, 2014: 267).

Estas tres dinámicas son importantes para comprender el surgimiento de murgas en Chile durante la última década pues, si bien existían hasta mediados del siglo XX en Valparaíso y Santiago (sin un formato musical determinado), las nuevas agrupaciones que son parte del análisis de este artículo, nacen y tienen como referencia el formato de la murga uruguaya, específicamente, del carnaval de Montevideo. Esta influencia se ha visto facilitada por el proceso de difusión mundial que ha tenido la murga uruguaya desde principios de los años 90, cuando algunas agrupaciones comienzan a realizar giras por Sudamérica y España. Además, en las últimas décadas diversos músicos y agrupaciones provenientes del carnaval de Montevideo han desarrollado talleres y clínicas para la formación de agrupaciones en Argentina, principalmente, pero también en Chile.

A su vez, la existencia de contenido audiovisual en Internet, ha potenciado la difusión de estas agrupaciones musicales y teatrales, y los modos en que se desarrollan estas prácticas culturales que en Uruguay se han ido consolidando y arraigando desde hace ya más de un siglo. A tal punto es esto, que algunos artistas –principalmente cantores– de estas agrupaciones, y su repertorio son tan conocidos en su lugar de origen, como dentro de la comunidad de la murga de estilo uruguayo en Chile.

Las dinámicas de reproducción de prácticas musicales presentes en la murga en Chile pueden compararse, por ejemplo, con las dinámicas de otras comunidades seguidoras de determinados estilos musicales latinoamericanos en el país: músicos y bailarines de tango, la

comunidad del bolero y vals peruano, entre otros. Por tanto, me atrevería a plantear que la comunidad de personas que forman parte de murgas de estilo uruguayo en Chile desarrollan esta forma de expresión musical y lírica, como un género musical.

Profundizar en esta hipótesis requeriría un artículo especial con información empírica sobre los discursos de la comunidad de la murga de estilo uruguayo en Chile, pero es importante de todas formas enunciarla para contextualizar el fenómeno que aquí se analiza. Su relevancia radica, por un lado, en que nos permite comprender que la creación y difusión de los “salpicones virtuales” se enmarca dentro de un fenómeno de interculturalidad, potenciado por los procesos de globalización tecnológica, que constituyen una herramienta interesante para generar una reflexión crítica sobre la actualidad y expresarla. En el análisis posterior podremos revisar si además incorporan el aspecto satírico propio de las manifestaciones carnalescas.

La murga como herramienta de expresión intercultural

Para que este proceso de adopción, o identificación, en términos de Bernand (2014: 21) haya podido darse en Chile con una manifestación cultural proveniente de Uruguay, sostengo que fue necesario que la murga se difundiera más allá de las fronteras nacionales, pasando de ser una práctica popular y profundamente arraigada en lo local, a ser reapropiada por los circuitos de producción y consumo del capitalismo. Velasco (2016: 191), citando a García Canclini, señala que en el proceso de hibridación cultural, la modernidad capitalista en América Latina no necesariamente destruye las culturas populares y tradicionales sino que las reinterpreta en lo que podríamos denominar lenguaje comunicativo global, para dar paso a nuevas estructuras y prácticas heterogéneas, que incluyen lo tradicional y lo moderno.

La consolidación de este proceso se da a fines del 2000, cuando la agrupación uruguaya Agarrate Catalina, nacida en el carnaval de Montevideo, realizó giras por prácticamente todos los continentes, incluso en lugares como Japón y Egipto. Ahora bien, para constituirse como una agrupación musical independiente con respecto a la instancia sociocultural del carnaval, esta debió realizar un trabajo de reinterpretación de ciertas estructuras musicales y líricas más tradicionales para que esta manifestación cultural pudiera ser comprendida en todos aquellos lugares. Es importante mencionar, además, que fue esta agrupación la que inspiró la formación de muchas murgas de estilo uruguayo en Chile y en otros países².

De este modo, el surgimiento de agrupaciones de murga de estilo uruguayo desterritorializadas, como diría García Canclini (2005: 259), en Chile, parte de la base de un proceso previo de reinterpretación de una manifestación local a un lenguaje accesible y también vendible, realizado por grupos como Agarrate Catalina. Esto es importante, puesto que dicha murga fue la primera que, dejando de participar en el carnaval local, decide realizar giras de forma permanente, gracias a lo cual sus componentes pudieron efectivamente vivir de la labor musical, a diferencia de los “murguistas” tradicionales, quienes históricamente han participado en murgas sin que ello signifique necesariamente una remuneración.

Por tanto, al desterritorializarse, la murga se constituye en género musical, como una dimensión adicional a la murga en cuanto expresión cultural popular, la cual de todas formas permanece en los barrios y en el carnaval de todo Uruguay. Es así que Agarrate Catalina va

² En el nombre de esta agrupación la palabra “Agarrate” se escribe sin acento, pues representa la forma de pronunciación popular uruguaya.

desarrollando una estética determinada, un lenguaje y un sonido propio, más comprensible y neutro, rítmica y melódicamente más accesible a personas de otras culturas. Estos elementos antes no existían en las agrupaciones de carnaval, pues las murgas se conformaban año a año, vinculando su identidad a personalidades, cultores reconocidos localmente o a comunidades barriales o de pertenencia política y corporativa. Por lo tanto, su legitimidad y aceptación estaban vinculadas a elementos más bien tradicionales y de la cultura popular.

Chacón (2015: 211) reflexiona sobre uno de los ámbitos de este proceso experimentado por la murga uruguaya en las últimas décadas, y señala que la presencia de intelectuales críticos y expertos en música, teatro, danza y distintos rubros artísticos, ha sido un aporte en términos de reinterpretación, renovación y resignificación de esta práctica que, sin abandonar su carácter social de origen, se ha introducido en un ámbito artístico que incorpora a la cultura hegemónica además de la popular.

En su proceso de identificación con este elemento cultural de un otro, las murgas en Chile, toman aquel lenguaje reinterpretado como género musical, y por tanto se apegan a una estructura musical y lírica, dentro de la cual se enmarca la pieza denominada “salpicón”. Esta transformación o reinterpretación a partir del propio modelo que implica el proceso de identificación, es dada principalmente por el texto –porque las temáticas usadas son nacionales–, pero en cuanto a la estructura musical y escénica se reproduce el formato adoptado.

Ante este escenario adquiere sentido la reflexión de García Canclini (2004: 161) según la cual las identidades de los sujetos en la globalización se conforman en procesos interétnicos e internacionales, entre flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones multinacionales; en los intercambios financieros globalizados, y en repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales.

La mirada de García Canclini sobre la interculturalidad es relevante para este análisis, pues plantea la discusión sobre el sujeto intercultural en contexto de globalización, no solo en cuanto a su nueva conformación como actor libre e individual, sino también en cuanto a las contradicciones y dificultades surgidas de dicha deslocalización: la vulnerabilidad, el desarraigo, y la individualización. Siguiendo a Bourdieu, García Canclini señala, además, que esta construcción del sujeto se mueve entre la estructura y la acción, entre *habitus* y prácticas, y se vincula a condiciones de clase y territorialidad. En este sentido dicha construcción identitaria intercultural también es posibilitada por ciertos recursos o posibilidades de clase.

Al respecto es importante señalar que en general la comunidad murguera chilena también se constituye desde una posición socioeconómica y educacional determinada, así como de una posición política que se puede identificar como latinoamericanista, crítica frente al poder, y con determinada base académica e intelectual que se traduce en los repertorios líricos y escénicos de sus espectáculos. La definición de un *habitus* murguero actual en Chile requeriría una investigación en sí misma. No obstante, este grupo podría ser descrito, en términos socioeconómicos, como compuesto por personas de entre veinte y cuarenta años, en su mayoría con estudios universitarios (muchos de ellos en el área artística), que poseen interés por temas sociales, y que están en general vinculados a organizaciones culturales o artísticas.

Discursos en el salpicón virtual

Quisiera poner mi atención en el contenido de los salpicones que se crearon y se transmitieron virtualmente. Para ello propongo analizar los discursos y las temáticas tratadas, considerando la contextualización que hemos hecho del fenómeno del desafío virtual, desde el punto de vista cultural. Utilizaremos la técnica del análisis de contenido, la cual pone su atención en la descripción de los mensajes emitidos, considerando las condiciones de producción/recepción, es decir, el contexto social de dicho contenido (Bardin, 1996). Esta contextualización forma parte del proceso de interpretación del discurso, el cual requiere un ejercicio hermenéutico de disyunción entre el significado y la intención, que estaría en la base de la dialéctica entre explicación y comprensión (Ricoeur, 2008).

Los distintos salpicones analizados muestran una gran coincidencia en sus tópicos principales y en la forma de presentarlos. La temática en general gira en torno a la pandemia del coronavirus y la situación política nacional. Con respecto a la pandemia, ésta es tratada desde la situación de la cuarentena, el encierro y su cotidianidad, y el cuidado mutuo que requiere. El discurso transversal sobre la pandemia incluye en cierta forma un aspecto normativo referido a aquello que se debe hacer frente a la situación sanitaria. Por otro lado, la pandemia es abordada desde la crítica al Gobierno y los actores políticos y militares que manejan la crisis. Son habituales las menciones a Piñera, al presidente, al ministro de salud, a los militares y la policía. El tono de la crítica es en general directo y de denuncia, aunque en ocasiones adquiere un tono irónico:

Declaran la cuarentena pa' frenar el virus porque el tiempo apremia,
pero en Chile hay un ministro, tratando de hacerla piola.
Ojalá que el virus mute, se vuelva buena persona (Murga Nacieron Chicharra).

Se describe entonces la actualidad de la pandemia y las problemáticas y contradicciones que van surgiendo, como por ejemplo, la inflación en los precios de los productos de salud, el colapso en los hospitales o la distancia que se debe tener para evitar los contagios. Pero, por otro lado, se describen las contradicciones de las autoridades, como la foto de Piñera en Plaza Dignidad –Plaza Italia–. Los apelativos que se utilizan para referirse a estos actores políticos son en general bastante directos –“ladrones”, “asesinos”, “inoperantes”, “corruptos”–, aunque en otras ocasiones se los alude de forma sarcástica, identificándolos con el “virus mayor”, o una fuente de peligro que sería mayor que el virus:

En cada rincón del mundo hay un virus que se observa,
pero en este territorio es el virus quien gobierna (Murga La Urdemales).

Si no nos mata el corona nos matarán los milicos (Murga Nacieron Chicharra).

Rol de la murga e identidades de grupo

Un aspecto interesante de las creaciones de las murgas analizadas es la forma en que éstas se presentan haciendo referencia al nombre de la propia agrupación, en el texto cantado. Algunas de ellas se designan a sí mismas como parte de una declaración de compromiso frente a una determinada postura crítica o frente al hecho de cantar y de decir aquello que sucede. La identidad de cada agrupación se reafirma en estas expresiones por más breves que

sean, pues en general los salpicones duran entre uno y dos minutos. El salpicón es también nombrado dentro del salpicón. O sea dentro de esta forma de expresión se incluye un proceso reflexivo respecto de la murga como actor social con una responsabilidad, pero además existe la reflexión sobre la propia práctica artística que se nombra a sí misma.

Adicionalmente, algunas murgas incluyen un elemento interesante que tiene que ver con marcas de identidad y estilo propias de la agrupación, como frases recurrentes o formas específicas de humor, evocando también a otras murgas y dando cuenta además de aquello de lo cual se forma parte, y que consiste en el desafío de hacer salpicones:

Salpicón hecho en China, trae la Klandestina.

Es como cualquier otro pero de mala calidad (Murga La Klandestina).

Como se señala anteriormente, el elemento central de los discursos presentes en los salpicones es la crítica social y política. Existen elementos de humor, pero estos ocupan un rol menos relevante, pues el tono expresivo es fundamentalmente de denuncia, incluso cuando se usa la ironía. Los puntos de humor tienen un elemento de sarcasmo cuando se refieren a las decisiones políticas y sus contradicciones respecto del manejo de la pandemia:

Un virus sale de China y Piñera va a declarar toque de queda,
sólo de noche, ¡porque es noctámbula la *wea*! (Murga Zamba y Canuta).

Seguimos los mandatos que nos recomendaron,
con calambre en las manos de tanta agua y tanto jabón (Murga Klandestina).

Un aspecto central en la crítica presentada, y que es transversal a los distintos salpicones, es el discurso sobre las diferencias sociales y las desigualdades, con referencias a los grupos económicos, a los sectores acomodados, al “segmento ABC1” o a “los ricos”. Se requeriría un análisis socioeconómico en detalle de los componentes de estas agrupaciones, que excede las posibilidades de este artículo, para plantear que tales discursos se constituyen como discursos de clase, aunque de todas maneras el tema surge fuertemente en la crítica de actualidad.

También se habla de una minoría acomodada que descansa en su casa o va a la playa, frente a una mayoría (el pueblo) que debe seguir trabajando y viajando en metro. Además se evoca el hecho de que “los ricos” trajeron el virus, y que no tendrían problemas de acceso a la salud, a diferencia de la mayoría. En este sentido las murgas se plantean desde el pueblo, representando su voz, con una clara perspectiva sobre las diferencias estructurales que se observan en Chile, y que en la crisis sanitaria actual han vuelto a reproducirse. La murga asume también una posición moral frente a estas diferencias y frente a los privilegios de la minoría acomodada, que se muestra como inconsciente y autorreferente:

A Chile llegó, una gran pandemia a las clases sociales
y demostró los pocos privilegios y las desigualdades.
La minoría descansa en su casa, la mayoría trabaja y trabaja,
[...] y los políticos ABC1 tomando vino en sus comodidades (Murga Siembralcanto).

También surge, entre los temas tratados, la crítica a otras formas de opresión, como la de género. De este modo, las agrupaciones chilenas toman este elemento que proviene de

las uruguayas, y que describe Graña y Aharonián (2010), de presentar un contenido contrahegemónico al describir los acontecimientos del año desde la crítica. Para este autor la postura opuesta al poder se relaciona con la forma de producción de la murga, que en Uruguay y en especial en décadas pasadas, era considerada una expresión cultural de los sectores populares. Esa extracción de clase, de componentes no profesionalizados y público masivo, conformaban la práctica. Actualmente, tanto en Chile como en Uruguay, la vinculación entre origen popular y expresión cultural popular en la murga se ha desdibujado y hoy muchos jóvenes que participan en estas agrupaciones tienen estudios universitarios, y provienen de sectores sociales medios o medio-altos.

La postpandemia

En cuanto a la actualidad social, la mayoría de los salpicones evocan al proceso de movilización social de los últimos meses, el que se ha catalogado como “estallido”. La referencia a la amplia movilización popular surge desde la esperanza y desde la posible conclusión a este período excepcional de pandemia. Un elemento interesante que se rescata de la movilización es por ejemplo el “caceroleo”, representado como “el ritmo de la fiesta de la liberación”:

Ya llega el salpicón, que bailen los que sobran,
golpeando cacerolas con fuerza y con sabor,
arrímense pa' aca, soltemos las amarras [...] (Murga Nacieron Chicharra).

Se menciona recurrentemente que después de la pandemia regresará la movilización, que “volveremos a Plaza Dignidad”, y que al volver tendrá que haber justicia, pero que hay que cuidarse para poder votar en el plebiscito para la nueva constitución:

Fueron estudiantes los que despertaron
el sentir del pueblo que tantos años vivió callado.
Fue el gobierno quien regó por las calles el terror
condenando al pobre a morir enfermo y esclavizado.
[...] cuando la pandemia pase, deberán pagar con cárcel
por la gente que el gobierno enfermo asesinó” (Murga De Canto Y Alarío).

La referencia a la movilización social también aparece en ocasiones comparada o en paralelismo con otros países de la región que estaban viviendo procesos sociales en los últimos meses, contextualizando así la temática social y política en Chile: “toda Latinoamérica y el mundo despierta”. En cierta forma la acción creativa y denunciante de las agrupaciones que se analizan, es vista por ellas mismas como parte de un proceso de concienciación social. Las murgas tendrían un rol importante en ese proceso, y en ese sentido también toman una posición clara respecto de las luchas sociales, y una postura definida frente al poder establecido.

Reflexiones finales

La murga como fenómeno eminentemente intercultural está permitiendo en Chile desarrollar y difundir discursos críticos y satíricos respecto de la cotidianeidad y la actualidad

social y política, a través de formatos adoptados por la identificación con manifestaciones culturales de otras territorialidades. Sin embargo estas manifestaciones, ya en sus lugares de origen, como es el caso de Uruguay, se arraigaron y desarrollaron en el cruce de distintas culturas y lenguajes expresivos.

El uso del formato uruguayo de la murga para la creación musical y lírica, si bien es claramente adoptado, permite efectivamente generar propuestas artísticas con contenido crítico, lo cual ya constituye un aporte en términos culturales que puede cumplir un rol como herramienta de concienciación social. Además en un contexto de aislamiento social por causa de la pandemia, estos contenidos pueden ser ampliamente difundidos a través de medios virtuales y, por tanto, tener incluso mayor visibilidad pública que en contextos de normalidad.

Las agrupaciones analizadas se hacen cargo de la actualidad y, además de la mirada social, asumen la situación sanitaria y social contingente, incluyendo como una temática central el actual distanciamiento forzado por la pandemia. Es más, la pandemia y el distanciamiento se incorporan a la discusión sobre la actualidad social y política nacional, y se instalan como un hecho social que forma parte del proceso de movilización del estallido. Habría, por tanto, un momento post-pandemia que es anticipado en los textos.

En relación con las condiciones de producción intelectual y artística, las agrupaciones se posicionan desde el distanciamiento social, utilizando los medios virtuales emergentes y disponibles para la creación artística y su difusión, y aceptando la mediación de dichos sistemas en el proceso, pues se asumen y se incorporan como una herramienta válida y después de todo necesaria en el contexto actual. El formato de expresión analizado en este artículo, efectivamente incorpora las posibilidades pero a la vez las limitaciones del medio virtual.



Figura 2: Formato escénico del salpicón virtual, muy similar al de las reuniones virtuales habituales durante la cuarentena. Imagen extraída del video de Murga De Canto y Alario. En: <https://www.youtube.com/watch?v=2QSQ3m9CfDo> [acceso 7/2020].

Como ya se anticipó, las agrupaciones confluyen colectivamente, pero sin que se haya acordado de forma deliberada, en un mismo formato de expresión, una misma temporalidad de creación, un tema en común, una estética de presentación –la de las reuniones virtuales– y una estrategia escénica y lírica que incluye la crítica política, la sátira y, hasta cierto punto, el humor y la musicalidad de la murga uruguayana como género adoptado.

Ahora bien, además de la crítica, en los textos también se aprecian elementos de sátira e incipientes puntos de humor dentro de un espacio que las agrupaciones utilizan predominantemente para la denuncia política. El relato de lo ocurrido, con una mirada satírica hacia el poder, constituye en sí un elemento carnavalesco, que está presente en diversas manifestaciones rituales en las que la palabra es fundamental, como en las lecturas de testamentos para el “entierro del carnaval”, actividad que se realiza en diversos países de Sudamérica -y también en España-, y que describe entre otros Corcuera (2009), al estudiar el carnaval de Cajamarca en Perú.

Por otro lado, el artículo abre interesantes perspectivas de investigación sobre la presencia de murgas o agrupaciones carnavalescas de carácter musical y escénico en Chile en épocas pasadas. En esta misma línea sería interesante profundizar respecto de expresiones culturales satíricas en Chile, que podrían ser antecedentes relevantes para reinterpretar patrones adoptados con el fin de generar expresividad artística crítica. Por ejemplo, es notable el paralelo que existe entre la poesía tradicional y popular chilena, específicamente el canto a lo humano, y el carnaval, en cuanto a los “versos por el mundo al revés”, donde en clave crítico-satírica se expresan las contradicciones de lo cotidiano y de poderes y autoridades morales como la Iglesia (Canales, 2005: 46).

Respecto de la reinterpretación de los patrones adoptados, parece importante por lo menos plantear la pregunta respecto de las posibilidades de proyección de la murga de estilo uruguayo en Chile. En sí esta denominación implica que hay una referencia permanente al territorio de origen de dicho género musical-escénico y, por tanto, a pesar de la consistencia del discurso expuesto en los textos creados, es posible que el lenguaje musical y escénico no sea tan directamente recibido por el público. Por otro lado, estando en un contexto cultural y social distinto, es posible que la estructura musical, de organización grupal, y el espectáculo escénico se transformen en limitaciones para la expresión local, pues poseen códigos y símbolos a los que sus componentes chilenos no tienen acceso directo en sus barrios, escuelas u organizaciones.

Hay que recordar que la murga uruguaya durante gran parte de su historia no se instaló como un género musical exportable sino como una expresión cultural muy arraigada en lo local y en la temporalidad acotada del carnaval. Considerarla, por tanto, un género e incorporarla como tal, implica hacerse cargo de estructuras artísticas que han sido incluso construidas por las instituciones organizadoras de los eventos de carnaval, las cuales establecen reglamentos de conformación de las agrupaciones competidoras y de sus repertorios.

Tomando las palabras de la cultora uruguaya Soledad Castro (2020) sobre los límites musicales de la murga cuando señala que “la murga no es nada, la murga es lo que la gente decida que sea”, es posible discutir o preguntarnos si la murga es un género para ser adoptado y replicado de forma desterritorializada, y avanzar hacia un nivel siguiente, en el que ésta sea vista como una herramienta de expresión carnavalesca. Tal avance implicaría reconocer que existen actualmente distintos tipos de murga en Chile, en otros países de Sudamérica y también en España, con musicalidades y estructuras literarias diversas, en vínculo con las propias tradiciones locales, instaladas en carnavales con importante arraigo en sus comunidades.

En este sentido una proyección interesante para la comunidad de la murga en Chile, que tiene ya la claridad de ser voz del pueblo, es que pueda visualizar, más allá de la reproducción de un género, la comprensión de la murga como una herramienta de expresión crítica y satírica, de reflexión de lo propio, desde lo propio en su diversidad.

Bibliografía

- Beck, Ulrich, y Elisabeth Beck-Gernsheim. 2012. *L'amore a distanza. Il caos globale degli affetti*. Bari: Laterza.
- Bernand, Carmen. 2014. "Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)" En *Historia Crítica*, 54: 21-48.
- Canales, Reiner. 2005. *De los cantos folklóricos chilenos a las décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Magister en Literatura, Universidad de Chile. Santiago.
- Cárcar Benito, Jesus. 2015. "Las redes y los movimientos sociales ¿una acción colectiva o marketing viral?" en *Icono 14*, 13: 125-150.
- Castro, Soledad. 2020. "Letras, la mujer en la murga y la cuestión social". Entrevista online del programa *El Diablo en los Carnavales*, sesión 2. <https://www.youtube.com/watch?v=XijrsKevn3k&t=21s> [acceso 6/2020].
- Chacón, L. 2015. "Piazzolización" y "articipación" en la murga uruguaya actual. *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, 39 (2): 201-214.
- Han, Byung-Chul. 2020, marzo 22. "La emergencia viral y el mundo de mañana" publicado en *Diario El País*.
- Cogo, Denise y Lara Nasi. 2012. "Movimientos sociales en red, usos de Internet y ciudadanía universal de las migraciones transnacionales: análisis del Foro Social Mundial de las Migraciones" en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 24, <http://journals.openedition.org/alhim/4405> [acceso 4/2020].
- Corcuera, Arturo. 2009. *Carnaval de coplas cajamarquinas*. Lima: Antares Artes y Letras.
- Correa Moreira, Gonzalo. 2012. "El concepto de mediación técnica en Bruno Latour. Una aproximación a la teoría del actor-red" en *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2/1: 56-81.
- Everett Katz, James y Ronald Rice. 2005. *Consecuencias sociales del uso de Internet*. Barcelona: UOC.
- Fornaro, Marita. 2008. "Repertorios en la murga hispanouruguaya: del letrista a la academia" en *Répertoire(s). Revista Pandora 7/2007*. Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines. Université Paris 8.
- Galindo Neder, María. 2020. "Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir" en *Sopa de Wuhan*, Pablo Amadeo Ed. ASPO: 119-127.
- García Canclini, Nestor. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Graña, Federico y Nairí Aharonián. 2010. "Murgas en dictadura. Uruguay 1971-1974". *IX Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales*, Udelar, Montevideo.
- Diverso, Gustavo. 1989. *Murgas: la representación del carnaval*. Montevideo: Coopren.
- Páramo, María Luisa. 2017. *El Carnaval de las Coplas, un Arte de Cádiz*. Bilbao: Izana.
- Porrás Martínez, José. 2014. "Internet y Comunidad: Una aproximación desde el enfoque del estudio de redes personales". *Polis, Revista Latinoamericana*. 13/39: 203-226.
- Reyes Posada, Carlos. 2008. *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Ricoeur, P. 2008. *Hermenéutica y Acción: de la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo.

- Rodríguez Illera, José. 2008. *Comunidades virtuales de práctica y de aprendizaje*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- Rossi, Sara. 2012. “La murga uruguaya, entre carnavalización y crítica política” en *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 10: 217-232. Encuentro del 23 de mayo 2011, Roma.
- Sacaluga, Ignacio. 2014. “El Carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y contrapoder: análisis crítico de su impacto en línea y fuera de línea”. Doctorado en Comunicación, Facultad de Artes y Comunicación, Universidad Europea Madrid. España.
- Serrucho [pseudónimo]. 1910. “Salpicón” en *Revista Sucesos*, 388. Valparaíso: publicado el 17 de febrero de 1910.
- Velasco Garípoli, Fabiola. 2016. “Del mestizaje a la hibridación. Apuntes para la cartografía de un concepto” en *Argos*, 33/64-65: 191-209.
- Žižek, Slavoj. 2020. “Coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo de ‘Kill Bill’ y podría conducir a la reinención del comunismo” en *Sopa de Wuhan*, Pablo Amadeo Ed. ASPO: 21-28.

Audiovisuales

Murga siembralcanto - Salpicón en cuarentena [Acceso 4/2020]

<https://www.youtube.com/watch?v=1YUaKTTgWvI>

Murga La Urdemales 40tena 2020 [Acceso 4/2020]

<https://www.youtube.com/watch?v=J5IlkIVCCVM>

Murga de Canto y Alarío - Salpicón en cuarentena [Acceso 4/2020]

<https://www.youtube.com/watch?v=2QSQ3m9CfDo>

Murga Zamba y Canuta - Salpicón Challenge en cuarentena [Acceso 4/2020]

<https://www.youtube.com/watch?v=6VLQh0uInF8>

Murga Klandestina - Salpicón Klandestino en cuarentena [Acceso 4/2020]

https://www.youtube.com/watch?v=N7x_m9ENTq8

Murga Nacieron Chicharra - Salpicón 2020 [Acceso 4/2020]

<https://www.youtube.com/watch?v=DoVze0gF6AM>