UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN SOCIOLOGIA

TESIS

**Hacemos murga porque es la revolución**

**Una lectura de los conceptos de subalternidad y resistencia a partir del género “murga estilo porteño”**

**Nayla Pisani.**

Matricula 17380.

*Directora: Dra. María Marta Mainetti*

*Co-directora: Dra. María Laura Canestraro*

Trabajo de Tesis para ser presentado como requisito parcial para obtener el Título de Licenciatura en Sociología.

Agosto, 2018

*Dedicado a mis padres que siempre me apoyaron*

*y a mi familia por su aliento.*

*Un profundo agradecimiento a mis directoras de tesis*

*y colegas que me ayudaron y señalaron el camino*

*y a mis compañeros/as*

*Murguientos que hicieron esto posible,*

*A los/as murgueros/as que participaron del trabajo*

*y al propio género de murga estilo porteño*

*que me hizo mejor persona.*

Índice

Introducción ………………………………………………………………………….3

Presentación…………………………………………………………………..3

Propuesta de trabajo…………………………………………………………..5

Fundamentos teóricos………………………………………………………………...9

Orientaciones metodológicas………………………………………………………...13

Trayectoria histórica y académica de los festejos…………………………………...22

Introducción a las rupturas…………………………………………………………..35

Primera ruptura: inscripción territorial y afiliación comunitaria…………………….38

Hasta aquí……………………………………………………………………51

Segunda ruptura: reconocimiento como patrimonio cultural………………………..53

El reconocimiento en el caso marplatense…………………………………..55

Definiciones y legislaciones………………………………………………...58

Experiencias del reconocimiento……………………….…………………...60

Tercera ruptura: resistir con alegría…………………………………………………73

Las fiestas, las emociones y la resistencia…………………………………………..80

Conclusiones………………………………………………………………………...88

Anexo ……………………………………………………………………………….93

Bibliografía………………………………………………………………………….95

**Introducción**

Presentación

Las murgas estilo porteño son un fenómeno de la cultura popular argentina que puede encontrarse en todas las provincias del país. Son grupos que reúnen influencias artísticas muy variadas y su estética y sus prácticas expresan toda una trayectoria histórica vinculada a lo social, lo económico, lo cultural. Proponen una obra artística que se construye por actores diversos, provenientes, en su mayoría, de clases populares[[1]](#footnote-1). Asimismo, se trata de agrupaciones heterogéneas dentro de su especificidad y pueden apreciarse distintos estilos de hacer murga porteña tanto a nivel artístico como organizativo. Esta variación puede relacionarse con la zona geográfica de la que se trate o con el desarrollo histórico particular. Nuestro interés está puesto en las particularidades que asume este fenómeno en la ciudad de Mar del Plata, haciendo foco en el caso de “Los Murguientos”.

En la actualidad, la mayoría de las agrupaciones de murga estilo porteño del país comparten diversas características. A grandes rasgos, suelen ser agrupaciones numerosas de, al menos, 15 personas. Hay murgas, sobre todo en ciudades populosas como Buenos Aires, que poseen más de 300 integrantes. Sus edades son muy diversas y abarcan una amplia variedad: desde niños y niñas pequeños hasta adultos mayores. Su composición está formada tanto por hombres como por mujeres, aunque esta inclusión del género femenino es un hecho que comienza en Buenos Aires recién a partir de la década de los ´60 (Carolina Tytelman, 2003). Antes de esa época las agrupaciones eran exclusivamente masculinas. Por su parte, la experiencia de la construcción del ámbito murguero en Mar del Plata incluye desde un principio a las mujeres en todos los espacios de la murga excepto en la percusión. Asimismo, observamos, en general, que el rango de edad más frecuente es el que va desde los 12 hasta los 35 años.

Como señalan algunos autores (Rossano, 2008; Canale, 2002; Martín, 1994) están vinculados con un fuerte arraigo barrial que define parte de su identidad, lo cual se ve muy claro en los nombres que casi todas las murgas llevan. Esta particularidad se repite en otros lugares y Mar del Plata no es una excepción. En nuestro caso, Los Murguientos de Villa Primera surgen hace 18 años a partir de un taller de música dictado en la escuela cooperativa “Amuyen” y un tiempo después, luego de intentarlo sin éxito en otros espacios, se emplazan en un barrio tradicional de la ciudad denominado Villa Primera, zona cercana al centro de la ciudad (no periférica) y urbanizada (con acceso a todos los servicios básicos –luz, agua, cloacas-, calles pavimentadas e iluminadas, con varias líneas de transporte público). Cuenta con varios centros comerciales y con organizaciones locales involucradas con el barrio (sociedad de fomento, biblioteca municipal). La murga ensaya todas las semanas hace 9 años en la plaza principal conocida como “La Piloto”, apodo que también lleva la escuela pública ubicada en el mismo predio.

Los Murguientos suelen realizar actividades festivas durante todo el año pero se muestran más activos en época de carnaval. En efecto, en ese momento se organiza el formato de festejo más frecuente y conocido de las murgas: los corsos. En ellos transcurren los espectáculos cuyas fases siguen una estructura predefinida y universalizada en el género: la entrada o presentación (ingreso del grupo al escenario –callejero o en espacios cerrados– con o sin canción que puede o no estar coreografiada donde se alude al hecho de “presentarse” o “llegar”); la crítica (melodía o glosa recitada en la que se manifiesta una denuncia o problemática); el homenaje (canción o número en el que la agrupación homenajea a algo o alguien que considere significativo); la matanza (demostración de baile y/o percusión en el que se hace un círculo al que ingresan aquellos/as que deseen demostrar sus habilidades de danza) y la retirada (canción de despedida y final del espectáculo).

Normalmente, un espectáculo presenta todos estos elementos, aunque hay murgas que, en ocasiones, prefieren no elaborar canciones críticas ni homenajes. Incluso, muchas agrupaciones no elaboran ninguna melodía, sino que reproducen otras que son famosas y muy reconocidas y les modifican la letra. Los espacios donde presentan estos espectáculos son, en su mayoría, lugares públicos como plazas, anfiteatros, calles, avenidas.

La vestimenta murguera tradicional es levita (parte superior que imita a un traje de frac), pantalón o pollera y galera. Para su confección se emplean telas de muy diversos géneros, en combinación o en absoluta disonancia. En algunos casos, las murgas que se organizan internamente con directores/as son más estrictos con la estética (requieren la obligatoriedad de ciertos accesorios como zapatillas blancas, guantes y galera).

Propuesta de trabajo

Explorar desde la sociología cuestiones relacionadas con este fenómeno es relevante porque abre un mundo de expresión que puja por decir lo que sucede en sectores socialmente vulnerables. Permite aproximarse y preguntarse por lo que puede acontecer en el carnaval: ¿trasmutación de males sociales?, ¿subversión o suspensión del orden cotidiano?, ¿manifestaciones de alegría y liberación?, ¿o simplemente festejos habituales? Nuestra postura adhiere a pensar a las murgas estilo porteño como algo más que simples formas de festejo carnavalescas.

Ahora bien, toda mi inquietud comienza en el año 2011, cuando asistí como espectadora por primera vez, de forma casual, a un corso (particularmente el de Los Murguientos). Allí observé la avenida Libertad cortada entre las calles Uruguay y Marconi[[2]](#footnote-2) totalmente decorada, muchos rostros pintados, una indumentaria que exterioriza tiempo, dinero y paciencia invertida en ella, hombres, mujeres y niños/as de todas edades que habían organizado toda una estructura que se ofrecía al público: puestos de venta de comida, bebida y pomos de espuma, un escenario con luces y sonido, baños químicos. En el momento del espectáculo, explotaron pirotecnia, cantaron canciones e hicieron demostraciones de baile y percusión. Entre el público presente podían distinguirse vecinos/as conocidas del barrio que vitoreaban, sacaban fotos y se apiñaban para poder verlos.

Estas escenas generaron en mí una importante curiosidad. Me surgió la pregunta de la amplitud del festejo: ¿qué más hay detrás de todo esto? En ese momento aparece la idea de hacer este trabajo y de intentar trascender lo superficial que para cualquier espectadora/a representa un corso (la fiesta, los excesos, la diversión). Por ello, me interesa interpretar qué sostiene tanto al espectáculo de murga como a la propia agrupación para poder plantearlo como “algo más”, que a lo largo del trabajo, descubrimos que se relaciona con el cambio y la subalternidad.

Como adelantamos al comienzo, una definición de “lo popular” compleja no puede precisarse por sí misma. Néstor García Canclini (1987) concibe al concepto desligándolo de las tradiciones o “lo originario” y lo recoloca en la posición que construye frente a lo hegemónico ya que la tradición cultural puede reflejar justamente lo dominante. Lo que resulta fundamental de esta postura es el carácter relacional de la definición de lo popular.

De manera similar, los autores Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1989) señalan el peligro de la sociología populista que le adjudica a la dualidad entre estilo de vida de las clases populares y estilo de vida de las clases dominantes la oposición de “lo auténtico” y “lo artificial” respectivamente. Al revés, ante el caso de una postura miserabilista en la descripción de las clases populares (según la cual éstas tienen un margen casi nulo de ejercicio simbólico), resulta fundamental tener presente que las propiedades de una fracción de clase popular se definen (en reciprocidad unas con otras) como un sistema de relaciones entre ventajas y desventajas, restricciones y recursos. En ese mundo de propiedades sus rasgos son equivalentes en cierto grado y acondicionarse al ambiente y las condiciones de vida para las clases populares implica jugar con la ambivalencia: “arreglárselas” es tratar de transformar las restricciones en recursos.

En definitiva, tanto si se las considera como poseedoras de una potencialidad “auténticamente” impugnadora o como figurantes disminuidas en el espacio simbólico se puede volver difícil reconocer la interpenetración entre las clases hegemónicas y las clases populares y la realidad ambivalente que produce la mezcla entre ambas. Por lo tanto, resolvimos analizar el potencial de resistencia (siempre relacional con lo hegemónico) que los grupos de murga ejercen en sus prácticas en términos de intersticios o momentos. Nicolás Aliano (2010) esclarece esta idea a partir de la obra de Alabarces y María Graciela Rodriguez (2008) y postula que para entender y abordar lo popular desde la condición de subalternidad hay que buscar, justamente, fisuras e intersticios, es decir, lugares donde la cultura popular deja ver una oposición y se afirma como subalterna.

En este contexto, nuestro objetivo principal consiste en investigar sobre la posición relacional construida entre el género murga estilo porteño y los modelos hegemónicos de hacer cultura y política. ¿Cuál es la naturaleza de esa relación? ¿Qué lugar ocupan en la estructura de distribución desigual de bienes simbólicos y materiales? Especialmente, para poder dar cuenta de esta relación es preciso indagar sobre los intersticios empíricos específicos a partir del análisis de las prácticas de murgueros y murgueras de Mar del Plata: qué hacen, cómo lo hacen, cuáles son sus actividades cotidianas. Luego, se pretende analizar los significados que se le atribuyen a dichos intersticios en relación a la estructura de distribución desigual de bienes simbólicos y materiales. Vale decir: ¿se consideran subalternos/as? ¿Qué características le atribuyen a esta condición? ¿Cuáles son los lugares que suponen hegemónicos o dominantes? ¿Cómo es su relación con ellos? Por último, cabe preguntarse sobre los límites y los alcances del potencial subversivo de las prácticas y significados que hayan podido ser identificadas como contestatarias. ¿Qué cambios, victorias, espacios logran obtener o modificar con sus acciones? ¿Qué características tiene esta capacidad de construcción de hegemonía alternativa? ¿Tienen alguna sustentabilidad en el tiempo y el espacio?

Para poder cumplir estos cometidos, son tenidas en cuenta las advertencias teóricas y metodológicas de varios autores como el antropólogo argentino Néstor García Canclini (1987), quien señala que la cultura popular estudiada desde un enfoque folclorista clásico presenta una gran cantidad de descripciones que no la sitúan en las condiciones generales de desarrollo económico sino que son más bien frondosos catálogos clasificatorios que se especializan en describirla sin indagarla de forma más profunda. Su perspectiva destaca como positivo que la enumeración de músicas, artesanías, fiestas y poesías tradicionales aporta una mirada perspicaz a la macrohistoria, que puede haber descuidado estos elementos. Además, reivindica la capacidad de los folcloristas para percibir lo periférico, algo fundacional en el estudio de los marginados. Sin embargo, reconoce en esta corriente un tratamiento algo parcial: los hechos culturales no son producidos manual o artesanalmente, ni son estrictamente tradicionales, ni circulan en forma oral de persona a persona, ni son anónimos, ni se aprenden y transmiten fuera de las instituciones o de programas educativos y comunicacionales masivos.

En definitiva, el antropólogo identifica dos lecturas que distorsionan la realidad y entienden este tipo de fenómenos de manera algo tergiversada: la populista que romantiza el alcance contrahegemónico y los estudios de comunicación masiva que definen lo popular como resultado de la acción homogeneizadora de la industria cultural. Un avance positivo de estos estudios es que evidencian aspectos no procedentes de la herencia histórica de cada pueblo y aclaran las estrategias de los medios y la estructura del mercado comunicacional. No obstante, suelen incurrir en un cierto reduccionismo al interpretar a la cultura masiva como instrumento de poder que manipula a las clases populares y por este motivo, su enfoque se centra en la producción de mensajes. Como consecuencia, descuida su recepción y apropiación y concibe a los espacios de subalternidad como mínimos y con un alcance insignificante. Destacar esto es necesario puesto que no sería viable observar las potencialidades y puntos fuertes de las prácticas emancipatorias de las murgas que pueden demostrar que la cultura popular no es derivada empobrecida de la dominante debido al efecto mecánico de la reproducción social.

**Fundamentos teóricos**

Para sustentar los hallazgos teóricamente el punto de partida es el concepto de hegemonía que plantea Antonio Gramsci, quien en su clásica obra *Cuadernos de la Cárcel* realiza contribuciones teóricas fundacionales al debate. La antropóloga Kate Crehan (2002) comenta la obra del autor desde la perspectiva antropológica cultural y afirma que emplea el término de hegemonía para analizar las relaciones de poder y las formas concretas de vivirlas y también para reflexionar sobre la compleja interconexión entre consenso y coerción. En relación a lo último, si bien el poder de los grupos dominantes mantiene bajo control a la energía potencial liberadora de las clases subordinadas, no puede lograrlo solamente con la fuerza física sino que requiere también del consentimiento de los dominados, por lo cual la relación se vuelve más o menos equilibrada (ambos extremos son necesarios para que la relación de poder pueda ser sostenida en el tiempo).

En particular, en la organización de los estados modernos el grupo dominante ejerce las funciones de hegemonía y de gobierno político de dos maneras: por un lado, con el consenso espontáneo otorgado por las grandes masas de la población a la dirección del grupo dominante (gracias al prestigio de su posición y función en la producción), y por el otro, con el aparato de coerción estatal que disciplina bajo un marco legal a los grupos que no adhieren a este consentimiento.

Por su parte, dentro de estos procesos los subalternos tienen la capacidad de generar instancias o espacios contrahegemónicos que buscan resistir o al menos cuestionar su relación aunque su historia demuestre ser disgregada, parcial, episódica y con cierta dificultad para la unificación, incluso cuando parece que se rebelan. A su vez, este estado de defensa activa coexiste con la asimilación de la subordinación, vale decir, la internalización de los valores de las clases hegemónicas.

Sin embargo, la persistencia de la condición de subalternidad es la base y el punto de partida de cualquier proceso de conflicto y emancipación (Massimo Modonesi, 2012), por lo que la relación hegemónica es siempre conflictiva y nunca plena imposición. Si bien está claro que las reflexiones de Gramsci se orientan a la teorización sobre la relación entre consenso y coerción en los estados modernos, su lógica permite reflexionar sobre relaciones de poder siempre cambiantes, versátiles y variables según el contexto donde tenga lugar. Por este motivo, el intelectual le brinda notoria importancia a estudiar desde las ciencias históricas todo rastro de iniciativa autónoma de parte de los grupos subalternos.

Un autor central que continúa y profundiza estos debates es el marxista Raymond Williams. En *Marxismo y literatura* (1997) considera a la cultura como un proceso social total y propone un concepto de ideología relativo a los significados y valores que son expresión de un interés de clase. Ya que la cultura así entendida se relaciona con las distribuciones desiguales de poder, la hegemonía no es solo el nivel dominante de ideología ni plena manipulación o adoctrinamiento. En realidad, es todo un cuerpo de prácticas y experiencias de la totalidad de la vida que involucra sentidos y percepciones de nosotros mismos y del mundo. Por lo tanto, en la práctica no puede verse como un sistema o estructura, sino como un complejo proceso que también es parcial. Esta última característica implica que hay formas opuestas o alternativas significativas que se controlan, transforman e incluso incorporan en todo este proceso hegemónico.

Ahora bien, para aproximarse a la complejidad de una cultura no solamente hay que detenerse en sus procesos y definiciones sociales sino también en sus relaciones dinámicas internas, que tienen un vínculo significativo con el sistema dominante pero también son importantes en sí mismas. Williams resuelve este problema mediante los términos de “residual” y “emergente”. Para el primero, explica que son elementos formados en el pasado que todavía se encuentran activos dentro del proceso cultural actual. Aunque se ubiquen distanciados de la cultura dominante efectiva pueden ser incorporados en ella mediante algunos mecanismos como la reinterpretación, la disolución, la inclusión o la exclusión diferencial. Aquí se hace evidente la potencialidad de la tradición selectiva.

Por su parte, lo emergente son nuevos valores, prácticas, significados y relaciones que se crean constantemente pero nunca son inmediatos sino que han atravesado una condición de pre-emergencia activa. En lo que concierne a lo residual, coexisten dos aspectos: por un lado, de oposición o alternativa frente a lo dominante, y por otro, de incorporación a ello. La incorporación implica ser una manifestación activa de lo residual (es decir, proviene del pasado pero no es arcaico) en la que, una vez más, el trabajo de la tradición selectiva es definitorio.

Más adelante los conceptos de Williams serán retomados para plantear la cuestión de las murgas y su reconocimiento como patrimonio cultural. De vuelta aquí, hay otra corriente académica relevante sobre la cuestión de la subalternidad que se denomina Subaltern Studies o Escuela de Estudios Subalternos, surgida en India en la década de los ´80 y encabezada por el historiador Ranajit Guha. A grandes rasgos, Modonesi (2012) describe el objetivo principal de esta corriente como el relevamiento y la revelación del punto de vista de los subalternos negado por los estatismos coloniales del nacionalismo hindú y del propio marxismo. Sin embargo, a pesar de que los Subaltern Studies tengan un peso considerable en el debate decidimos no integrarlos en este marco teórico puesto que hay concepciones más cercanas en el tiempo y el espacio. Aun así, resulta oportuno mencionarlos ya que son un antecedente importante con una gran cantidad de trabajos que atraviesan varias problemáticas dentro de la subalternidad.

Por otra parte, una vertiente sucesora que emerge en América Latina a partir de los años ´90 propone una nueva agenda política y académica que reivindica al subalterno desde una perspectiva crítica a paradigmas de gran peso como el marxismo, el dependentismo o la teoría de la modernización puesto que los considera limitados y atrapados en concepciones elitistas (Guillermo Bustos, 2002). El Grupo de Estudios Latinoamericanos Subalternos le otorga principal importancia a cuestiones vinculadas con las democracias post-dictatoriales, los conceptos de nación y otras realidades particulares como la organización colonial del territorio.

En cuanto a la producción intelectual nacional han sido seleccionados algunos autores en función de la proximidad en el tiempo y el espacio y por una mejor adecuación con el objeto de estudio. Pablo Alabarces es uno de los exponentes más importantes y describe una recurrencia en las diferencias y contrariedades de las prácticas de los grupos subalternos a partir de la cual afirma que hay una imposibilidad de hablar de resistencias populares como un concepto generalizador y abstracto pero sí de ciertos ejes articuladores (2008). A través del estudio de las relaciones entre rock, fútbol, plebeyismo y cultura popular advierte que la tarea del analista debe orientarse a “reponer la continuidad de una cultura, aún conscientes de sus diferencias y desigualdades, para recolocar lo popular –la música popular– en el territorio complejo y en disputa constante de lo simbólico, en relación contrastante y en lucha permanente por la hegemonía” (p.2).

En este punto, el concepto de resistencia permite identificar e interpretar ideas que los sectores subalternos desarrollan para señalar (tomar conciencia de la situación) y luego modificar su relación de dominación (desarrollar prácticas alternativas que tienden a la producción de nueva hegemonía). Alabarces concibe a la subalternidad de manera amplia: en sentido político, de clase, de género, de etnia o denominando cualquier tipo de situación minoritaria. El caso de la música popular puede pensarse como un espacio simbólico de resistencia política-cultural.

En una línea similar, García Canclini (2004) interpreta al consumo en articulación con la resistencia para indicar la existencia de ciertos antagonismos que se ubican fuera de la producción (los sexuales, étnicos, urbanos) que antes no eran visibles. Las demandas surgidas en el consumo y la vida cotidiana quedan representadas por movimientos extrapartidarios, que generan una relación no convencional entre cultura y política. El crecimiento de estos movimientos “atípicos” se da en países de crisis de hegemonía o reciente dictadura, donde el descontento generalizado se expresa en irrupciones múltiples (como los movimientos musicales o teatrales). Además, caracteriza a estos movimientos como promotores de formas independientes y organizaciones horizontales.

**Orientaciones metodológicas**

Una de las metas principales definida en la etapa inicial es rastrear significados producidos por murgueros y murgueras con respecto a, por un lado, su lugar en la apropiación desigual de bienes y, por otro, en la lucha por la hegemonía. Esta idea está sostenida por la bibliografía que hemos incorporado en los meses iniciales. A partir de eso, la búsqueda se orienta a reflexionar sobre esa dicotomía conceptual tan compleja y debatida como “hegemonía”-“contrahegemonía”. Como consecuencia, llegamos al campo con algunas prenociones formadas en la sistematización de las lecturas. Ahora bien, a los fines de encontrar un correlato empírico a nuestras presunciones teóricas incurrimos en un gran obstáculo muy mencionado en las ciencias sociales: el sesgo. Pero en lugar de ser un sesgo valorativo, en nuestro caso se erige como un sesgo teórico. Es decir, es la propia teoría la que nos obtura la visión. Debemos aclarar que no suscribimos a su abandono en el proceso de investigación, sino que consideramos que en ocasiones no encajan con la realidad porque la limitan y la preinterpretan. Como consecuencia, la voz y el punto de vista de los nativos queda opacado o tergiversada.

Ese desacierto en el que caemos es señalado por expertos/as y afines a la temática en presentaciones de nuestros avances en distintas jornadas académicas. El problema central parece estar en la categoría de “contrahegemónico”. Una de las devoluciones más valiosas nos sugiere que este concepto puede no explicar mucho por sí mismo y obliga a que todo encaje en él. En lugar de pretender interpretar la realidad desde una idea tan abstracta y ambigua es preferible dar paso a las categorías nativas, que revelan un amplio espectro de respuestas y nuevos interrogantes. A continuación, orientamos nuestra atención a los emergentes del campo que pueden dar cuenta, a través de nuestra interpretación, de los conceptos teóricos que incorporamos y analizamos.

A partir de estas advertencias, luego de la etapa exploratoria del trabajo de campo, comenzamos a rever los materiales teóricos y reorientamos las herramientas metodológicas a fin de complejizar los postulados y obtener mejores resultados. En ese sentido, las preguntas de las guías de entrevistas se vuelven más generales y amplias. Pero en el sentido del propio análisis vemos que emergen significados diferentes a los previstos. Esto nos sugiere retomar una pregunta básica e inicial del trabajo: en definitiva, ¿qué significa ser o no ser hegemónico?, ¿cómo se adquiere o logra esa característica? Para actualizar el debate en este punto tuvimos que consultar una y otra vez la bibliografía preseleccionada, realizar nuevas lecturas sistemáticas y buscar ampliarla con otras perspectivas.

Para volver a lo central de este aparatado consideramos pertinente un enfoque de tipo cualitativo ya que nos permite profundizar en las respuestas, significados, acciones y opiniones de integrantes de murgas. Al respecto, nos favorece la flexibilidad e inductividad de esta metodología que, por ejemplo, Nora Mendizabal (2006) menciona. La autora teoriza sobre estas características que permiten introducir cambios en las preguntas de investigación y los propósitos ante situaciones nuevas o inesperadas y también diversificar las técnicas de construcción de los datos. Lo interesante es la posibilidad de desarrollar el proceso de forma circular más no lineal y unidireccional propia de los enfoques estructurados. Vale decir, según la autora, desde el inicio del proceso la construcción de los datos, el análisis, la interpretación y la teoría se dan conjuntamente, lo que permite generar conocimiento interactivamente fundado en dichos datos.

Por otra parte, la información producida es descriptiva, profunda: son las palabras de los entrevistados y su conducta observable interpretada por quien investiga. Mendizabal afirma que con ello es posible capturar reflexivamente el significado de la acción en función de la perspectiva de las personas gracias a una actitud naturalista del investigador en el trabajo de campo. En efecto, hay interacciones con las personas en su ambiente (a través de su mismo lenguaje) que evitan la lógica del laboratorio o las aulas (ambientes no naturales). Está claro que en estas interacciones los propios sujetos nos interpelan y con ello discuten, modifican, apoyan o derriban nuestras ideas y construcciones teóricas. Incluso inciden en nuestras experiencias de vida personal y, de alguna forma, introducen cambios importantes. Nos referimos a que luego de todo este proceso de investigación nuestras propias vidas se han transformado.

En particular, cuando reflexionamos sobre las técnicas de investigación que decidimos utilizar en este trabajo, nos enfocamos en dos clásicas: observación y entrevista en profundidad. Con respecto a la observación participante, a partir de la lectura de El salvaje metropolitano (2004) de Rosana Guber, resolvemos centrarnos en la participación, que hace referencia a compartir y practicar la reciprocidad de sentidos del mundo social. Esta decisión implica alejarnos de la caracterización clásica de observador externo puesto que, muchas veces, remite a un paradigma de investigación positivista, supuestamente neutral y objetiva. Además, la observación no es una captación inmediata y verídica de la realidad, sino una elaboración reflexiva teórico-empírica que construye el investigador en el vínculo con sus informantes. Por este motivo, nos parece adecuado el rol de “participante observador”, el cual supone desempeñarse en uno o varios roles nativos, habiendo explicitado el objetivo de hacer investigación.

A raíz de ello, desde los primeros encuentros con la agrupación Murguientos permití la participación en sus prácticas cotidianas puesto que interactuar con los miembros y ocupar algún rol disponible proporciona un saber que Anthony Giddens (1987) ha denominado conocimiento mutuo. Con ello, el autor alude al sentido común que, en conjunto con prácticas cotidianas, hace inteligible la conducta social. Asimismo, este conocimiento se plasma en modelos prácticos, útiles para actuar. Puesto que los actores están inmersos en ellos, la posibilidad de teorizar o verbalizarlos se ve dificultada. Sin embargo, el investigador puede estudiar esos modelos prácticos para organizar otros interpretativos. Pero para tal fin, precisa acceder hermenéuticamente a los modelos prácticos, sumergirse en su lógica y actuar según sus reglas.

No obstante, la inmersión no necesita de una conversión en el otro, sino de un saber cómo orientarse en una forma de vida ajena, poder participar en la comunidad como un conjunto de prácticas. Esto nos resulta relevante puesto que adherimos a la idea de Giddens de que la vida social no se puede comprender como un fenómeno observable. La posición del científico social no difiere en gran medida de la de cualquier otro miembro de la sociedad, por lo cual el denominado conocimiento mutuo no puede ser corregible (además, representa los esquemas interpretativos que tanto sociólogos/as como actores/as utilizan para entender la actividad social y para generar caracterizaciones reconocibles de ella).

El énfasis en interactuar con los miembros y desempeñar algún rol disponible, entonces, permite acceder a las configuraciones de prácticas de los actores. Cuando me acerqué al campo por primera vez en agosto del 2015, no disponía de contactos influyentes en el grupo. Solamente lo conocía “de nombre” o por haberlos visto de forma ocasional. A medida que transcurren las tres primeras semanas, dos de sus miembros (Lucila y César) insistieron en enseñarme a bailar a mí y a otro joven aspirante, Agustín. Así es que aprendí pasos y ritmos básicos. Con el tiempo, alcancé distintas habilidades con respecto a esta práctica. El aprendizaje es una vía provechosa para adentrarme en muchos espacios posibles de acción: presentaciones de espectáculos, viajes, fiestas, eventos, reuniones organizativas y de esparcimiento. Cabe destacar que es un hecho inesperado e imprevisto en nuestro diseño preliminar del proyecto de investigación puesto que habíamos preconsiderado solamente un número estimado de observaciones (unas 15 o 20) como actora no involucrada (espectadora) y otro número de entrevistas en profundidad (entre 12 y 15). Sin embargo, decidimos permitir la incorporación de los saberes gracias a una intuición y curiosidad suscitada por la espontaneidad de lo sucedido. Esto me permite repensar y ejercitar los atributos flexibles de la investigación cualitativa que indiqué antes.

Volviendo al texto de Guber (2004) sobre observación participante, la realidad no es captable objetivamente ni lineal sino construible y compleja, por lo tanto, es posible que lo que surja sea muy variable a las primeras ideas que guían la construcción del proyecto preliminar. Los aprendizajes de prácticas de danza y el establecimiento de lazos de compañerismo, rivalidad o amistad me hacen poner a prueba los atributos flexibles de la investigación cualitativa y poder ejercitar la herramienta interpretativa de la reflexividad. Éste es un concepto, para mí difícil de comprender concreta y teóricamente en las asignaturas metodológicas curriculares de la carrera pero que se hace accesible e incluso útil a medida que transcurre el trabajo de campo.

En relación a esta cuestión, Hamersley y Atkinson (1994) afirman que es imposible aislar datos no contaminados por el investigador ya que todo tipo de datos presupone un trasfondo teórico. El primer paso importante es reconocer que somos parte del mundo social que estudiamos, es decir: “no hay ninguna forma que nos permita escapar del mundo social para después estudiarlo ni, afortunadamente, ello es siquiera necesario. No podemos evitar el confiar en el conocimiento del «sentido común» ni eludir nuestros efectos sobre los fenómenos sociales que estudiamos” (Hamersley y Atkinson, 1994, p. 12). Sin embargo, debemos reconocer que la inmersión profunda al campo como aprendiz de murguera resulta problemática. Aún en la etapa final de la investigación, las preguntas giran alrededor de hasta qué punto es provechoso participar de la agrupación, cómo interfiere o colabora con nuestro trabajo y con la dinámica del propio grupo, de qué manera podemos reunir información valiosa para el estudio sin, justamente, perderlo de vista, qué momentos se pueden considerar como cotidianos o de investigación.

Ante esta encrucijada otro texto resulta revelador. De la Cuesta Benjumea (2003) postula que “la reflexividad convierte al investigador en actor de su estudio e instrumento de la indagación, por lo que construye el diseño como producto de las decisiones que toma” (p. 5). Esta cuestión del instrumento, señala, es un medio para obtener datos y comprender la experiencia del otro. De esta manera, como murguera pude hacer un acercamiento muy profundo que me concede el acceso a situaciones, momentos, lugares, personas que pueden no ser fácilmente experimentadas por un/a investigador/a que no participa del universo de sentidos de su objeto de estudio.

Además, puede reflexionarse de forma más específica los motivos de esta experiencia. A partir del primer encuentro el ideal de observador externo no prospera. En ese momento sólo lo consideré una experiencia interesante y espontánea surgida en el trabajo de campo, pero con el tiempo, se fue haciendo frecuente en los encuentros. En segundo lugar, debe reconocerse y explicitarse el gusto personal adoptado de esta práctica, que se vuelve placentera y divertida para mí. Por último, no me resultó conveniente abandonar la actividad durante el transcurso de la investigación puesto que el grupo me incluyó rápidamente en su cotidianeidad, con lo cual, abandonar ese vínculo que se creó de manera inesperada y fluida podría haber afectado los encuentros y observaciones. Por lo tanto, nos propusimos con mis directoras reflexionar sobre sus alcances a medida que el trabajo transcurre y reorientar el foco de esta herramienta metodológica a la participación por sobre la observación.

Para profundizar sobre estas heramientas nos valemos de insumos importantes como los primeros registros de campo (extensos, descriptivos, desconocedores -en su contenido- a la cotidianeidad de la práctica murguera) y los registros posteriores que incorporan una cantidad progresiva de conocimiento y acercamiento. Además, no solo incluyo los ensayos sino también reuniones organizativas, encuentros ocasionales y algunos espectáculos.

En todo este trabajo, como señalé en un principio, el mismo campo me interpela y modifica como persona y estudiante de sociología. Muchas veces me he sentido cómoda e identificada con algunos miembros de la agrupación (mayormente mujeres) y he creado lazos de amistad con ellas. Sin embargo, también experimenté desazón, aburrimiento, enojo o incomodidad ante algunos miembros o situaciones. Para intentar desarrollar un trabajo más transparente decidí no obviar u ocultar estas reacciones que, en definitiva, influyen sobre la interpretación que hacemos de la realidad. Tal como sostienen Scribano y De Sena (2009), la fiabilidad y validez de los datos presentados se vincula con el énfasis puesto en la reflexividad, en revelar y explicitar la identidad de pensamientos y prácticas propias, en aceptar que el espacio abierto a lo afectivo y cognitivo puede influir de forma positiva (o negativa) en los resultados del proceso de investigación ya que se pueden captar experiencias no accesibles desde otra perspectiva.

Ahora bien, la otra técnica sustancial ejercitada en este trabajo es la entrevista en profundidad, la cual se aplica a varios miembros de Los Murguientos pero también a miembros de otras agrupaciones de murga similares de la ciudad. Tomamos esta decisión porque pretendemos reconstruir y analizar una perspectiva más representativa e integral de sus discursos y prácticas puesto que el trabajo de campo inicial sugiere una cierta heterogeneidad y variedad entre ellas. Sin embargo, no debe considerarse que esta búsqueda de representatividad sea la misma que se persigue en los estudios de tipo cuantitativo. Una de las diferencias más importantes es la selección de casos. En lugar de ser de gran tamaño, dispersa geográficamente y escogida de forma aleatoria, las muestras en los diseños de investigación cualitativa, tal como señala Patton M. Q. (citado en A. Meo y A. Navarro, 2009), son plenamente intencionales y se conforman por casos ricos que proporcionan profundidad en relación a los objetivos del proyecto. El foco no está puesto en la generalización, sino en dar cuenta, en la representatividad vinculada a los propósitos del estudio.

En base a ello, los criterios por los cuales seleccionamos los primeros casos aluden a, por un lado, la antigüedad de los miembros en las agrupaciones, y por otro, su presencia frecuente y notable en ella. Para el primer criterio, entrevistamos a miembros cuya trayectoria acompaña a las murgas desde sus comienzos, aunque algunos casos asisten actualmente y otros no. Para el segundo, pactamos encuentros con miembros que concurren de forma periódica pero que además su palabra y su accionar tienen un peso considerable en las decisiones, elecciones y prácticas que ejercen los grupos como colectivo.

Ahora bien, Guber (Ibíd.) teoriza sobre esta herramienta de trabajo de campo y la concibe como un proceso en el que se pone en juego una relación social desarrollada de distintas maneras. Especifica que el ámbito en el cual esto transcurre debe ser el del informante puesto que es en sus situaciones cotidianas y reales donde es posible descubrir el sentido de sus prácticas y verbalizaciones. Las acciones o discursos tienen sentido en relación con la situación, con su contexto discursivo y material. A raíz de estas lecturas decidimos pactar casi todos los encuentros en los hogares de los/as entrevistados/as o, de no ser posible, en espacios públicos como plazas. Intentamos que estos momentos sean lo más distendidos posibles y que surgieran distintos tipos de información (vinculada a la murga, a temas de la cotidianeidad, etcétera).

Con respecto a las guías de preguntas hemos introducido, a medida que transcurren los encuentros, modificaciones en función de lo que va surgiendo en las observaciones y en los diálogos. Por un lado, buscamos mejorar, dinamizar y pulir la forma de entrevistar (menos directiva, con mínimas interferencias, más espontánea o distendida). Por otro, revisamos las preguntas para cada entrevista con el propósito de que sean más generales, sencillas de comprender y estimulantes para encontrar respuestas amplias, profundas y detalladas. Descartamos conceptos teóricos o palabras ambiguas en las formulaciones.

Para todo este proceso es de gran ayuda el capítulo de Miguel Valles (2000) en el que se explaya sobre esta herramienta metodológica. En particular, practicamos las distintas tácticas que propone para la situación de entrevista, como por ejemplo, la del silencio embarazoso o la reafirmación o repetición de palabras de los discursos de los entrevistados. Al respecto, Meo y Navarro (2009) también son un insumo importante para nuestro relevamiento. Presentan otras tácticas como la de ampliación, que solicita ejemplos y más detalles, la de “preguntas de abogado del diablo” que postula un enunciado conscientemente equivocado y el empleo de preguntas hipotéticas para ubicar al informante frente a una situación imaginaria que puede facilitar información valiosa como juicios de valor o valoraciones personales. En nuestro caso son de gran utilidad las preguntas como “¿qué es una murga?”, “¿cómo llegaste a ella?” “¿para qué sirve o que hace una murga?” “¿quiénes pueden participar?” porque generan respuestas muy variadas y de gran profundidad, sobre todo a medida que los entrevistados/as se sienten estimulados y compenetrados con sus propias palabras.

Otra decisión metodológica que tomamos es incluir el análisis de algunas líricas murgueras. Para ello, retomamos los aportes que Pablo Alabarces (2008) realiza al respecto. La premisa básica de su pensamiento es el señalamiento de la distribución desigual de los bienes culturales y materiales en una estructura compleja y estratificada en la que lo popular no es lo hegemónico y, además, implica un clivaje de clase. Ante esta situación, los subalternos crean y realizan acciones que pueden interpretarse como destinadas a señalar la relación de dominación, o sea, tomar conciencia de ella, o también, como un paso después, modificarla.

Ahora bien, el autor alega que lo opositivo y resistente puede hallarse en los pliegues de tres intersecciones cuyo tratamiento es necesario para crear una investigación compleja y profunda sobre el objeto del que se trate. En primer lugar, una contextualización histórica concreta sincrónica y diacrónica. Luego, el estudio de los textos de la música popular que escapa a los formalismos musicales o semióticos. Vale decir que esta dimensión excede el análisis de las letras de canciones y lo amplía cuando incorpora también a la puesta en escena (lo escenográfico, lo espectacular y lo corporal) y lo musical (en el que se incluyen las reinvenciones, los conservadurismos). Por último, la recuperación de la valoración estética que evita un relativismo falaz (el cual apela a la simple aceptación o no de los públicos, producciones y estéticas). En sus palabras, Alabarces (en coincidencia con otros autores como Canclini) aconseja no ubicar a la resistencia en una “reivindicación acrítica de públicos más o menos alienados o en la alegre exhibición de consumos semi-clandestinos” (2008, p. 11). Antes de continuar, debemos hacer un recorte en esta distinción teórica y decidimos analizar los textos y sus significados en el soporte de las letras de canciones, con lo cual dejamos lo escenográfico y corporal para otra ocasión. El motivo de esta determinación es una limitación en el tiempo y exigencia que planteamos para esta tesis de grado.

Luego de esta presentación introducimos a Irene López (2013), quien propone algunas aclaraciones para trabajar desde las ciencias sociales con la canción popular. En un artículo, le atribuye a la canción la potestad de construir significados y sentidos. Para ello, la canción pone en relación dos códigos, dos lenguajes, que suponen formas de significar distintas (pero que hacen a la construcción global de sentido): musical y literario. Además de ser poesía y música a la vez, la construcción de sentido es tan compleja que no solo hablamos de lenguajes y códigos sino también de otras cosas como las formas de circulación y recepción, las interpretaciones, versiones y/o arreglos, las puestas en escena, etc.

López cita a Pablo Vila (1996) para desarrollar la idea de potencialidad de la canción en los procesos de formación de identidades. Por un lado, la música es una metáfora de la identidad porque el placer que produce es el placer de la identificación: con la música que nos gusta, con los intérpretes, etc. Por otro, el sentido no se construye a través del sonido y las letras sino también de las interpretaciones, las performances y lo que se “dice acerca de ellas”. El sentido de la música no se localiza al interior de los materiales musicales, sino en los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música. En función de ello, nos interesa aplicar estas ideas para interrogarle al campo cómo se construyen significados y sentidos en un soporte material escrito producido por las propias murgas.

**Trayectoria histórica y académica de los festejos**

En esta sección se describe diacrónicamente las prácticas de los festejos de carnaval realizando al mismo tiempo una revisión académica sobre el tema. Como premisa, los festejos de carnaval en Argentina no son homogéneos, sino que tienen una larga y diversa trayectoria que varía, como ya se ha afirmado, según las áreas geográficas, por lo cual el recorte aquí propuesto es el denominado estilo “porteño”, originado en la zona de la ciudad y la provincia de Buenos Aires que logra expandirse hacia otras regiones. Por este motivo, queda al margen para otro análisis, por ejemplo, la especificidad de los carnavales norteños. Ahora bien, la historia del carnaval en Buenos Aires es estudiada por varios autores de diversas disciplinas intelectuales (Historia, Antropología, Sociología).

En líneas generales, el carnaval es un tipo de festejo que tuvo lugar en muchas culturas del mundo y que persiste desde la Antigüedad debido al tratamiento que la religión católica tuvo con respecto a la cultura popular. En verdad, la fiesta popular caracterizada por el desenfreno, la irreverencia y la liberación fue retomada y “acomodada” por la cultura católica que en lugar de suprimirla apeló a reformarla y adecuarla según sus cánones (Peter Burke, 1991). Con el tiempo los logros de los reformadores no fueron exactamente los previstos ya que las reformas llegaron de manera más rápida y profunda a una minoría educada que al resto de la sociedad, hecho que las separó de las tradiciones populares. Aun así es innegable el efecto aleccionador y de adecuación sobre ellas con respecto a, por ejemplo, la mesura y la moral.

En particular, en el continente americano se dio un entrecruzamiento entre distintas tradiciones (a grandes rasgos, las de las poblaciones originarias, las de los europeos y las de los esclavos comercializados desde África) que no es una simple convergencia sino un proceso complejo influenciado por la conquista europea y las relaciones de desigualdad instauradas en el territorio a partir de ella (Tytelman, 2003). Por ejemplo, la autora Salvi (2011) afirma que durante el gobierno del Virreinato del Río de la Plata se practicaba más de un festejo de carnaval, aunque algunos eran más legítimos que otros, como los bailes de carnaval en algunos teatros por sobre los bailes callejeros de los esclavos negros, condenados por depravados e indecentes.

En efecto, el desarrollo histórico de los festejos en nuestro país se define desde sus orígenes por una disputa cíclica en torno la supervivencia, la integración y la legitimación. La antropóloga Carolina Tytelman (2003) analiza el vínculo polémico entre formas y agrupaciones de festejos de carnaval y el Estado y afirma que es en realidad el reflejo de contradicciones profundas de la sociedad porteña. Las fuerzas que tienden a su desaparición son las medidas políticas y sociales proscriptivas, que no son aisladas, sino que surgen de y representan ideas y concepciones relacionadas con la conformación de las elites políticas locales y las identidades nacionales (creadas para imitar costumbres, prácticas y formas de la sociedad europea blanca y distinguida), las relaciones de dominación surgidas a partir de la conquista americana y los movimientos migratorios forzados. En el trabajo de la autora puede identificarse el funcionamiento de la selectividad intencional cuando advierte la interrelación (en ocasiones conflictiva) entre las prácticas de carnaval gestadas en el territorio americano (construidas con elementos culturales y tradiciones de inmigrantes europeos, africanos y poblaciones locales) y las prácticas consideradas deseables por la sucesión de gobiernos de Buenos Aires y las elites porteñas. Algunas características de los festejos aceptables, según la autora, son la mesura, la civilización, el refinamiento y la reproducción de costumbres y elementos de europeos blancos distinguidos.

Durante todo el siglo XVIII y XIX tuvieron lugar numerosas restricciones y prohibiciones que buscaban censurar y limitar los desmanes ocasionados por los juegos con agua, las bromas y los ruidos que según las elites políticas eran ocasionados por los negros y los sectores populares. La especialista en Teatro y Artes Escénicas María Guimarey (2007) analiza la confluencia de materialidades expresivas en los corsos de Buenos Aires del siglo XIX. Para tal fin elabora una revisión crítica de la historiografía tradicional del carnaval porteño y luego aplica un enfoque propuesto desde la teatralidad y la historia a los festejos de 1869 en los que se celebra el primer corso oficial. Guimarey considera a este acontecimiento como clave para reflexionar sobre el festejo de carnaval como productor de significaciones propias y originales y no sólo como espacio de manifestación de procesos.

A partir del primer corso de 1869 los festejos comienzan a cambiar y adquieren un sentido de civilización distinto a los anteriores, es decir, se suman a los festejos los ideales modernos de cultura y civilización que acompañaban en ese momento un nuevo orden social orientado a las pautas culturales, sociales y económicas europeas. El desfile ordenado de comparsas (que ya en ese momento adquiere su nominalización actual de “corso”) en el escenario callejero va modificando, con el tiempo, a la fiesta descontrolada y a la concepción del carnaval como momento de distensión, liberación y abolición de jerarquías sociales.

Ahora sí, es necesario volver sobre un aspecto importante en esta primera etapa de festejos de carnaval en la que la murga estilo porteño aún no se había gestado: la influencia de la población afrodescendiente. Al respecto, la antropóloga argentina Alicia Martín (2011) investiga y descubre coincidencias en los patrones estéticos entre las murgas estilo porteño actuales y las agrupaciones candomberas: acompañamiento musical de percusión, desfiles bailados y coreografiados, la centralidad del baile, una cantidad numerosa de integrantes y la confección de un estandarte como distintivo de una agrupación.

A través del análisis de narrativas que configuran racialmente estilos y prácticas durante los festejos de carnaval, señala que a la decadencia de los grupos afrodescendientes (que acontece a fines del siglo XIX y comienza con su expulsión de los espacios públicos -ya no se presentan más en los desfiles de carnaval- y con la burla y la parodia de sus prácticas de candombe -como los grupos de blancos disfrazados de negros-) le sucede un cierto mestizaje en los festejos que concluye con su total desplazamiento y pérdida de autoridad en la organización de las festividades. No obstante, a pesar del declive de grupos candomberos, persiste en muchos relatos la herencia africana que conforma tradicionalizaciones que crean un pasado imaginario. Dichos relatos unen pasado y presente y cuestionan el mito de la Argentina blanca y europea. Martín reflexiona, finalmente, sobre las contranarrativas acerca de la afirmación dominante de la extinción de negros en nuestra sociedad y concluye que no sólo sobreviven en la memoria de muchos celebrantes, sino que también persisten en el espacio carnavalesco, sobre todo en la elaboración de la historia pasada de las murgas.

Por su parte, la génesis específica del estilo porteño es analizada desde la antropología por Santiago Bilbao (1962), quien la considera como una construcción histórica que reúne numerosas y diversas influencias y como un fenómeno que surge a partir de la declinación de las comparsas de carnaval con una impronta de género despreciado por los sectores culturales de elite. Los cuatro tipos de comparsas que anteceden a las murgas son las de blancos disfrazados de negros, las políticas, las gauchescas y las de estilo europeo (que a su vez, se clasifican en orfeones, agrupaciones de carácter y agrupaciones porteñas). El autor identifica a las comparsas de estilo europeo “de carácter” como aquellas que, más que las otras, influyen y se continúan en las murgas estilo porteño del siglo XX diferenciándose por el énfasis depositado en lo pintoresco y circunstancial del momento. Es decir, en este origen incipiente del género, sin que desaparezca nunca la influencia de prácticas propias de grupos de candombe de afrodescendientes, los grupos se vuelcan a llamar la atención a través del humor y la originalidad, la gracia y las bromas sin pretender una elevada calidad musical y artística, rasgos que se conservan en las décadas siguientes.

Relacionado con este aspecto pintoresco, en uno de sus artículos A. Martín (1994) aborda el carnaval como una manifestación ritual, caracterizado en términos de una inversión temporaria del orden social, de subversión de jerarquías y estructuras y de relativización del mundo a través del humor y la parodia. A partir del análisis de canciones de agrupaciones murgueras de la ciudad de Buenos Aires examina la interpretación humorística que hacen de la realidad y afirma que las murgas “actualizan un saber y un hacer basado sobre la improvisación, la creación colectiva, la parodia” (p. 92). Trae a colación a Mijail Bajtin para reflexionar sobre la capacidad que tienen los grupos para restaurar el aspecto cómico del mundo, esa expresión de la vida tergiversada y regida por lo grotesco y la inversión. Al mismo tiempo, destaca cómo elementos particulares de las murgas (su estética, sus movimientos, sus canciones) denotan un lenguaje indecoroso, una ironización de ciertos tabúes sociales, un desafío a los límites entre lo permitido y lo prohibido, lo censurado y lo excedido. En particular, la conclusión a la que llega demuestra una oposición de estos grupos con respecto a formas comercializadas y masificadas de producción cultural, y con ello un carácter alternativo de expresión.

Al respecto, además de Tytelman, otros autores/as (Martin A., 2011; Rossano S., 2009; Bilbao, S., 1962) advierten cómo las agrupaciones de murga estilo porteño son menospreciadas o degradadas desde sus orígenes por sectores sociales que supuestamente detentan un capital simbólico y cultural más refinado. Dicho menosprecio se alimenta de prejuicios de clase y de raza.

Retomando el desarrollo diacrónico de los festejos de carnaval, la investigadora Analía Canale (2002) estudia desde la perspectiva del folclore dos periodos de la murga estilo porteño ubicados en el siglo XX que representan construcciones de identidades distintas y procesos de retradicionalización. Por un lado, se encuentra entre los años ´40 y ´70 la “murga barrial” y a partir de los últimos años de la década de los ´90[[3]](#footnote-3) la “murga taller”.

Lo que describe es una forma de construcción de la identidad que se realiza a partir de la recuperación de saberes artísticos populares en función de vínculos con el pasado del barrio y la ciudad y de nuevas formas de aprendizajes (el taller, la murga “escuela”). Tales procesos no son ni casuales ni impuestos: son resultado de una búsqueda intencional y consciente por estos murgueros/as nuevos/as[[4]](#footnote-4). Como consecuencia, emerge una forma de expresión que recupera partes del pasado y las resignifica y concreta en nuevos contextos mediante un modo de comunicación estéticamente marcado, exhibido ante una audiencia para su evaluación que se denomina conceptualmente performance o actuación, término que acuña de Richard Bauman.

Con respecto al periodo que abarca las décadas de los 1960 y 1990 Mariela Carim (2009) realiza un recorrido histórico de la práctica murguera a partir de entrevistas, análisis de documentos y de líricas de canciones en torno al concepto de juventud. Identifica sobre el final de los años ´60 el comienzo de su decadencia que termina profundizándose con el proceso dictatorial durante el cual, a pesar de la prohibición de los feriados de carnaval y los fuertes y violentos controles y censuras, la actividad murguera perdura aunque muy debilitada. La autora señala que con el retorno a la democracia de los años ´80 la murga atraviesa dos relaciones distintas con la sociedad: por un lado, rechazo (debido a la asociación con los excesos y el desborde) y por otro, la “unificación del barrio” durante los carnavales que le brinda una identidad a los jóvenes integrantes en función de una pertenencia barrial. El último periodo se caracteriza, en sintonía con el trabajo de Canale, por el surgimiento y consolidación de las murgas taller gracias a la persistencia de la juventud de clases populares en pos de la búsqueda de un espacio de creación, identidad e integración.

Desde el campo de la antropología, Carlos Morel (2005) explica el proceso de emergencia cultural de las expresiones carnavalescas a partir de una reorganización de vínculos significativos entre artistas de carnaval, del surgimiento del movimiento “murgocéntrico” (que expresó un activismo cultural innovador que busca representar intereses propios de agrupaciones de carnaval) y, por último, de los compromisos con actores sociales ajenos al espacio murguero (en específico, instituciones formales: centros educativos, culturales, estatales, etc.)

El autor señala que a fines de los años ´90 se desarrollan los primeros intentos por restaurar los feriados de carnaval, lo que supone una acción colectiva sin precedentes cuya manifestación más álgida se da en dos momentos clave: la denominada Marcha Canavalera, organizada por grupos murgueros y las reuniones con el gobierno de la ciudad de Buenos Aires. En función de estos reclamos surgen disputas de sentido entre actores de agrupaciones y también renegociaciones de definiciones de identidad. Morel afirma que en este período las murgas dejan de ser un producto culturalmente periférico y residual para ocupar el lugar de una práctica cultural viva y emergente a partir de la actualización de sus sentidos, valores y prácticas.

Unos años después, Raquel Pozzio (2003) reflexiona sobre el lugar y papel de la murga dentro de los fenómenos de la cultura popular de principios del siglo XXI y profundiza los hallazgos de Morel ya que propone, desde la línea teórica de García Canclini, que la murga significa un re-descubrimiento de lo político mediante interpelaciones y prácticas alternativas a su ejercicio tradicional. Identifica algunos factores que influyen en estas transformaciones: el descrédito del sistema institucional y los partidos políticos, una verdadera crisis de hegemonía que genera legitimidades nuevas y la repolitización de la sociedad civil expresada en los nuevos nucleamientos e identidades sociales.

En base a estas ideas concibe al género como espacio de militancia cultural que no deja de tener atributos de militancia más tradicional. Por eso las sucesivas invitaciones para participar en manifestaciones, marchas, eventos, protestas y su necesidad de estar allí. Sin embargo, remarca que no es sólo el compromiso con una causa, sino más bien la asamblea, horizontalidad, la autogestión, las formas de expresión y comunicación. Por otra parte, insertarlo en el ámbito de la cultura popular produce un refuerzo de identificación con el imaginario progresista y/o popular e implica una práctica de consumo cultural alternativo por su condición ideológica.

Dentro de su obra distinguimos un punto importante en común con nuestro trabajo. Pozzio identifica al género como manifestación de una nueva cultura juvenil luego de explayarse sobre el concepto de juventud como una construcción social. El “joven oficial” condensa cualidades que los sectores dominantes definen como requisito para la reproducción de la vida, patrimonio y posición social (profesionalización, estabilidad laboral, etc.). Ante este modelo surgen otras identidades de oposición y resistencia como los jóvenes que se acercan a la murga y que encuentran en ella un espacio desde el cual definirse, comunicarse y participar. De esta manera, la murga funciona como un proyecto de agregación social, un lugar donde generar ideas y compartir prácticas que a su vez requiere la adquisición y construcción de cosmovisiones.

En particular, la alegría es el elemento constitutivo de esa cosmovisión porque sintetiza el mundo ideal a partir del cual evalúan y se oponen al mundo social que viven. Explica la alegría desde dos dimensiones: como derecho a vivir en un mundo más justo (satisfacción de todos los derechos sociales) y como mecanismo de lucha. Esta noción nos resulta importante puesto que también la hallamos en nuestro trabajo de campo aunque se interpreta en función de otros procesos. Por último, según la autora la murga posibilita la re-construcción de “lazos de comunidad perdidos” a través de los que el sujeto se resocializa. En otras palabras, aprender a ser murguero/a implica incorporar códigos y valores no siempre presentes en otros espacios sociales.

Un aporte similar lo realizan Ester Trozzo y Olga Consentino (2001), dos intelectuales emparentadas con el campo académico del arte teatral y la historia. Ellas escriben un artículo en base al mismo periodo histórico que estudia Pozzio sobre murgas mendocinas cuya intención es interpretar al fenómeno de las agrupaciones locales como una manifestación popular que plantea una visión crítica de la vida comunitaria, fundada en el humor, la sátira y el arte a través de sus letras de canciones llamadas “críticas”. En su argumento enfocan la cuestión identitaria y luego la relacionan con los espacios de expresión independiente, contestataria, colectiva y creativa. A raíz de ello, señalan que pertenecer a una murga es una vivencia expresiva y estética que significa para muchos de sus participantes una trayectoria de aprendizajes no formales que constituyen una matriz, una forma de organización personal de interacción con el ambiente en un contexto de políticas hambreadoras favorecedoras del pensamiento opresor y privatizaciones de los espacios públicos que dificultan la posibilidad del encuentro y de la producción artística popular.

Uno de los puntos en común entre las autoras y Pozzio es la afirmación de que los jóvenes integrantes hacen frente a la exclusión, producto de la creciente globalización, porque generan su propio lugar, un espacio de diálogo para reconocerse, una respuesta solidaria que funciona como grupo de contención e identidad. El otro eje del artículo presenta a las murgas como un colectivo contestatario a la política oficial que, a través de su crítica social expresada en canciones, ejerce un papel de canalización para los sectores subordinados. A su vez, esto propicia la creación de lenguajes alternativos que abordan temáticas censuradas de una manera transgresora pero alegre o cómica. Las agrupaciones murgueras, según las autoras, rescatan el sentido de vecindad, de lazos sociales, la posibilidad de exteriorizar “la bronca” y proponen una lectura de la realidad que exalta la lucha de los que no tienen voz.

Ahora bien, disentimos con las autoras con respecto al peso contestatario que le otorgan a las letras de canciones críticas. Como se sostiene en esta tesis, consideramos que el potencial contrahegemónico es menor en los discursos escritos y orales de los grupos de murgas que en sus propias prácticas puesto que no todas las murgas elaboran estos discursos críticos y no todos los contenidos son igual de evidentes o contundentes[[5]](#footnote-5). Puede proponerse como este último tipo de líricas a una creada por Los Murguientos que se conoce como la crítica a la policía y dice:

Pasan las horas, pasan los días/ Y el pibe no vuelve de la comisaría/ Otra vez la policía haciendo de las suyas/ de noche y día/ Esa mafia de tortugas/ Se maneja impunemente/ Roba vidas de la gente y te matan/ A sangre fría (…) Ismael Sosa/ Walter Bulacio/ ¿Dónde está Jorge Julio López?/ Pronto las comisarías/ Van a ser un purgatorio/ Manejados por verdugos, te pedimos/ Abrí los ojos.

En relación a este cierto engrandecimiento analítico del poder contestatario que en verdad consideramos que coincide con una visión populista de la resistencia popular (Alabarces y Añón, 2008; Grignon y Passeron, 1991) existe otra serie de trabajos de Natalia Arias y M. Angélica Rejía (2007) que pretende demostrar que las murgas son un movimiento artístico pero también una manifestación política. Afirman que “mediante sus discursos se confrontan con la clase dominante y representan las voces de las clases medias bajas” (p.1) y para ello sistematizan letras de canciones de una agrupación platense que consideran como un producto social de significados y sentidos. A continuación aseveran de una forma algo dramática que “sus letras sugieren una idea de tradición, de construcción de identidad, que son la lucha por y en contra del poder hegemónico actual y que a su vez, cargadas de nostalgia, afectan la memoria colectiva de sus oyentes”.

Por su parte, M. Daniela Allegrucci (2016) describe al carnaval “como festejo popular de antaño materializado en las murgas de la ciudad de La Plata”. Básicamente, señala que el carnaval visible en el espacio público produce un nuevo orden del mundo a partir del encuentro con el otro y que pueden hacerse nuevas reflexiones e interpretaciones acerca de la memoria colectiva, la construcción de los sujetos y la cultura local, dimensiones que se exteriorizan durante la celebración. Concluye, de forma algo confusa y con poca base empírica explícita, que la murga aparece como una práctica social que invade la cotidianidad y que su reproducción en el tiempo significa una alteración al modelo tradicional hegemónico. La confrontación con éste se genera desde distintos planos simbólicos: la danza, la música, las canciones y la construcción identitaria del grupo. Los habitantes de La Plata, alega, recrean el carnaval a partir de “la tradición de antaño” (p.124).

A continuación, Griselda Caponera y Sofía Lourenco (2007) presentan un proyecto no centrado alrededor del concepto de identidad como los anteriores sino en los procesos de comunicación y educación en una agrupación de La Plata. Conciben a la comunicación como producción social de sentidos y significados y afirman que a raíz de ello se puede observar la apropiación y resignificacion que los jóvenes murgueros hacen del espacio social que frecuentan en relación a su pertenencia. Dichos espacios reapropiados pueden ser interpelados desde la participación y expresión ciudadana y también desde la comunicación y educación en la búsqueda de nuevas reivindicaciones sociales.

En relación a todos estos trabajos nuestra perspectiva intenta acercarse más a la mirada sociológica que a la periodística y comunicacional y por ese motivo se pretende indagar sobre el lugar que ocupa la práctica murguera en relación a las desigualdades y disputas en el acceso a la producción y consumo de bienes simbólicos y culturales. Su método de estudio muy focalizado en el análisis de textos y discursos se complementa con las entrevistas en profundidad y todas las participaciones que se han realizado aquí para no llegar a conclusiones demasiado romantizadas y exacerbadas sobre el potencial contestatario de la práctica murguera en el que las autoras se encierran.

Según estudios más recientes y en función de los hallazgos del trabajo de campo puede decirse que las murgas experimentan varias transformaciones. Por ejemplo, desde la disciplina antropológica, M. Eugenia Dominguez (2016) examina las características estéticas, musicales y artísticas de las performances de las agrupaciones que confluyen en la construcción de identidades. En su obra analiza las transiciones experimentadas en los últimos años por el arte murguero hacia música popular (de mayor calidad musical), y cómo este cambio implica el abandono de la ética inclusiva que rige durante los carnavales según la cual lo colectivo es más importante que el producto artístico de las murgas.

El género murga logra alcanzar el mundo de la música popular gracias a todo un trabajo de apropiaciones que al mismo tiempo, paradójicamente, significa un proceso de “descarnavalización” en el que asume centralidad el discurso musical, las grabaciones de buena calidad y saberes profesionalizados. Como consecuencia, pierden protagonismo los elementos que constituyen para la autora el potencial contrahegemónico, es decir, los cuerpos, el baile murguero, el tono grotesco del carnaval, el saber no profesionalizado y el acceso inclusivo para participar del colectivo. Sin embargo, estas transiciones no pueden interpretarse como un proceso lineal y evolutivo sino como tendencias que coexisten en tensión a partir de las cuales la antropóloga contesta a su pregunta sobre las diferencias éticas, estéticas e ideológicas, reguladas, en conclusión, por prácticas musicales[[6]](#footnote-6).

Por su parte, el etnomusicólogo Salvatore Rossano (2009) se concentra en estudiar, unos años después del acto político de la patrimonialización, cómo este cambio influye en las realidades artísticas de las agrupaciones de carnaval de la ciudad de Buenos Aires. El objetivo del artículo es analizar cómo y a través de cuáles símbolos las nuevas agrupaciones reestructuran su identidad musical luego de la instauración del reglamento oficial del carnaval. El autor afirma que éste encubre un mecanismo sutil de limitación a la identidad y restricción al deseo de cambio. Para fundamentar estas ideas identifica como factor autodeterminante de los grupos una particular caracterización sonora y coréutica que la reglamentación exige para constituir un modelo garante de coherencia y continuidad de la máscara identitaria tradicional. Sin embargo, postula la irrupción de otros modelos performativos que desafían al reglamento o buscan estrategias de ocultamiento para innovar. De hecho, estos cambios y experimentaciones de las nuevas generaciones junto a transformaciones sociales generales son las que dinamizan el género y permiten la re-funcionalización y pluri-significación del “hacer murga”.

En relación a esta cuestión de los procesos de variación de las obras culturales Alicia Martín (2011) propone una distancia con los análisis que las interpretan como objetos terminados. En su artículo discrepa con la idea del creador individual y autónomo que inventa arte inédito y con las reglas de producción del arte que se suponen válidas para todo el mundo y todas las épocas ya que, en realidad, no suceden patrones de creación cultural iguales en todos los tiempos y culturas. A pesar de cierta distancia analítica con Williams en, por ejemplo, lo que concierne a las relaciones de dominación y desigualdad, la autora coincide con parte de sus ideas y contesta la pregunta sobre cómo es que tradición y folclore pueden ser también germen y molde para nuevas recreaciones. Por eso sostiene que cuando jóvenes trabajadores de la cultura tradicionalizan el pasado para contextualizarlo en el presente, realizan una apropiación selectiva de las tradiciones, que vuelve a operar en nuevos campos de producción cultural. Con esto, no sólo resignifican viejos géneros expresivos, sino también instalan nuevas formas de participación y organización no previstas por las instituciones vigentes.

En otro de sus trabajos, más vinculado a la temática de la desigualdad y las disputas de sentidos culturales legítimos, Rossano (2012) explica el fuerte rechazo y desprecio hacia la producción artística murguera de la ciudad de Buenos Aires a partir de la experiencia subjetiva del ruido y del sonido. En otras palabras, los sonidos son interpretados y suponen una valoración subjetiva: hay sonidos aceptables y agradables y ruidos molestos, no musicales, desagradables. Algunos sectores de poder abstraen al bombo como algo fastidioso y lo relacionan con espacios o prácticas estigmatizadas (ser negro, barrabrava, peronista) aunque sea frecuentado por jóvenes murgueros de diferentes procedencias socio-económicas. Como resultado, todas las diferencias pueden ser subsumidas bajo la abstracción.

Para fundamentar sus ideas expone discursos de artículos de prensa de medios de comunicación hegemónicos y afirma que “la prensa durante años ha apoyado a menudo un tipo de escucha (“prejuiciosa”, “clasista”) denigrando, en muchas ocasiones, las actividades musicales de las agrupaciones carnavaleras e infravalorando el sonido del bombo de murga” (p. 187). Sin embargo, hacia el final declara que a pesar de los prejuicios este instrumento “invisibilizado” y denostado tiene protagonismo en discursos y procesos muy dispares de la vida social bonaerense y su uso posibilita retomar esas significaciones arbitrarias para resignificarlas.

Una de las letras de canciones de la murga marplatense Metele Pata ilustra estas ideas de disputa de significaciones y lugares en la cultura legítima:

Ya nos pegamos el raje/ Y aunque la murga no encaje/ Con los tipos de corbata y traje/ Seremos los pibitos de la calle/ El mestizaje, la noche/ Y todo el negraje/ La noche y todo el negraje/ Metele Pata es el negraje.

Rossano también destaca la cuestión de la negritud como reivindicación de un pasado ocultado o una manera de valorar prácticas artísticas que vienen desde “abajo”, desde el barrio, lo que la transforma en un lema positivo de protesta, de orgullo barrial, que abre nuevos discursos, relatos míticos y poéticas.

Para finalizar, presentamos el único antecedente académico de la ciudad de Mar del Plata sobre la temática. La tesis de grado de la Licenciada en Turismo Valeria Witkin (2006) propone un trabajo descriptivo sobre el desarrollo histórico de las prácticas de carnaval locales y un registro detallado sobre los grupos de murga marplatenses en actividad que hemos utilizado para comprender y desarrollar la reconstrucción histórica local del género.

**Introducción a las rupturas**

Como ya dijimos, las sugerencias recibidas advierten sobre la posibilidad de obturar la información obtenida en el campo a partir de un análisis e interpretación basado exclusivamente en una categoría tan abarcativa y abstracta como la de contrahegemonía. Como consecuencia, etiquetar demasiado implica limitar o tergiversar los significados de las categorías nativas. Esta reflexión es similar a la que encontramos en un pequeño texto de cátedra escrito por Adriana Archenti (2001), quien afirma que emplear categorías analíticas autónomas (“cultura hegemónica”, “cultura popular”) para hacer algún análisis en ciencias sociales no implica que en el campo, en la realidad sean visibles con tanta claridad y precisión. Lo que puede encontrarse son uno o unos proyectos culturales dominantes posicionados como legítimos, institucionalizados por los sectores de poder. De manera análoga al concepto de selectividad intencional, los contenidos de estos proyectos son socialmente valorados y muchas veces provienen del campo de lo popular pero con una significación diferente y, por supuesto, no neutral. Sin embargo, las culturas populares también ejercen esta dinámica cuando se apropian de contenidos de la cultura dominante y los resignifican para expresar otras representaciones.

Un breve ejemplo que puede ilustrar este paréntesis es la propia vestimenta de la murga estilo porteño. En el discurso de buena parte del ámbito murguero que frecuentamos prevalece el mito de que los primigenios murgueros (identificados con la población esclava afroamericana) utilizaban prendas con las costuras de revés para imitar y burlarse de sus amos. Sin embargo, esta narración parece ser algo romantizada porque no se condice de manera exacta con estudios históricos sobre el tema (Bilbao, 1962). A partir de la mitad del siglo XIX, son las agrupaciones de “blancos disfrazados de negros” las que visten indumentaria de negros candomberos para realizar actos de humillación pública y sátira durante los carnavales. La parodia no encubre un sentido inocente sino una persecución y estigmatización basada en prejuicios raciales y sociales asignados a la población afroamericana. Bilbao señala que unas décadas después, a principios del siglo XX, surgen grupos influenciados por prácticas europeas americanizadas que presentan desfiles en los carnavales centrados en chistes subidos de tono o pintorescos y que sí imitan de manera grotesca a personajes de la elite de la época, sobre todo del ámbito político. Dichos grupos utilizan prendas que satirizan y parodian pero se inspiran en los atuendos elegantes de la clase burguesa de fines del siglo XIX. Vale decir que la reapropiación de la fastuosidad de la vestimenta de las clases altas tiene lugar en un tiempo algo posterior al que identifica el imaginario murguero y es realizado por otro grupo social que no es el afroamericano.

De todas maneras, a pesar de esta no correspondencia entre los estudios históricos y el discurso murguero su vestimenta aún en la actualidad, en efecto, imita ridículamente prendas consideradas elegantes (aunque anticuadas) como pantalón de vestir, frac, guantes, bastones y galeras. Sin embargo, también se incorporan elementos más actuales valorados socialmente como objetos de distinción y buen gusto (chalecos, camisas, sacos de trajes) y, en el caso de las mujeres, prendas y accesorios eróticos o sensuales que se suponen propios de ámbitos íntimos y privados (portaligas, ligas, media de encaje y red, mitones, faldas y remeras cortas). Muchas mujeres murgueras emplean este tipo de prendas que desafían a los códigos de vestimenta bajo los cuales subyacen reglas sociales de moralidad y compostura sexual. De hecho, la autora Paola Barrio (2016) relaciona al carnaval y el cuerpo y concluye que el cuerpo puesto en movimiento en espacios públicos derriba estructuras y genera irrupciones en la normativa de los cuerpos arropados o en estado de quietud.

Por lo tanto, también resignifican un uso privado e íntimo asignado a estos elementos eróticos (que para algunos sectores necesariamente deben ser ocultos)[[7]](#footnote-7) desde la cultura dominante y los exhiben en su estética e incluso los consideran como parte de su identidad. Todos esos elementos se combinan en un estilo murguero de vestir que se caracteriza por el empleo de saturación de brillos, colores, mixtura de telas, ornamentos.

Ahora bien, retomando el argumento de Archenti que está claramente basado en las ideas de Gramsci, entendemos que la cultura dominante se erige como tal porque genera un consenso sobre los proyectos y prácticas legitimados gracias a mecanismos de coerción, seducción, imposición y apropiación. Aun así, este terreno es conflictivo y de negociación, por lo que el resto de los sectores experimenta esta (re)presión de manera diferencial. En definitiva, el pensamiento de la autora expresa una necesidad de analizar las culturas contemporáneas desde un estudio concreto de situaciones histórico-particulares. Por ello, como ya adelantamos en la introducción, seleccionamos a las agrupaciones de carnaval murgueras de Mar del Plata como una porción de la realidad que nos permite plantear una forma de experiencia específica frente a los modelos culturales hegemónicos sin caer en una explicación estructuralista o reduccionista poco clara de la relación entre los sectores dominantes y dominados, señalamiento equivalente al de Canclini.

**Primera ruptura: inscripción territorial y afiliación comunitaria**

Luego de estas consideraciones teóricas se aventura la primera ruptura que distancia a las prácticas de murgas marplatenses en relación a las manifestaciones culturales dominantes. A partir del trabajo de campo que realizado en todo este tiempo, pueden ser caracterizados como grupos compuestos por personas que provienen de sectores populares. Algo que parece una obviedad o que dice muy poco por sí mismo debe ser detallado o definido, aunque sea de forma muy somera, por lo que se propone una descripción más puntual de las personas que conforman a la mayoría de los grupos marplatenses.

En el caso de Los Murguientos podemos identificar a sus integrantes en función de cuatro dimensiones “clásicas” en el enfoque socio-estructural de la sociología (Meccia, 2012) para realizar clasificaciones sociales. En primer lugar, en un total de alrededor de 45 miembros activos (que asisten frecuentemente hace por lo menos más de seis meses) la mayoría se concentra en una primera franja etaria de jóvenes y adultos que tienen entre 21 y 40 años. El otro grupo, casi igual de numeroso, lo ocupan los adolescentes de entre 12 y 20 años, mientras que el resto es una minoría de niños y niñas de entre 0 y 11 años.

En segundo lugar, la diferencia en la distribución por género es casi mínima, siendo por muy poco una mayoría de mujeres. Luego, en el ámbito laboral, los puestos que ocupan más habitualmente son en relación de dependencia y dentro de ellos podemos encontrar situaciones de precariedad e inestabilidad laboral. Entre los más jóvenes hallamos una gran mayoría de desocupados o subocupados. Aunque no incluimos la pregunta explícita en ninguna guía, inferimos a partir de sus discursos en conversaciones y encuentros informales que sus ingresos son haberes básicos que permiten vivir de forma modesta y quizás para algunos, ahorrar dinero. Luego, existe otra parte de ellos/as cuya trayectoria laboral es de cuenta propia volcada a la actividad artesanal o gastronómica. Los independientes también experimentan situaciones de inestabilidad laboral y a veces deben realizar varias actividades alternativas para poder generar otras fuentes de ganancia.

En cuanto al nivel educativo promedio de los/as adultos/as, éste suele ser, en primer lugar, secundario completo, luego incompleto, y después otra pequeña parte de universitarios/terciarios/profesionales que están transitando esta instancia lentamente o la han abandonado. Una proporción notoriamente pequeña es la que representa a los graduados o profesionales de cualquier nivel superior.

Hasta aquí tenemos una descripción que puede ser útil o pertinente para caracterizar a los actores sociales populares que nos competen pero que también puede aplicarse a cualquier otro grupo social. Sin embargo, necesitamos ir un poco más allá y poder brindar una definición mejor y sobre todo relacional como Canclini propone. Resulta evidente que luego de la descripción, lo popular no puede definirse por sí mismo sino en relación de oposición con lo dominante, que remite en verdad a la pregunta de investigación principal de este trabajo. En palabras de Alabarces, ¿qué lugar ocupan en la estructura compleja y estratificada de los bienes culturales y materiales desigualmente distribuidos?

El sociólogo Denis Merklen (1997) orienta este debate cuando afirma que justamente las tradicionales dimensiones definitorias de las clases sociales (económicas, educativas) no alcanzan para definir a las populares. Sin descartar estas categorizaciones, la atención debe ser dirigida a las representaciones e identidades que los sujetos producen, o sea, las imágenes que tienen del mundo sobre el cual actúan. Estas nociones son, de hecho, uno de los ejes que estructura este trabajo.

De vuelta en el trabajo de Merklen, el autor articula la noción de “hábitat” como indicador de la sociabilidad de las clases populares. Es decir, espacios como la villa, el barrio autoconstruido y los asentamientos son ejemplos que permiten comprender y definir a los sujetos de la pobreza. En nuestro caso, a medida que transcurren los encuentros en el campo surge una categoría muy recurrente casi análoga a la de hábitat: el entorno. Más preciso en realidad, el barrio. De hecho, no solamente surge en las entrevistas sino en casi todas las participaciones y en varias letras de canciones de Los Murguientos y de otras murgas también. La lectura de este obra nos resulta fundamental para superar la instancia descriptiva y vincular a la dimensión barrial con las representaciones e identidades construidas a su alrededor.

En otro trabajo posterior, Merklen (2005) profundiza esta idea de hábitat poniéndola en relación con una serie de cambios en la acción colectiva popular. Estos procesos surgen a partir del desgaste de la influencia de los partidos políticos, los sindicatos y de la pérdida de significación asociada al trabajo, el esfuerzo y la movilidad social. Como consecuencia, las clases populares argentinas experimentan desde la década de los ´80 situaciones de desafiliación a partir de la descomposición de un sistema de integración social y de la pérdida de inscripciones colectivas que antes colaboraba con la consolidación de las identidades populares. En definitiva, el concepto de inscripción territorial explica, en parte, la modificación del “repertorio de acción colectiva” e implica la búsqueda y construcción de alternativas de los hogares jóvenes para solventar el problema de la desafiliación.

Estos principios, según Merklen, facilitan comprender, dado que el trabajo y la relación salarial dejan de ser las lógicas que definen y organizan, cómo el barrio se vuelve el núcleo de cooperación, movilización y protesta colectivas. Es en esa instancia en la que las familias acceden para participar en la vida política y se relacionan con las instituciones públicas (la escuela, los servicios públicos). Este contexto se construye por una solidaridad social estructurada localmente en la que los círculos de pertenencia se entrecruzan y en el cual los intercambios se organizan bajo la forma de una «sociedad de racimos» ligados y sostenidos entre sí. La multiplicación de las afiliaciones (a una iglesia, a la murga, al club del barrio) es producto de una forma específica de solidaridad y de normatividad y no resultado del caos o la anomia. De esta manera, los sectores populares desprotegidos con salarios insuficientes crean en la ciudad y en el barrio una fuente de recursos y protecciones.

Desde nuestra perspectiva interpretamos a las murgas como un espacio de inscripción volcado a lo artístico y cultural muy arraigado a su entorno en el que sus participantes entablan relaciones de intercambio, cooperación y pertenencia y también construyen una serie de valores y significados en torno él. En primer lugar, hay una asociación con el origen: “el barrio es la cuna”, “la murga nace acá”. Esta forma de representarse el comienzo de la agrupación a partir del espacio físico en el que se desarrolla influye en algunos elementos de la identidad que los/as murgueros/as construyen de su grupo, como el caso de los nombres con los que se autodenominan: Los Murguientos *de Villa Primera,* Los Plagas *de Camet,* Los Colgados *de Pompeya*, etc.

No solamente a nivel grupal sino también individual. Es decir, este elemento básico de identidad es incorporado por los individuos y forma parte de su configuración nominal. Uno de nuestros entrevistados se llama Dante y gestiona una de las murgas más recientes de Mar del Plata (“Las Águilas”) que reúne a jóvenes de los barrios Las Heras y Jorge Newbery. En la entrevista que le realizamos emite una opinión al respecto:

No es ese sábado de ensayo que los tiene completos, en nuestro caso es jueves y sábado. Es que después los incentiva… Ya el hecho de elaborar sus propios apliques los ocupa en tiempo y hasta les da un sentido a sus vidas. El “soy algo”. Soy, que se yo… Lo veo mucho en el Facebook. Soy Dante “Aguila”, no sólo Dante P., en el sentido de pertenencia. Y eso lo veo mucho en los pibes, que les da una razón de estar vivos y eso es groso.

Estos dichos ilustran una práctica muy común entre jóvenes murgueros/as que se denominan a sí mismos como parte de tal o cual murga en, por ejemplo, las redes sociales. Esta práctica revela la identificación y el sentido de pertenencia que le asignan a su participación como artistas de murga. Además, no sólo incorporan un elemento identitario nominal sino también otros elementos similares como los colores que distinguen a los grupos.

En segundo lugar, los espacios públicos de los barrios (plazas, avenidas, calles) son los lugares de encuentro que los grupos gestionan para ocupar y conservar que se utilizan con el propósito de organizar y llevar a cabo distintas actividades murgueras. La práctica cotidiana de cualquier grupo es el ensayo, reunión semanal que congrega a los/as integrantes para ejercitarse y debatir diversas cuestiones “en ronda”.

Asimismo, también organizan y generan espacios de recreación y divertimento (espectáculos, corsos, festejos tradicionales como “el día del niño”) y de colaboración y comunión con otras instituciones barriales (sociedad de fomento, comedor, ropero comunitario, club deportivo) tanto en función de ciertas circunstancias coyunturales como apoyando alguna causa o necesidad del barrio más estructural.

En particular, el corso es la fiesta de carnaval más importante que las murgas realizan en la época estival y también, aunque más esporádicamente, durante el resto del año. Una de las características principales es la ocupación de un espacio público como una calle, avenida, parque, plaza que la murga organizadora se encarga de decorar y ambientar. El otro rasgo es la oferta de diversos espectáculos en los que la murga estilo porteño tiene un lugar protagonista pero también integra otro tipo de géneros musicales como el rock y la cumbia, actividades circenses o humorísticas y disciplinas artísticas como el folclore. En general, estos eventos incluyen la disposición de puestos de venta de comida, artesanías o espumas y son, al menos en nuestra ciudad, de acceso libre y gratuito. Cada grupo debe gestionar anualmente los permisos y algunas comodidades o requisitos para poder llevarlo a cabo.

Durante todo el trabajo de campo es recurrente una asociación muy fuerte entre estas prácticas y el deber que se asignan a sí mismas las murgas de “hacer cosas para el barrio”, lo que configura el segundo tipo de significaciones que establecen al que denominamos “trabajo murguero”.

Desde la primera observación casual de un corso de Los Murguientos en 2011, lejos aún de ser planteado como el tema de una tesis de grado, me pregunté qué moviliza a todas esas personas a dedicarle tanto tiempo y esfuerzo a esa actividad. Por qué y para qué lo hacen. A medida que todo el trabajo de investigación avanza esta cuestión de la afiliación es clave y asumirse como murguero/a de tal o cual murga significa entregarse a ella. Sus trayectorias laborales en su mayoría inestables, fluctuantes o cambiantes dan cuenta de este desgaste de identidad a partir de la relación salarial de la que Merklen habla y la creación de nuevas estrategias o espacios. Es decir, los/as participantes orientan sus deseos y necesidades de afiliación a otras que no son el trabajo y el esfuerzo como fuente y base de movilidad social. Benjamin, que es uno de los fundadores de la agrupación Murguientos, describe muy claro estas ideas:

Hay conceptos que se ven claramente. En lo que es el trabajo generalmente nosotros tenemos una imagen de sacrificio del trabajo: es un bajón ir a laburar, un castigo divino ganarse el pan con el sudor de tu frente. Como que Dios te la puso ahí y eso es un concepto muy capitalista. En la murga el trabajo tiene una cuestión muy linda de acción, de mover, de deseo. Estábamos tomando una cerveza con el Zurdo en un quiosco por Libertad[[8]](#footnote-8). Y pensábamos qué loco el día en que copemos Libertad. Y decíamos: “yo pondría el escenario acá. – No, ahí no, yo lo pondría allá. – Y esto, acá y allá”. Y terminamos flashando el corso. Eso, flashar con un compañero. Y después salir a convencer a la gente. Ir sumando al otro y que la idea vaya tomando cuerpo. Y concretarlo. Eso es una potencia increíble.

Los significados que se le otorgan al trabajo y a la relación salarial pueden cambiar para los/as integrantes de una murga y ser desligados de valores asociados con las obligaciones y la subsistencia. En otras palabras, el esfuerzo físico y mental que un corso exige es experimentado y representado como una oportunidad deseable que implica un trabajo compartido posible de ser realizado. Es decir, es un evento de festejo que conlleva un gran esfuerzo organizativo que para la mayoría de los murgueros/as significa una tarea placentera, voluntaria y factible. Una de las entrevistadas llamada Flavia, también perteneciente a Los Murguientos desde sus orígenes, afirma:

La murga porteña es más arraigada en el sentido de pertenencia. Cuando LM cayeron al barrio, a La Piloto[[9]](#footnote-9), me puse contenta, como que siento que tiene una identidad barrial importante. Como que somos la murga de Villa Primera. Está esta cuestión de que somos clase media, medio pelo, ni la de los mejores trajes. Como que somos la murga clase media con un poco de inventiva, y espíritu renovador, y con fuerza, y que hacemos lo que nos parece. Tenemos una impronta barrial. Caminamos por Villa Primera, y somos de Villa Primera, no sé cómo explicarlo. Durante años hemos hecho un re buen laburo en el barrio y por eso tenemos los resultados que tenemos en el corso, por ejemplo. Para mí, es el más grande de todo Mar del Plata, por ser autogestionado. Y no porque vayan dos mil, sino porque tenemos una fuerte adhesión del barrio. La gente te pregunta, o va. Creo que producto de hacer un buen laburo en el barrio.

En este caso la entrevistada contrasta el estilo porteño de hacer murga con otros distintos, como el uruguayo. La pertenencia a algún barrio es una diferencia determinante y en sus palabras pueden encontrarse algunas representaciones que introducen un paralelismo entre los/as participantes y una clase social “media, medio pelo”. Es decir, se es de una cierta manera que coincide con la caracterización asignada al barrio, hay una identificación (“caminamos por Villa Primera y somos de Villa Primera”[[10]](#footnote-10)). La especialidad que distingue al grupo de la mediocridad a la que Flavia se refiere con la expresión “clase media, medio pelo” es la inventiva, la capacidad de creación y un cierto grado de independencia en función de la “autogestión” (en relación a las autoridades gubernamentales[[11]](#footnote-11) y como producto del trabajo colectivo). Esa descripción también es parte de la construcción de su identidad como Murguientos.

Volviendo a este segundo tipo de representación, concebimos como “trabajo murguero” a los significados que subyacen bajo la categoría nativa de “hacer un buen laburo” que se refiere a todas las actividades que las murgas realizan buscando la participación de la comunidad y que, al mismo tiempo, funciona como indicador del grado de aceptación de ésta última con respecto a los grupos. Así, el trabajo murguero representa para sus integrantes una fuente de lazos de solidaridad y realización y, para la comunidad, espacios alternativos de divertimento. Otra categoría interesante es la que propone un entrevistado llamada “vida asociativa” que veremos más adelante, la cual condensa conceptualmente estos preceptos de trabajo comunitario desprendido producto de relaciones de socialización solidaria.

En el caso de Flavia, ella considera que los resultados obtenidos a partir de las prácticas socializadoras de su murga es un vínculo positivo basado en una reacción positiva de aceptación, interés y colaboración. El contraste implícito en este discurso (“hacer un mal laburo”) es provocar una respuesta negativa con la comunidad que significa una posible confrontación, rechazo o desinterés y que puede tener como consecuencia más grave el deseo de expulsarla de sus espacios, con lo cual, se vuelve una posibilidad de afiliación indeseable. Los argumentos que fundamentan esta valoración negativa son comúnmente el riesgo de la fomentación de adicciones, los hechos delictivos o violentos, la anomia social y la molestia de la música.

En otra oportunidad entrevistamos a Belén, la organizadora de la murga Parlantes en el Corazón que nuclea a una gran cantidad de niños/as y adolescentes de dos barrios periféricos y marginados de la ciudad: Bosque Grande y Las Heras. Belén relata su surgimiento a partir de un trabajo de voluntariado con adolescentes del barrio quienes solicitan la necesidad de un proyecto que los identificara y para ello proponen hacer una murga. Los referentes adultos del voluntariado asocian esta oportunidad con una problemática del barrio que surge a partir de la relocalización conflictiva de los vecinos de la Villa de Paso. Los habitantes del asentamiento relocalizado y los que ya habitaban el territorio experimentan problemas de inserción e integración ante los cuales el Estado no provee ninguna solución o acompañamiento[[12]](#footnote-12). En este fragmento explica este proceso:

Cuando pensamos la murga fue acompañar el deseo de los adolescentes pero también estaba pensado como un espacio donde construir una identidad más común. O sea, una forma de dar respuesta a esa situación que se planteaba de mixtura de gente que venía de todos lados. Aparte no era sólo la relocalización de la Villa de Paso sino que después se hizo otro plan de vivienda que eran vecinos puchitos de cada barrio, o sea, vecinos que eran de todos lados que no se conocían entre ellos. A los de la loma, los de la Villa de Paso los habían trasladado medio en bloque, eran familias más completas. Se daba esa particularidad y nosotros nos descubrimos como en el medio de eso, no ajenos a esa realidad. Encontramos la murga como una herramienta para dar respuesta a eso, y fue con esa intención.

Este grupo en particular, entonces, surge de una necesidad de identidad y pertenencia que evidencia el planteo de Merklen sobre la ruptura del modelo de integración social que se rige por la lógica laboral y salarial. Este proyecto de murga es una respuesta alternativa creada de forma intencional para resolver una problemática identitaria y de integración comunitaria que no logra encontrarse en los espacios de afiliación tradicionales. En otro pasaje Belén profundiza sobre este proceso de creación de Parlantes en el Corazón:

Nos sirvió para generar un escenario de encuentro que fuera superador del resto de los espacios y que pudiera ser un espacio desde donde construir una identidad común arraigada al simple hecho de pertenecer a un lugar que construyamos entre todos. La murga nuestra comienza también en el mismo momento en el que se relocalizan estos vecinos. No es que ellos llegaron y ya estaba la murga. Fue una construcción conjunta entre quienes construíamos el espacio que éramos de todos los barrios que estaban ahí alrededor. En ese sentido la identidad estaba arraigada en lo que entre todos habíamos podido construir. Ya si eran los colores, el nombre de la murga, la impronta particular que le pusiéramos, en relación a eso.

En función de este caso sostenemos que emerge un tercer aspecto en relación a las representaciones construidas en torno a la inserción territorial de la murga: en palabras de Merklen, la innovación en el “repertorio de acciones colectivas”. De tal manera, los problemas de integración que surgen a partir de vínculos y encuentros violentos entre vecinos/as ya asentados y los recién instalados por el Estado de este caso pueden comenzar a resolverse en un espacio alternativo. Dicho de otro modo, algunas problemáticas que afectan a ciertos territorios pueden mitigarse en la construcción de una murga e inclusive trasladar este potencial al momento del corso. Justamente allí es donde se expresan tanto estos conflictos como las propias resoluciones a ellos:

Y después más a nivel comunitario o barrial tuvimos la suerte de que el barrio se apropió bastante de la murga y siempre está participando de las propuestas y bancando el corso que hacemos todos los años. Nos pasa que son barrios en los que por ahí no está tanto la cultura del festejo en la calle y hay que tratar de que no se vaya o que no se dispare para otro lado. A veces están muy atravesados por el consumo, entonces es difícil manejar esos espectáculos o esos eventos que son más masivos porque a la gente le gustan esas cuestiones y asiste mucha cantidad. Vienen de otros barrios y a veces es complicado… No sería controlar pero sí procurar que la celebración sea justamente eso, una celebración que podamos disfrutar todos. Nos pasa que con el correr del tiempo en los corsos (porque también esto es un aprendizaje de ocupar el espacio público para algo concreto como festejar y pasarla bien)… Nos pasó que nos llevó bastante tiempo poder hacer que todos se apropien del corso, que lo cuiden, que no se arme bardo. Muchas veces, en muchos corsos nos ha pasado que termina a las manos. A veces la resolución del conflicto en algunos barrios o en algunos sectores no es la mejor. Entonces nos ha pasado eso: se ha ido de las manos. Una vez lo cambiamos de lugar al corso y los vecinos como que se re enojaron, “¿por qué lo llevaron para allá si el corso es nuestro?”

A los conflictos de integración se suman otras problemáticas relacionadas como el consumo de estupefacientes y la falta o poca frecuencia de festejos comunitarios. Cuando estos factores se combinan pueden colaborar con situaciones de violencia en barrios como en el que se encuentra esta murga. Sin embargo, el mismo festejo del corso también es parte de la resolución de estos conflictos. Cuando la entrevistada afirma que el barrio se apropia de la murga, participa y banca el corso hace alusión al resultado positivo e integrador que puede tener un proyecto de murga. En el mismo sentido que Flavia indica (“es producto de hacer un buen laburo”) el grupo también experimenta la construcción como un proceso de aprendizaje colectivo que se realiza con el transcurso del tiempo. A diferencia de otras instituciones o espacios de integración que son, por ejemplo, implementados por organismos estatales y dirigidos por profesionales, la creación de un proyecto que surge de la propia comunidad para buscar soluciones a sus problemáticas particulares necesita transitar situaciones de inestabilidad, incertidumbre y “prueba y error”. En continuidad con el relato de Belén, la historia sigue:

Lo pasamos a la Sociedad de Fomento por una cuestión de seguridad, calmar un poco el clima de ese año. Me acuerdo que tenía que ver con un enfrentamiento... Bueno, viste esas cosas que se arman en los barrios de bandas, de grupos que por ahí es medio complicado y se re ofendieron los vecinos. Vinieron a decirnos de por qué habíamos sacado el corso de ahí, por qué lo habíamos cambiado y bueno, uno trata de consensuar y explicar que a veces es la seguridad de sus propios hijos y sus propios vecinos. Creo que el año anterior habían terminado medio a los tiros entonces como que hay que tratar de cuidar los espacios a tiempo. No esperar que pase algo. Entonces se aplicó eso y ya el año entrante lo volvimos a hacer en la 39 y ya cualquiera que salía a pelear le decían “no, no, que al corso hay que cuidarlo, es el corso de los pibes”. Y se da esta dinámica de que logran apropiarse y cuidar un espacio que les hace bien a ellos, que le hace bien al barrio, que devuelve un poco de alegría. Así que comunitariamente tratando de que la murga sea algo de lo que pueda apropiarse el barrio y que se vea identificado con él. Y esto también de ver a tus pibes desfilando, que los aplauden, o sea, reconocer que todos podemos hacer algo que esté bueno y que al otro le guste, y que ellos también son artistas y todo eso fue parte del poder de que la comunidad se apropie de la murga, digamos.

Esta anécdota, entonces, relata y describe una serie de episodios violentos y, al mismo tiempo, cómo la murga logra una vía de escape a eso gracias a la “apropiación” que el mismo barrio realiza de ella. Inclusive en la reciprocidad de la apropiación y la identificación de la murga con su entorno podemos ver cómo se concreta el trabajo colectivo. “Cuidar” y “bancar” el corso son categorías nativas recurrentes en el campo que funcionan como consecuencia de los índices del tipo de relación que se logre entablar: hacer un buen trabajo significa que sus habitantes lo van a bancar y cuidar.

Como venimos desarrollando, el vínculo con el entorno significa para muchos murgueros/as una oportunidad alternativa de resolución de problemas sociales que corresponde a complejos procesos de ampliación del repertorio de la acción colectiva (Merklen, 2005). Cuanto más se cuide y banque el corso mayor será la apropiación que la comunidad realice de la agrupación y, retroactivamente, más se identificará ella misma con su entorno. Los momentos de ensayo son sumamente importantes también y son los que construyen y mantienen en el tiempo la apropiación de la que hacemos mención a través de la invitación por parte de la murga para sumar e integrar nuevos adeptos.

Sin embargo, en nuestras propias participaciones aún no quedaba claro qué significan estas palabras pero la re-pregunta y la profundización en la entrevista de Benjamín nos ayuda a comprender mejor esta cuestión:

Si vos te ponés a hacer un corso en cualquier lado y no tenés pertenencia, nadie te conoce… Vos no te podés caer a 180 y Garay, a tres cuadras de Monte Varela a ponerte a hacer un corso sin conocer a la gente, si la gente no te banca en eso. No es que podés hacer un corso en cualquier lado. Pero si vos tenés un trabajo con la gente, que significa ser respetuoso, ir construyendo, sumando a la gente, no asustándola, entonces la gente lo va a bancar a ese corso.

Aquí puede apreciarse, como dijimos anteriormente, que desde sus primeros momentos las murgas buscan interpelar al entorno y entablar una relación cuya naturaleza depende de las prácticas que el grupo realice allí. La significación de este efecto en la relación entre las murgas y el barrio tiene un peso tal que determina su permanencia en él. Benjamín le otorga otro nombre interesante a la discusión:

Yo vi a unos papás bancando un corso en Nuevo Golf que estuvo muy bueno. Yo participé en la organización y fui uno de los que se equivocó. Fueron dos experiencias. Hubo uno que lo laburamos con los padres, codo a codo y estuvo zarpado. Había un par de pendejos bardeando y yo me asusté. Le dije a uno de los padres y me dijo que me quede tranquilo. Fue y les puso los puntos. El tipo tenía la forma, porque se maneja así en el barrio para entrar y salir, de bancarlo así. Que vengan el papá o la mamá electricista y te pongan las luces y te enganches las luces. O se organicen las mamás como pasó en Parque Hermoso, donde se armaron unos corsos de puta madre, donde se hicieron unas empanadas… Y las veías a las minas en una cadena. Seis cagándose de risa y que en un toque se hicieron 200 empanadas riquísimas, con 2,50. Se vendían en el buffet y las que sobraban se les daba de comer a todos los pibes. (…) Sí me parece que la murga me dio, me hizo ver la posibilidad de la vida asociativa, la potencia del trabajo.

Precisamente, el concepto de *vida asociativa* es otro hallazgo sugerido por el entrevistado que explica de otra manera los dos tipos de representaciones: por un lado, la resignificación al valor otorgado al trabajo no como mercancía o forma obligatoria de subsistencia y, por el otro, a la concreción de un espacio alternativo para la resolución de conflicto.

Por lo tanto, consideramos que estas elaboraciones contestan a la pregunta sobre la capacidad de reponer, en palabras de Pablo Alabarces (2008), las ideas o estrategias que los sectores subalternos desarrollan para señalar o modificar su relación de dominación. Según el sociólogo, la base teórica de la resistencia es “señalar la dominación”, que implica señalarla y hacerla consciente y también modificarla, lo que supone crear y llevar a cabo prácticas alternativas que tienden a la producción de nueva hegemonía. Pues bien, en este apartado son interpretadas algunas de ellas como elementos que logran la creación de un espacio de afiliación en el sentido territorial que Merklen elabora representado desde tres aspectos tanto por sus creadores como por el propio territorio.

Incluimos un fragmento de una reciente canción de Los Murguientos para ilustrar al menos estos dos primeros aspectos:

Llega, se viene presentado/ Murga, rojo y negro su color/ Somos, obreros de la alegría/ Siempre colgados de una ilusión/ (…) Soy de los que baila en cada febrero/ Los que a dios Momo vamos a invocar/ Somos los que hacemos la calle escenario/ Y en la calle misma nos vamo´a quedar/ La Plaza Piloto siempre fue mi cuna/ De esta locura no quiero escapar.

En esta producción emergen claros elementos identitarios que aquí trabajamos: colores distintivos; alusión al trabajo del murguero/a (“ser obrero”); la ocupación de un territorio para elaborar algún tipo de socialización o interacción con la comunidad (en este caso artística: “hacer de la calle un escenario”) y la citación a un espacio geográfico concreto significado como el origen del grupo que encubre ciertas características vinculadas al propio barrio de las que, por ejemplo, Flavia hace alusión (ser de clase media con inventiva).

Hasta aquí

Sin embargo, debemos introducir algunas limitaciones del alcance y el potencial de estos espacios. En el caso de Los Murguientos, la agrupación no surge a partir de una problemática social como sí lo hace Parlantes en el Corazón, con lo cual, no todos los proyectos de murga tienen las mismas particularidades ni persiguen objetivos idénticos. Tal es así que Los Murguientos (y también otros grupos de la ciudad) tienen un margen de afiliación más reducido que por momentos se acota al ámbito murguero. A pesar de encontrar los dos primeros aspectos en la representación que las murgas construyen alrededor de su entorno, muchas veces no se cumple o no se materializa el tercero, vinculado a la resolución de problemáticas existentes en el territorio.

Otra diferencia entre las otras agrupaciones es, más específicamente, la naturaleza de los sectores en los que se localizan (más empobrecidos, periféricos y marginales). Allí, los grupos desarrollan las mismas actividades y prácticas que otros situados en zonas más céntricas pero deben afrontar otras complicaciones: la lejanía geográfica y la dificultad para transportarse, la ausencia de servicios básicos y de infraestructura que entorpece la realización de un corso o un ensayo, episodios de violencia frecuentes entre vecinos/as, un frecuente abuso de poder de las fuerzas de seguridad estatales. En otras palabras, no todos los proyectos de murga apuntan y logran el mismo nivel de subversión o resistencia en el sentido que aquí se considera ni tampoco tienen las mismas facilidades para subsistir y sostenerse en el tiempo. A pesar de esas diferencias, todas las agrupaciones comparten representaciones y significaciones que vinculan a un territorio con su origen o surgimiento y también le asignan a sus actividades un cierto compromiso y pertenencia dedicado al mismo.

Por último, Merklen (2005) sostiene que la fragilidad, la escasez de medios de existencia y la falta de reconocimiento inspiran a la movilización de las clases populares, aunque también lo hacen los recursos que el Estado dispone. En esta nueva politicidad de los sectores populares los derechos tienen un lugar que provoca una nueva forma de relación con la política y el Estado. Para el caso de las murgas, es interesante analizar cómo se vinculan con su territorio pero también con las autoridades y qué lazos de politicidad logran negociar con ellas.

Por ejemplo, la murga Parlantes en el Corazón participa como colectivo del Consejo Local de Niñez, un organismo municipal conformado por asociaciones no gubernamentales que trabajan con problemáticas vinculadas a la niñez y es creado en el marco de la Ley de Protección y Promoción de los Derechos del Niño. En las asambleas del Consejo los directivos/as de la murga representan las necesidades y reclamos del grupo y de éste en relación al barrio. Además de construir una identidad compartida que genera pertenencia e integración con la comunidad, las agrupaciones como colectivo murguero se emparentan de una manera particular con el gobierno que da lugar a la segunda ruptura desarrollada a continuación.

**Segunda ruptura: reconocimiento como patrimonio cultural**

Como punto de partida, un reclamo fundamental y compartido por la mayoría de los grupos de murga estilo porteño es el acceso a la fiesta de carnaval como un derecho social básico. Tal reclamo surge a partir de la abolición dictatorial de los feriados de carnaval en el año 1976 y de las dificultades para utilizar espacios públicos para realizar corsos o ensayos. Son los grupos de murga de la ciudad de Buenos Aires los que, por primera vez, comienzan a organizarse colectivamente para introducir el reclamo en la agenda pública. En específico, este proceso empieza en 1998 con un evento, que se realiza hasta el día de hoy en la ciudad de La Plata, denominado Marcha Carnavalera del que participan murgas de todo el país. Poco tiempo antes de que comience a constituirse esta acción conjunta y a raíz de numerosas reuniones y negociaciones entre dirigentes de murgas de larga trayectoria y el gobierno de la ciudad de Buenos Aires dirigido por Fernando de la Rúa, se sanciona una ordenanza[[13]](#footnote-13) que posiciona a las actividades y prácticas carnavalescas de ese territorio como patrimonio cultural inmaterial, por lo cual el acceso y la utilización de los espacios públicos son ampliamente facilitados. Asimismo, como consecuencia, las prácticas murgueras adquieren un estatus de legitimación y aceptación equiparable a, por ejemplo, el género musical de tango, abandonando una posición de histórico relegamiento. De todas maneras cabe aclarar que en esa definición lo patrimonial es en particular la actividad que realizan pero no los lugares de festejos o las agrupaciones en sí.

De esta forma ambos sucesos son los principales antecedentes históricos del país que vinculan a las murgas y sus prácticas con el ámbito formal del Estado, la patrimonialización y la protesta social. Como mencionamos en el desarrollo del estado del arte, Carlos Morel (2005) estudia estos procesos y describe la transición que experimentan las murgas como producto culturalmente periférico y residual a práctica cultural viva y emergente. Los momentos de disputa que considera clave, la Marcha Carnavalera y la organización de murgueros/as en asociaciones reconocidas son puntos de inflexión cuyos reclamos se orientan a la restitución de los feriados de carnaval que tiene como consecuencia en 2011 la sanción del marco legal[[14]](#footnote-14) que prevé a dos días de febrero como no laborales[[15]](#footnote-15).

A partir de esta implementación se regulan las características y formatos de los grupos, los artistas y los espectáculos pertenecientes a la CABA[[16]](#footnote-16), las cuales pasan a integrar circuitos y empiezan a participar de concursos reglamentados y financiados por el gobierno local. Lo interesante de este hecho es que no se da de igual manera en el resto del país. La distinción patrimonial y la regulación de los circuitos sólo se establecen en ese espacio, por lo que otras murgas radicadas en el conurbano bonaerense no son alcanzadas por el nuevo marco. Esta definición desigual provoca una reacción en varios grupos periféricos que comienzan a organizarse por lógicas no pautadas con el Estado bajo el nombre de “murgas independientes”. Es decir, dado que no encuadran dentro de la definición y reglamentación del otro grupo denominado “murgas de circuito” gestionan sus propios espacios, encuentros y espectáculos.

Para el desarrollo de este apartado resultan de gran utilidad las nociones de Raymond Williams (1997) para relacionar estos procesos con la explicación que realiza sobre las dinámicas internas de todo proceso cultural según la cual tanto lo “residual” como lo “emergente” son significativas en sí mismas y también informan sobre lo dominante. En función de estas ideas la práctica murguera puede ser interpretada como un elemento cultural residual ya que se trata de un estilo musical formado en el pasado pero todavía activo en el presente. En este punto hay una distancia con el trabajo de Morel citado que interpreta a la práctica murguera como emergente. Desde nuestra postura consideramos que los elementos principales de la práctica perduran (son residuales) y que la irrupción que los grupos introducen en la actualidad no tiene que ver con ellas sobre sí mismas sino con la tensión que ejercen sobre su lugar como subalternas en relación con la hegemonía.

Ahora bien, dentro del concepto de residual Williams distingue dos aspectos. Por un lado, la posibilidad de oposición o alternativa a lo dominante pero también de incorporación a ello. Ambas son útiles para reflexionar sobre los procesos en los que los murgueros/as logran, a través de la organización colectiva, disputar valores, significados y formas culturales válidas para acceder al derecho del festejo de carnaval. En este caso se polemiza la ocupación de espacios públicos pero también el reconocimiento y la legitimación de cierto prestigio a través de la categorización de patrimonio inmaterial que también poseen otros géneros artísticos populares. Por lo tanto, los reclamos que los grupos murgueros expresan en sus protestas se oponen a un orden dominante que históricamente desplaza y a la vez integra a los festejos populares.

Sin embargo, la integración y el reconocimiento que adquieren en la ciudad de Buenos Aires también implican una regulación y un control estatal en muchos aspectos de los grupos (su estética, su organización interna, la presentación de los espectáculos en circuitos competitivos y jerarquizados). Por lo cual pueden verse los matices de la diada hegemonía-contrahegemonía mencionados al comienzo: no es plena dominación (puede haber oposición, rebelión, protestas, introducción de cambios) pero la integración puede implicar muchas formas de control, toleradas, aceptadas o consensuadas por los subalternos, que en cierta manera circunscriben su capacidad de acción.

Al respecto, en uno de sus trabajos Salvatore Rossano (2009) matiza, a partir del examen de performances carnavaleras de algunas murgas, la construcción del género luego de la patrimonialización en la ciudad de Buenos Aires. Observa desfiles de corsos desde una perspectiva visual y auditiva y concluye que si bien hay murgas que se limitan al reglamento del carnaval (que de alguna manera preserva los criterios más tradicionales) también existen otros y nuevos modelos de organización performativos reflejados en diferentes modos de representación que lo desafían o reinterpretan mediante la experimentación. Tal como mencionamos en el estado del arte, a pesar de que el autor se enfoque en estas características más bien estéticas, las dinamizaciones que identifica en los desfiles de ciertos grupos re-funcionalizan y pluri-significan la definición de “hacer murga”. Traemos a colación este aporte puesto que consideramos que algunas murgas marplatenses (sobre todo Los Murguientos) se encuentran desde sus comienzos en similares instancias de experimentación y aprendizajes alternativos a los “tradicionales porteños”.

El reconocimiento en el caso marplatense

En Mar del Plata, el reconocimiento patrimonial tiene otra particularidad. El trabajo de Valeria Witkin (2006) es el único antecedente académico local sobre la temática y describe la trayectoria histórica de los festejo de carnaval desde la década del ´20 hasta comienzos del siglo XXI. En el año 1924, el gobierno municipal decreta la creación de una Comisión de Festejos para organizar los preparativos plenamente enfocados en la época estival, sobre todo en el mes de febrero. A partir del ´30 los festejos congregaban una enorme cantidad de personas e incluían diversos espectáculos (juegos con flores, serpentinas y agua, sociedades, comparsas, concursos de belleza, bailes de disfraces, desfiles de vehículos). En 1938 las autoridades municipales reglamentan los corsos: estipulan los usos de los disfraces y la vestimenta, los cortes de calle previstos, la decoración idónea de carruajes, un comedido comportamiento de los festejantes y la sanción punitiva dispuesta ante la infracción del decreto. A partir de los años ´60 los carnavales marplatenses entran en una decadencia que culmina con la prohibición dictatorial del feriado de carnaval en 1976.

Witkin identifica a la primera organización colectiva civil que vela por la conservación y patrimonialización de un espacio público a la Comisión de Recuperación y Revalorización del Patrimonio Histórico y Cultural de la Calle 9 de Julio, creada en 1991. La propuesta buscaba reivindicar la época de apogeo de los carnavales en la ciudad con novedades más actualizadas como la disposición de ferias artesanales y stands de venta. La comisión contaba con el apoyo del gobierno municipal y algunas empresas comerciales locales. A pesar de que estos carnavales llegaron a su fin en el año 1996, los barrios que también organizaban sus propios festejos en esa época continuaron. Poco después, en el nuevo siglo, la municipalidad vuelve a ocuparse activamente de la cuestión y realiza el “Corso Mar del Plata 2000”, momento en que también se forma la primera organización colectiva exclusivamente murguera. De este modo, los incipientes grupos de la ciudad emergen en el contexto de la profunda crisis económica, social y política de comienzos de siglo y se conforman, según Witkin y también algunos/as de los/as entrevistados/as, en su mayoría por jóvenes y adolescentes provenientes de sectores medios y bajos empobrecidos por la erosión del periodo neoliberal y el estallido de la crisis.

Por ese entonces, tal como afirman los relatos registrados, gran parte de las agrupaciones se nuclean en una sociedad que se llamó FeMur (Federación de Murgas que también incluía a algunas comparsas). Esta asociación se crea a partir de la necesidad de gestionar de manera menos burocrática el pedido de cortes de calle. En una entrevista a un personaje clave de Los Murguientos, Flavia relata su surgimiento en un contexto de total novedad del género en la ciudad. Para esa fecha, las murgas vigentes tenían muy poca trayectoria histórica y desarrollaban sus actividades imitando a las agrupaciones consolidadas de Buenos Aires o improvisando un estilo particular que integra otras disciplinas artísticas como el teatro y el circo. FeMur contaba con apoyo económico provincial, con lo cual se destinaba un presupuesto para concretar eventos y espectáculos de carnaval. Flavia menciona una serie de conflictos económicos e ideológicos entre los murgueros organizadores como los motivos de su disolución. Tiempo después se crean en 2008 dos nuevas organizaciones vigentes hasta la actualidad: M.O.M.O. (Movimiento Originado por Murgas Organizadas, en la que se encuentran Los Murguientos y otros doce grupos) y CarMa (Agrupación Carnavales Marplatenses, a la que pertenecen por ejemplo, La Venganza de los Pobres, cinco murgas y algunas comparsas).

Así, todas las agrupaciones carnavaleras de la ciudad se clasifican de forma voluntaria en tres facciones: MOMO, CarMa y otros grupos que no son reconocidas por las autoridades estatales de los cuales algunos se autodenominan “murgas independientes”. Destacamos, entonces, que las dos primeras son organizaciones civiles organizadas por los propios murgueros/as que de forma particular entablan una relación formal con el gobierno municipal para solventar ciertas necesidades. En MOMO, cada murga es representada por dos de sus integrantes que luego difunden la información discutida en asambleas. Por lo tanto, la conducción es grupal, horizontal, descentralizada y representativa. En CarMa, Federico Argüelles (director de la murga principal de la asociación, La Venganza de los Pobres) concentra la conducción.

Desde su creación cada una recibe recursos básicos para poder hacer sus corsos: corte de calle, energía eléctrica, parte de los gastos de sonido, traslados para los corsos locales y mercadería (espumas y gaseosas) para comerciar en consignación. Cada agrupación nucleada bajo CarMa respeta en su interior la misma lógica de organización centralizada y jerarquizada, o sea, es conducida por un/a director/a y otros directores/as con responsabilidades menores (director/a de baile, de percusión, etc.)

De todas formas, cada grupo, más allá de su clasificación, debe gestionar todos los años los permisos de ocupación de espacios públicos para poder realizar los corsos. En caso contrario, estos pueden ser interrumpidos y finalizados en su transcurso.

A continuación, se presenta un fragmento de entrevista para poder comprender el surgimiento de la necesidad de organización colectiva. Benjamín relata:

Una vez, para hacer la bajada de luz estábamos uno sobre el otro y el Flaco Vega (otro miembro de la murga) arriba enganchando los cables. ¿Qué estamos haciendo? No podemos arriesgar la vida… ¿Cómo es esto? ¿A dónde tenemos que ir? ¿A EDEA? ¿Municipalidad? ¿Quién lo soluciona? Hay que solucionarlo. Hasta que llegamos a tener esa gimnasia de poder solucionar aparecieron otras cosas. Eso mismo nos llevó a la idea de que había que exigirle eso al municipio. Esa luz, ese corte de calle, SADAIC, los baños químicos, los seguros, de toda la gilada que nos pedían no nos podíamos hacer cargo. Somos unos tipos que hacemos un corso… A plata de hoy serían como 50 mil pesos. Y de eso se tiene que hacer cargo el Estado. Y ahí lo peleamos. Y por eso se creó una organización de murga que es totalmente criticable (MOMO) pero igual funciona.

A través de esta narración es posible comprender cómo los grupos sociales toman conciencia de su situación subalterna, crean ciertas necesidades que consideran básicas y comienzan a gestionar nuevas estrategias de lucha para solventarlas. En la afirmación “somos unos tipos que hacemos un corso” hay una autopercepción de subalterno que a su vez lucha colectivamente en función de otra premisa más fundamental y subyacente que, como veremos, concibe a la fiesta de carnaval como un derecho social básico.

Definiciones y legislaciones

En comparación con el caso de la ciudad de Buenos Aires que Tytelman (2003) analiza, las sucesivas prohibiciones y continuidades no se dieron de igual manera en nuestra ciudad. La realización de los corsos y festejos fue constante desde las primeras décadas del siglo XX (Witkin, 2003) y se interrumpe únicamente con la prohibición dictatorial de los ´70. Es a fines de los ´90 el momento en el que resurge el movimiento murguero en la ciudad. Como se expuso, luego de una gran cantidad de reuniones y asambleas entre murgueros/as y autoridades municipales logran consolidarse las agrupaciones carnavaleras reconocidas. Sin embargo, en función de las entrevistas realizadas a informantes clave sobre el tema y del análisis de una serie de disposiciones municipales, postulamos que hay una peculiaridad que influye en su relación con el gobierno local. Mar del Plata es una de las principales ciudades turísticas del país que concentra su mayor actividad durante el verano por lo que la legislación local que protege y revaloriza a los festejos de carnaval está muy influenciada por ello desde los inicios de los festejos, hace más de cien años.

Luego de la conformación de las asociaciones civiles reconocidas la Municipalidad de General Pueyrredón sanciona en 2011 una ordenanza que les otorga a MOMO y CarMa la distinción al “Compromiso Social” con motivo de “su solidaridad y compromiso en la mejora de la calidad de vida de las personas y en la construcción de una sociedad más igualitaria”[[17]](#footnote-17). En dicha reglamentación, la asistencia de público numeroso y el apoyo de vecinos/as de distintos barrios comprueba, según las autoridades municipales, que “el corso es un espacio social y cultural de absoluta importancia y además, considerando la restitución de los feriados de carnaval, la celebración de aquí en delante de estas festividades lo transforman en un derecho popular y patrimonio cultural de todos los ciudadanos del Partido”.

Tiempo después, en marzo del 2017, el gobierno local le da una nueva categoría a las propuestas de las agrupaciones y las declara de Interés Turístico ya que “desde el año 2011 incorpora un espectáculo público y gratuito a la oferta recreativa de Mar del Plata durante la Temporada de Verano”[[18]](#footnote-18). Esta declaración anexa un calendario de la programación de los festejos de toda la ciudad en lo que concierne a las murgas que participan de las asociaciones reconocidas y otorga los permisos necesarios para tal fin. Asimismo, comunica la realización del evento del Corso Central[[19]](#footnote-19) efectuado anualmente y el presupuesto destinado para la contratación de la producción técnica. Lo previsto para ese acontecimiento es que, como todos los años, las murgas nucleadas en MOMO y CarMa que así lo deseen participen de él.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento de Interés Turístico, la Municipalidad se desliga de la responsabilidad de la cobertura de asistencia médica, de cualquier daño o perjuicio a bienes o personas en la puesta en marcha de los corsos de las murgas y cualquier tipo de seguro civil. Además, la resolución evidencia una importancia centrada en la época veraniega de los espectáculos de murga, con lo cual quedan excluidas otras actividades organizadas por los grupos abiertas a la comunidad (como las jornadas solidarias del Día del Niño y los talleres de murga gratuitos). Vale decir que tanto en una como en la otra legislación, el trabajo continuo durante todo el año sólo es mencionado, mientras que el reconocimiento y el despliegue organizacional y presupuestario se restringen únicamente a los festejos de carnaval en los meses de febrero y, en menor medida, enero y marzo. Por otra parte, el grupo de murgas que no participan de las asociaciones y no están reconocidas no se encuadran en estas normativas, por lo que deben negociar sus necesidades y permisos por sus propios medios de manera más burocrática y condicionada contando siempre con la posibilidad de suspensión de los eventos.

Experiencias del reconocimiento

Para comprender la complejidad de la lucha por reivindicar al carnaval como un derecho social básico se reflexiona sobre distintas experiencias vivenciadas a partir del reconocimiento. Como se ha afirmado antes, el término “residual” de Williams permite advertir experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados por la cultura dominante pero son vividos y practicados en el tiempo presente sobre la base de un remanente de alguna formación o institución social y cultural anterior. Tanto la trayectoria histórica de la práctica murguera y, más aun, del festejo de carnaval pueden pensarse en esos términos. Por otra parte, decidimos circunscribir en este apartado el concepto general y abstracto de cultura hegemónica al sector gubernamental puesto que tiene la potestad de nombrar, reconocer y legitimar a ciertos espacios y objetos culturales y no otros.

Los dos aspectos del concepto de residual que el autor propone (la relación alternativa o de oposición a lo dominante y la incorporación) pueden ser planteados en función de las distintas experiencias que varían principalmente en función del tipo de grupo al que se pertenezca (MOMO, CarMa o no reconocidas). A pesar de no haber introducido una pregunta específica y directa sobre esta cuestión en las entrevistas, las opiniones surgen de manera espontánea.

Dentro de los grupos no reconocidos, las murgas autodenominadas independientes deciden de forma voluntaria no pertenecer a las organizaciones legitimadas de MOMO y CarMa. David, integrante de la murga independiente Metele Pata explica:

Fue cuando recién arrancó Metele Pata, ensayábamos todos los días. Se ve que se enteraron de que había una murga que se estaba generando. Mandaron gente de CarMa para integrarnos a su agrupación. Ellos supuestamente nos daban un espacio, íbamos a recibir ayudas de diferentes tipos: telas para los trajes, subsidios para los instrumentos, lugares cubiertos para ensayar escenario. Y lo planteamos a todos los chicos. Planteamos qué queríamos hacer con Metele Pata. Y dijimos que queríamos ser una murga autogestiva, no depender de nadie para manejarnos como queramos. Y tocar donde nosotros queremos. Y no tocar donde no queremos tocar.

De esta manera, la posibilidad de vínculo con el gobierno a través de CarMa se considera un tipo de control o de sumisión que el grupo no desea entablar. Con esta medida todas sus actividades y necesidades deben financiarse y gestionarse de manera autónoma. En ocasiones, surge alguna amenaza por parte de la policía local de suspender el festejo del corso con la excusa de denuncias por ruidos molestos, por lo que sostener todo el espectáculo puede ser un desafío. Dicho riesgo no sucede con las asociaciones reconocidas. Sin embargo, para el caso de Metele Pata estas dificultades no son experimentadas como un impedimento. David agrega:

Nosotros sabemos que no necesitamos de nadie, y menos para transmitir la cultura, si nosotros somos la llave, nosotros llevamos la cultura adentro. Somos los que sabemos bailar, los que sabemos tocar el bombo, los que sabemos malabarear, ¿por qué vamos a necesitar del gobierno? Si no los necesitamos para hacer un corso, menos que menos para hacer una murga. Eso se planteó y el grupo lo entendió, y se buscó una decisión. Y la decisión fue totalitaria, todos quisimos lo mismo, ser como queríamos ser, autogestivos e independientes.

La forma de vinculación que las murgas independientes construyen con los sectores dominantes es más de alternativa que de oposición ya que desarrolla una forma autónoma de gestión y organización que, aun así, es sutil y evita conflictos o enfrentamientos. Lo que tiene lugar es una construcción alternativa de significados que se emparentan con la independencia y la auto-organización pero que supone, a los fines prácticos, las mismas necesidades que las asociaciones reconocidas. De hecho, para suplirlas requieren de un ineludible vínculo con el Estado que en lugar de ser más sencillo se convierte en burocrático, lo cual representa una contrariedad o limitación en su auto-caracterización de “independientes”.

Por otra parte, la relación que se establezca con esfera cultural hegemónica afecta a las relaciones que las agrupaciones constituyan entre sí y también a su interior. La categoría nativa que expresa una de estas formas se denomina “auto-gestivo” (“ser auto-gestivo”). David la explica de la siguiente manera:

Como murga autogestiva independiente nosotros las decisiones las tomamos en asamblea. No hay votaciones. Creemos que las votaciones generan conflictos y confrontación. Por ejemplo, vamos a tocar a un centro cultural que también pertenece a un grupo político. ¿Qué queremos hacer chicos? ¿Tocamos o no tocamos? Diez votan que sí. Cinco que no. Y a los otros diez le da lo mismo. Entre ellos no va a haber un conflicto en ese momento, pero después va a ir generando una sumatoria de cosas donde tarde o temprano llega un conflicto porque no hay una concordancia. Nosotros buscamos en las asambleas decidir las salidas, la percusión, el escenario, la infraestructura de la murga, qué hacer con los fondos. Y se trata de un consenso, buscamos que todos nos pongamos de acuerdo. Y si alguien no se pone de acuerdo es como un juicio: si el jurado no se pone de acuerdo el juicio no concluye. Y esto es igual, si los integrantes no nos ponemos de acuerdo no se cierra.

De esta manera, “ser auto-gestivo” para los murgueros/as que consideran que lo son significa no entablar ningún lazo de beneficio formal con alguna instancia gubernamental pero también tomar decisiones de manera horizontal y democrática que se resuelven a través de la argumentación en los espacios de asamblea o “rondas” para solventar las necesidades o problemas que el desapego con las autoridades no puede resolver. Sin embargo, en todos los ensayos de los que participo con Los Murguientos y los que he observado en otros grupos también repiten esta dinámica, con la excepción de las murgas que pertenecen a CarMa cuya forma de organización es sin duda vertical y jerárquica.

En el caso de MOMO, los grupos tienen una dinámica muy similar a los independientes pero en diálogo formal y frecuente con las autoridades municipales. La antropóloga Archenti (2001) explica las posibilidades y matices que intervienen en las relaciones entre subalternos y hegemónicos. Lazos de integración, sí, pero también de negociación y formas de lucha más sutiles. Una de las entrevistadas de Los Murguientos, Clara manifiesta:

El carnaval es para el pueblo, aunque sea para cagarse de risa del murguero que se cae, que hace de payaso, que le dice algo. Es algo que uno exige en calidad de sociedad, de necesidad básica para algo que es público. Se pide una comodidad para el vecino, para que las horas que estés te brinden un baño. No pedimos que nos traigan un puesto y nos regalen espuma, estamos pidiendo algo básico: un baño, una ambulancia, un corte de calle prolijo donde no se te mande nadie, que haya tránsito, seguridad para estar más tranquilo por los tiempos que vivimos. Estas cosas mínimas tampoco se brindan. Ni siquiera limpieza, termina el corso y nosotros limpiamos. Estaría buenísimo terminar y que otro lo limpie, porque la sociedad paga para eso, para que la calle esté limpia. Y no es que nosotros los murgueros salimos a tirar espumas. Ellos se estuvieron divirtiendo, los mismos vecinos del barrio. Como murgas organizadas es más fácil decir “queremos 8 cortes de calle”, pero no quiere decir que vayas y pidas cosas locas como bombos o telas o zapatillas.

En este caso, el carnaval considerado como necesidad y derecho básico justifica una articulación con el gobierno que se vuelve una puerta de acceso a ciertas comodidades consideradas mínimas. La organización colectiva que logra generar este vínculo, al mismo tiempo, da cuenta de la integración de la que Williams habla ya que la cultura dominante manifiesta un sentido o interés en el carnaval. Asimismo, el gobierno local no es tan riguroso para reglamentar a los grupos de la misma manera como sucede en la ciudad de Buenos Aires pero sí se aboca y destaca únicamente a la época estival, hecho aceptado y naturalizado por el colectivo murguero. Tal es así que los reclamos por los que las murgas se congregan son de índole más bien colaborativo y organizativo que subsidiario y también se enfocan sólo en el momento de los corsos del verano.

A pesar del acceso a los beneficios gracias a la incorporación a la cultura hegemónica, los bienes durables como los “bombos, telas o zapatillas” tienen un significado negativo que en muchas de las asambleas y discusiones presenciadas se identifican con “tener todo servido”. Este ideal se contradice con un cierto tipo de moral murguera que busca preservar el trabajo colectivo independiente para toda actividad, incluso más allá de la pertenencia o no a una agrupación reconocida. Por otra parte, obtener ciertos servicios no beneficia exclusivamente a las murgas sino a la comunidad que asiste a los eventos como espectadora, por lo que podemos afirmar que la definición del reconocimiento es más amplia ya que los involucra. Es decir, tanto para MOMO como para CarMa, la distinción excede el ámbito murguero y repercute positivamente también en la propia comunidad por lo que es válido afirmar que la cultura hegemónica que el sector gubernamental representa también incorpora a sectores que consumen este tipo de productos culturales. A ello se refiere Clara cuando indica “y no es que nosotros los murgueros salimos a tirar espumas: ellos se estuvieron divirtiendo, los mismos vecinos del barrio”. La entrevistada continúa:

Aparte de nuestra ONG MOMO hay otra que se llama CarMa que agrupa otro tipo de agrupaciones: murgas, comparsas y no me acuerdo. La diferencia es la organización. La nuestra es horizontal y la de ellos es vertical. En CarMa se deciden las cosas sin consultar nada, en cambio en MOMO cada integrante representante transmite al resto de la murga una propuesta y después se decide de vuelta en MOMO. Y luego se habla con las autoridades. En MOMO es difícil porque entran los intereses de lo que cada uno pregona al interior de su agrupación. Y aunque no tengamos los mismos pensares ahí entra el pertenecer a un espacio como este: aceptar que si se decidió en la murga ya está, sos parte de esta murga. No podés decir “yo no voy”. No, se decidió que vamos, hay que ir o participar.

En este fragmento se explica que la estructura organizativa de MOMO permite reunir las perspectivas de distintos grupos y consensuar propuestas o reclamos que los representan como colectivo ante autoridades gubernamentales que a su vez lo reconocen como interlocutor. No obstante, al interior de sí mismo también se dan momentos de disputa y negociación para definir cuáles son las necesidades y reclamos que van a exigir que son más o menos inamovibles. Es decir, se establecen principios básicos que pueden variar pero siempre subyace la idea del carnaval como derecho.

Desde otra visión, Dante, que es uno de los organizadores y directivos de la reciente murga Los Águilas, perteneció a la agrupación de CarMa a través de dos conjuntos murgueros prestigiosos de la ciudad: la ya mencionada Venganza de Los Pobres y Los Plagas de Camet. En su entrevista, Dante coincide con la idea de una unión entre murgas y gobierno con el propósito de trabajar en conjunto por los carnavales de la ciudad. Sin embargo, su experiencia particular dentro de CarMa no es del todo positiva porque está signada por una cuestión política partidaria. Explica esto de la siguiente manera:

Y por lo menos mi idea es que CarMa sea un poco más de los murgueros. Ha cambiado en los últimos tiempos. Los corsos de CarMa antes recorrían todo Mar del Plata y ya ahora medio que van solamente a los que va mucha gente y recauda mucha venta, mucha plata en los puestos de espuma, de buffet y etcétera. Antes íbamos a Playa Serena, a Estación Camet, a Santa Paula y alguno más que esté dando vuelta. Se hacían corsos barriales y ahora se terminó haciendo el de Los Plagas, pero porque es enorme, juntan muchísima gente, y el de la Caprichosa que también es bastante grande. Este año hicieron varios en el centro y está bueno copar esos espacios sobre todo con la murga y las comparsas pero también está bueno no olvidarse de los barrios. Y a mí eso mucho no me gustó. (…) Pero el nivel de organización es admirable. No me gusta por ahí la forma, el fin de CarMa. El gordo (Federico Argüelles) está metido en política, re peroncho, está con la línea de Massa, de Pampín acá en Mar del Plata o que se yo con quien. Y la verdad que a mí me gusta el nivel de organización de CarMa pero no me gusta todo lo otro.

Aquí se destaca la inclinación por integrarse al sector hegemónico pero dejando por fuera, necesariamente, lógicas y estructuras propias de éste. En principio, para una buena parte de murgueros/as marplatenses integrarse a cambio de contraprestaciones especiales quiebra dos preceptos importantes de la práctica: la distancia o no adhesión a algún partido o líder político y ser un espacio que de manera desinteresada ofrece un divertimento. La expresión “que CarMa sea un poco más de los murgueros” y el rechazo a “estar metido en política” denota esta impronta de libertad partidaria que los grupos pretenden preservar. De hecho, la mención de esta idea es un aspecto que surge en todas las entrevistas realizadas, en numerosas observaciones de asambleas y en conversaciones informales. En el caso de Dante, una explicación al sentimiento de rechazo es la relación que se establece entre la autenticidad y el altruismo de las prácticas murgueras y la lejanía con la corrupción y la búsqueda de beneficio económico. Las expresiones “hacer todo a pulmón”, “la unión hace a la fuerza”, “hacer las cosas de corazón”, “la plata que hace la murga es para la murga” son recurrentes en los discursos cotidianos de muchas de ellas. Asimismo, en este pasaje resalta la referencia al deber de insertarse en el territorio (“no olvidarse de los barrios”) ya desarrollado en el apartado anterior.

Como mencionamos en el párrafo anterior, la experiencia de incorporación a la cultura hegemónica en CarMa de alguna manera reproduce la misma lógica organizacional y la estructura de una gran parte de organismos institucionales tradicionales (la escuela, la iglesia, órganos gubernamentales, etc.): jerarquización, división de tareas, centralización y delegación de poderes. De esta manera, las murgas que pertenecen a la agrupación se organizan en función de personalidades importantes, “directores/as”, que se ocupan de diversas tareas. A esto es a lo que se refiere Dante con “me gusta el nivel de organización pero no lo otro”.

Por otra parte, subyace en las prácticas de algunas agrupaciones de CarMa asistir u organizar solamente eventos de mucha convocatoria que suponen una ganancia importante de dinero. Sin embargo, cabe aclarar que si bien todas las agrupaciones aprovechan los espacios como los corsos para eso también se abocan a otros que no significan ganancia alguna. Este es un punto de oposición entre las murgas de MOMO, las independientes y CarMa.

El caso que cierra el apartado anterior es la murga Parlantes en el Corazón, que pertenece al ente gubernamental del Consejo Local de Niñez creado en 2009 en el marco de la Ley de Protección y Promoción de los Derechos del Niño. En la institución se encuentra la murga y también otras organizaciones mayormente barriales, todas volcadas a problemáticas de niñez. Es reconocido formalmente y legitimado por el Poder Ejecutivo Municipal y se rige por asambleas mensuales en las que se discuten los asuntos y dificultades particulares de cada grupo.

De manera similar a MOMO, las organizaciones eligen representantes para que participen de las asambleas y luego comuniquen los temas tratados y sus resoluciones. Por lo tanto, puede señalarse una relación de integración de corte institucional a los sectores culturales hegemónicos que funciona mediante instancias de negociación e incluso confrontación. Un ejemplo de ello son las acciones legales como los recursos de amparo que el Consejo ha presentado al ente estatal y a los funcionarios asignados en las Secretarías de Cultura, Secretarías de Niñez y Desarrollo Social reclamando por recortes en subsidios y proyectos.

La murga se incorpora a través de un proyecto financiado por la Municipalidad de General Pueyrredón denominado “Nuestro lugar”, previsto para adolescentes interesados en crear un proyecto para sus barrios. El grupo obtiene el lugar y recibe una remuneración económica por su incorporación. Belén describe la inserción así:

Nosotros presentamos ese proyecto y ganamos, recibimos una plata con la que pudimos comprar todos los instrumentos, hacerles todos los trajes a los pibes y solventar por lo menos el primer año de salidas de carnaval con todo lo que es implica: transporte. Cuando llevamos pibes también tenemos que encargarnos de que coman en algún momento porque la mayoría de los pibes no tiene recurso para ir y comprarse una hamburguesa, un choripán, lo que sea. (…) Ya te digo, si me preguntan si alguna vez tuvimos vínculo sí, la verdad que era ese vínculo pero también era un proyecto que no te implicaba después una contrapresentación de boletas y eso. Era como un premio en realidad. (…) En eso no tenemos ese tabú de decir “en el estado no trabajamos”. Sí tenemos convicciones y certezas que son irrenunciables y que estamos de acuerdo en muchos puntos. Sabemos que hay espacios en los que no trabajaríamos claramente. Vengan del estado o del vecino que está ahí parado. Hay cosas que no negociamos claramente pero somos de esa idea. Siempre y cuando uno sepa sus convicciones y qué no está dispuesto a negociar estamos abiertos a trabajar con quien sea. Siempre y cuando sea para los pibes y por los pibes. No algo que fuera en contra de nuestros principios, que fuera en contra de nuestros pibes, de sus derechos, del uso de los pibes para algo. A veces uno corre bastante riesgo de que pueda pasar eso, de que lo utilicen.

En este caso, la inserción es experimentada como un premio o un reconocimiento a la labor que la murga había empezado a desarrollar. La idea que subyace presente en este fragmento y en el resto de la entrevista es la murga “como un espacio de expresión y de producción cultural propia” orientado para niños/as y adolescentes de ese barrio. Por tal motivo, es importante destacar el total repudio a ejercer la práctica de murga en pos de un rédito económico o colaboración partidaria tanto desde Parlantes como del resto de las agrupaciones. En este caso, a eso se refiere Belén con “el uso de los pibes para algo”. Ya sea para una oportunidad de publicidad partidaria o espectáculo de una empresa multinacional (menciona al caso de Mc Donald´s) la murga se muestra reticente a esas propuestas.

Asimismo, la dinámica de grupo es similar a la de MOMO pero también a la de CarMa. Dentro del grupo se encuentran adultos/as que conducen a la murga sobre todo en cuestiones legales, formales y organizacionales que escapan a la capacidad de los/as adolescentes para ello. De esta manera, varios asuntos son resueltos por los/as conductores/as pero también discutidos en asambleas con el resto de la murga, por lo que puede decirse que se trata de una dinámica directiva pero también representativa.

En síntesis, a pesar del logro que significa para muchos/as murgueros/as la construcción de espacios colectivos como MOMO y CarMa las 23 agrupaciones actuales de murga de la ciudad se organizan en función de algunas premisas básicas defendidas o gestionadas de formas distintas e incluso contradictorias. El principio de un sólido trabajo colectivo para incidir sobre desigualdades en estos consumos culturales (el inacceso o acceso limitado al carnaval y al festejo, un mayor reconocimiento hacia unos y no a otros) es una idea que atraviesa todo nuestro trabajo de campo. Las nociones de “la unión hace la fuerza” y “trabajar entre todos en la lucha” son expresiones compartidas por una gran cantidad de practicantes de murga. Sin embargo, no siempre se aplican por lo que en ocasiones los reclamos se presentan aisladamente y muchas veces perecen en el camino. Por lo tanto, el movimiento murguero en nuestra ciudad se caracteriza por una capacidad subversiva fluctuante dependiente de relaciones de poder en las dinámicas de grupo de las murgas, sus necesidades o intereses (y el método de resolución de éstas) y también de una coyuntura política que permite o prohíbe de forma también variable.

En relación a esto, Dante narra un episodio que tuvo lugar en 2015 en el que surge la oportunidad de congregar bajo una misma asociación a todos los grupos. Luego de tres meses de reuniones, la promesa de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de brindar ciertos beneficios a todos por igual no tiene éxito y declina por completo con el cambio de gestión. Dante recuerda el hecho en este fragmento:

Nos hicieron juntar a todos los murgueros durante tres meses, entre todos los que se tienen pica… un quilombo, se re puteaban. Pero así y todo se logró armar un proyectito de ordenanza bastante piola en la cual nos garantizaban los corsos y los ensayos con ciertos límites, como días y horarios, también pensando en el vecino. Nos prometieron, nos hicieron juntar durante tres meses, con la promesa de que se iba a meter, a ver si se podía votar antes de que ganara Arroyo, que ya se veía que iba a ganar y nada. Quedó en promesa, ni siquiera lo llegaron a meter. Y nada, a mí me sonó como que era una truchada política para ver si podían ganar más votos. Y siempre me quedó dando vueltas eso. Siempre me gustó la idea esa, de generar algo que nos garantice. El proyecto era como más groso, pedía una bajada de guita, que nos garantice para hacer los corsos, para los bondis, más o menos lo que sucede con MOMO y CarMa. También con los horarios de ensayos y corsos. Quedó todo en la nada. Y entendí que la unión hace la fuerza y así. O sea, todos trabajan.

Aquí es claro cómo la incompatibilidad de intereses de algunos grupos condiciona la fuerza de un colectivo cultural en verdad numeroso que no puede afrontar la desidia que finalmente el gobierno demuestra en su iniciativa. En este caso, la incorporación a la cultura hegemónica declina también porque, en palabras de Raymond Williams, no hay desde ella algún sentido o interés manifestado en esas áreas culturales populares. En realidad, en los intentos de integrar al colectivo murguero desde la esfera cultural hegemónica es muy frecuente encontrar una cierta desconfianza. La sospecha cuestiona al interés y subyace la pregunta de “¿qué quieren hacer con nosotros?”, ¿para qué les “servimos”? Es diferente en el caso en que el vínculo surge del propio colectivo. No solamente el sentimiento de desconfianza es menor sino que incluso se vuelve algo necesario, como un gesto de ser precavido.

Las divisiones entre ellas provocan que la colectividad murguera local sea resistente pero que al mismo tiempo esté fragmentada, lo cual, como dijimos, atenúa su potencial de cambio. Pero, ¿qué hace que no se organicen como un gran colectivo de cultura popular? ¿Por qué no puede transgredirse el “tenerse pica y re putearse”? Las divisiones e incompatibilidades surgen desde la creación de MOMO y CarMa. Flavia explica esta escisión a partir de diferencias ideológicas y prácticas en la disolución de FeMur. Como ya dijimos, La Venganza de los Pobres es la murga principal de esa asociación y es dirigida por Federico Argüelles, personaje muy renombrado y controversial en el ámbito murguero local. Nuestra entrevistada afirma que él representa una manera repudiable e inadecuada al ideal de murga que los grupos que pertenecen a MOMO pretenden preservar. En sus palabras:

Él es el mandarín, vas a ver que en todos los corsos de CarMa está el chabón. No así en los corsos de MOMO, no hay una persona vigilando que las cosas salgan con tu presupuesto. Él organiza todo y tiene otra dinámica para eso, es otro corso. Terciariza todo: en los puestos de choripanes pone a sus amigos, no es que la murga los labura. Pone a su gente, como sindicalista. En los puestos de espuma, de comida, pone vallas. Y las murgas actúan para él. Una cosa así. No sé si les dará un cachet a cada murga, específicamente no sé eso. Pero eso así soluciona y facilita un montón de cosas. Es como si llegáramos con nuestro corso todo hecho y listo para bailar. Si te gusta, está bárbaro. Tampoco saben si la plata que se ganó se usa para qué, porque tampoco manejan números.

Varios integrantes de MOMO que pertenecen a distintas murgas corroboran estas sospechas, incluso el mismo Dante, quien fue partícipe durante algunos años de la murga dirigida por Argüelles. De esta manera, puede verse cómo los grupos se emparentan entre sí en función de algunos intereses o principios y se separan de otros a quienes consideran enemigos o, al menos, no amigos. El sector cultural dominante establece relaciones diferentes con cada división y las integra en distintos grados a través de, por ejemplo, el reconocimiento siempre que el grupo acepte sus condiciones y acceda a ser parte del mismo.

Por último, el reconocimiento discursivo y nominal de las prácticas murgueras marplatenses como patrimonio tiene significados multivariados para el colectivo murguero. A pesar del interés por parte del sector hegemónico volcado a ello no significa que sea suficiente para acompañar y solventar la estructura organizacional y económica mínima que un festejo como el corso requiere. Inclusive, destacamos que la definición en la Ordenanza Municipal (Resolución n° 31) no menciona a los grupos ajenos a MOMO y CarMa, por lo cual podemos decir que es un reconocimiento parcial y limitado que introduce desigualdades.

Aun así, el surgimiento de estas asociaciones significa la posibilidad de pugna y protección constante por los beneficios que la distinción estatal trae aparejada y significa para muchos/as murgueros/as (entre ellos Benjamín, Clara y Belén) una victoria social y cultural. Los grupos independientes, por su parte, comparten la premisa de preservar al carnaval como un derecho social pero lo reivindican sin insertarse en una relación ambivalente con el sector dominante ya que la consideran como un acto de sumisión o dependencia, aunque siempre deban acordar algunas concesiones. Por otra parte, el caso de Parlantes es relevante para reflexionar sobre instancias de integración que logran encontrar una vía no sólo legitimada y reconocida sino también institucional para dirimir cuestiones importantes. Finalmente, los grupos coordinados bajo CarMa coinciden con el mecanismo de la inserción pero reproduciendo características de los sectores hegemónicos e incluso muchas veces la lógica de maximización económica compatible con el interés capitalista.

**Tercera ruptura: resistir con alegría**

Tal como se ha señalado en el capítulo anterior, un reclamo fundamental y compartido por la mayoría de los grupos es el acceso a la fiesta de carnaval como un derecho social básico. El consumo de este bien cultural y, en realidad, de la cultura en general, es disputado desde las clases populares mediante una estrategia particular del colectivo murguero. Nos referimos a una categoría nativa, una expresión sumamente recurrente en los discursos, consignas y letras de canciones de murgas marplatenses e incluso del resto del país que representa a la lucha por ese reclamo y también a esta construcción constante de prácticas alternativas de resistencia: la *alegría*.

Una de las primeras veces que fue hallada es en un viaje al que asistí con Los Murguientos, organizado por un grupo de la ciudad de Buenos Aires (Los Pitucos de Villa del Parque). La finalidad del viaje es participar de la Marcha del Apagón del Terror que se realiza en Calilegua, Jujuy, hace 34 años, a la que asisten agrupaciones de todo tipo. El evento se denomina “Viaje a Jujuy por la memoria” y se realiza anualmente hace más de una década. La consigna que el colectivo murguero propone, referida a la lucha por la memoria, verdad y justicia, se exhibe en panfletos, muros pintados, banderas y carteles con la expresión “resistimos con alegría”. A partir de ese momento comenzamos a otorgarle importancia a esta categoría plenamente nativa.

En el trabajo de campo se descubre que la alegría significa para una buena parte de murgueros/as un punto fuerte de resistencia y combatividad. Este hallazgo resulta en un primer momento algo contradictorio en sí mismo y surgen varios interrogantes. ¿A qué se refieren más exactamente con la alegría? ¿Por qué puede ser una práctica alternativa que propone nueva hegemonía? ¿Qué hay de combativo en eso? ¿Cómo se manifiesta o sucede? ¿Cuáles son las acciones, prácticas o actitudes que dan cuenta de ella? En nuestra labor esta recurrencia emerge en varios casos. Por ejemplo, David es uno de nuestros entrevistados con el que nos encontramos luego del viaje. En sus palabras podemos comprender mejor la particularidad de la alegría combativa:

Y creo que la murga es que todos vayamos juntos a un mismo lugar, hacia la cultura, hacia la alegría. Pregonar eso, la alegría y el baile, el carnaval. Nosotros vamos años atrás y la murga es eso: eran los esclavos africanos que venían siendo esclavizados y tenían esa forma de festejo. (…) Esa fue la esencia de la murga. Pueden pasar muchos años pero la esencia no se tiene que perder. Y eso es combativo.

Aquí la esencia de la murga es la alegría y proviene del mito de la esclavitud[[20]](#footnote-20) que para muchos murgueros/as explica el origen del género, por lo que en este y en otros discursos posibilita el sentimiento de liberación y escape (aunque sea momentáneo) de la dependencia y el sometimiento. Por otra parte, el verbo pregonar hace alusión a la misión de contagio y transmisión de la alegría a la que la murga debe dirigirse como colectivo, en conjunto. De hecho, el uso de la primera persona del plural es la referencia básica que emplean los entrevistados/as para contestar esa pregunta, por lo cual debe subrayarse el énfasis permanente en lo colectivo.

Además, David articula estos conceptos con la cultura como meta, por lo que es absolutamente válido para el ámbito murguero considerar y significar a la alegría y a la práctica murguera en su totalidad como parte legítima de la cultura (pensamiento no menor cuando se discute sobre hegemonías en disputa). Más aún, la función de transmitir, “pregonar” la alegría, además de ser reconocida como una meta principal, alude a una posesión (por parte de la murga) y una carencia (el público que precisa o está allí para recibirla). En sus palabras Belén complejiza estas ideas:

Lo que nos pasa y a veces nos complica la vida también es cultura y por eso está bueno resignificarla. Entonces es poder trabajar con ellos, que también son artistas, que la cultura no es lo que está solo en el teatro, que puede hacer alguien que “sabe” (como si el saber fuera algo que tuvieran algunos nada más). Esto de la cultura popular tiene que ver con eso, lo que vos sabés, lo que vos vivís también es importante y también es cultura y podemos mostrársela a los demás (…) En el sistema en el que vivimos la idea de consumo que tenemos es que se nos ha vendido que la cultura es eso, algo que es consumible y que si vende la cultura es cultura más bien aceptada, o quizás del grado que se le dé tiene que ver con eso, con algo que vende y que también es algo apropiado por unos pocos. Este año, por ejemplo, con toda la movida que hay en Mar del Plata, esta movida coyuntural que nos atraviesa que tiene que ver con la cultura para unos pocos, nos pasó que un montón de actividades culturales que se realizaban en los barrios fueron trasladados a otros sectores de la ciudad onda la Plaza Mitre, la Villa Victoria, está en ese sentido. “La cultura es para esta gente, no para ustedes que no entienden nada, que son unos negros de mierda”. Esa lectura también. Para nosotros la cultura es eso que construimos todos los días, después adquirirá diferentes expresiones. Podrá ser una murga, alguien que toque la guitarra, alguien que comparta un mate… Poder romper con esa idea, que la cultura es algo de unos pocos, que pueden apropiársela unos pocos y producirla unos pocos.

La palabra de la entrevistada permite reflexionar sobre una definición de cultura hegemónica y otra de cultura popular en la que destaca el lugar subalterno de la murga estilo porteño. La hegemónica, la dominante está atravesada por el consumo en un sentido consumista y es de cierta forma impuesta (“la que te venden”). Lo aceptado o legítimo es aquello comercializable que tiene éxito en un nivel masivo y que genera réditos económicos. Por su parte, estos productos culturales son producidos por sectores dominantes minoritarios (puede pensarse en grandes empresas o grupos económicos importantes) y son plausibles de ser apropiados desigualmente por otros grupos también reducidos que detentan una posición económica privilegiada pero también un capital cultural adecuado, dejando por fuera a aquellos que no poseen el capital cultural suficiente para hacer lo mismo (“la cultura es para esta gente, no para ustedes que no entienden nada, que son unos negros de mierda”)[[21]](#footnote-21).

Por otra parte, dentro de la definición de las culturas populares que puede elaborarse a partir de estos elementos está la democratización de productos culturales (que no pueden ser “vendibles” o mercantilizados) que da cuenta de una capacidad de resistencia. En oposición al acceso desigual y elitista a la cultura, lo que abarca éste término es mucho más amplio que los productos culturales: “es lo que construimos todos los días, lo que nos pasa y nos afecta”. Es decir, es la propia cotidianeidad de la vida en sociedad que luego puede tomar distintas expresiones. Belén considera que una de ellas es la murga, espacio subalterno desde el que se puede construir un producto cultural basado en una lógica más democratizada y abierta. La capacidad de producción no requiere saberes profesionalizados (“ellos –los/as niños/as que forman parte de su murga- también son artistas”) y puede ser exhibida y consumida legítimamente. Esta concepción democratizadora de la cultura es uno de los puntos fuertes de la alegría combativa.

En otro pasaje de su entrevista rescatamos una definición puntual de la murga y la práctica murguera:

Tiene que ver con la expresión de la cultura popular, creo. Por un lado desde lo cultural, lo artístico si se quiere, la posibilidad de expresarse desde una expresión (valga la redundancia) ligada al arte, con bailar, tocar un instrumento, cantar. Y después de la cultura, hablando en términos más genéricos, la posibilidad de reproducir una expresión propia que es bien de pueblo, de lo popular, llevarla a la calle, que tiene que ver con ocupar espacios que quizás a veces están significados para otra cosa. No sé… la calle hoy en día está vista más como un lugar de peligro o de individualidad, o sea, uno sale a la calle y es uno más entre tantos. O quizás es ocupar el espacio para la protesta o más lo colectivo, que también está bueno y es necesario pero la murga viene a romper con esas dos cuestiones. Y quizás si bien en un punto ocupa la calle para denunciar, para protestar o esas cuestiones creo que el fin primero es ocupar la calle para celebrar, para encontrarse a partir de la alegría o de eso, la alegría, el celebrar.

En este fragmento Belén define a la murga desde dos dimensiones: una artística (más concreta) y otra cultural (más abstracta). En la primera encontramos los elementos artísticos puntuales de las murgas como la danza y la música. La cultural se asocia con la interpretación de García Canclini presentada en los fundamentos teóricos para reflexionar sobre las murgas como estos nuevos movimientos organizados horizontalmente que no provienen de acciones estatales ni de organizaciones con mucha más trayectoria histórica como partidos políticos o sindicatos. La relación no convencional entre cultura y política que estos grupos construyen cuestiona estrategias conocidas de protesta en espacios públicos (como las marchas o actos) e introduce la particularidad de la alegría.

Ahora bien, además del fragmento de la entrevista de David en la que explica la función de transmitir o pregonar la felicidad, que a su vez implica una ambivalencia entre la murga (que posee) y el público (que carece), su pensamiento se complejiza:

Es ir a donde se necesite transmitir la alegría y el carnaval que la murga transmite. Hay barrios donde no hay nada, no llega nada. Ni siquiera hay una plaza con el pasto corto, un arco de fútbol, un tobogán. No hay nada. Lo más importante es ir a esos lugares donde la gente carece de todo bien. Los pibes crecen a la deriva y se divierten con lo que tienen a mano. Para mí lo esencial es eso, apostar a ese tipo de sociedad, de personas que carecen de todo y transmitirle alegría y felicidad (…) Yo sentía que quería hacer algo que pueda ayudar a alguien más. Ya sea sacándole una sonrisa o enseñándole algo nuevo. Y yo en la murga encontré eso. Y me di cuenta que la murguera y el murguero son combativos, son soldados de la cultura. Que combatimos contra eso, la desigualdad, la falta de cultura.

El discurso del entrevistado proporciona una nueva interpretación de los preceptos de Alabarces (2008) en el sentido de que “*la música popular no es un territorio ajeno a los desniveles y las desigualdades que atraviesan cualquier sociedad*” (p.2). Por ende, cuando David hace referencia a “gente que carece de todo bien” se refiere no sólo a la clase social que no posee medios de producción en un sentido marxista clásico sino también a sectores afectados por otras desigualdades como la urbana, la educativa y la cultural, que es en la que él hace más hincapié. A raíz de ello, considera que la alegría y la felicidad “que la murga transmite” se vuelven “bienes” que las reponen.

En verdad, como afirman Grignon y Passeron (1989), la propiedad (tener o no tener) no define por sí misma las propiedades de una fracción de las clases populares, sino todo un sistema de relaciones entre recursos y restricciones que se juegan como posibilidades para ambientarse a las condiciones de vida. En este caso, las murgas se las arreglan para actuar en esa ambivalencia y ofrecer un recurso ante un estilo de vida confrontado a la urgencia y las necesidades brutales. Justamente, los elementos aquí mencionados por David de los que los sectores subalternos carecen tienen relación con el divertimento (el juego y el esparcimiento públicos: plaza, arco de fútbol, tobogán) y su falta propicia otras problemáticas sociales como las adicciones.

Para retratar desde otra perspectiva esta cuestión un fragmento de la entrevista de Flavia resulta relevante:

Divertir a la gente es el objetivo. Que mientras la estás pasando bien también te bajen un par de líneas. Pero que la pase bien, que puedan aplaudir, divertirse. Hay un momento donde la murga te invita a formar parte. Como que no haya público y murguero, como que nos mezclemos todos. Eso también es algo bastante particular de la murga. Estar en la calle, no estar arriba de un escenario hace que estés más cerca de tu espectador (…) No hace falta ser murguero para reclamar. No hace falta tener puesto el traje. Ya participando de un corso, yendo a aplaudir, comprar una espuma está esta cuestión de que sí se puede hacer algo, sí se puede divertir sanamente y no hace falta que nos matemos. En Buenos Aires estaba la cuestión del disturbio, del peligro, no tanto en Mar del Plata. Pero nuestra forma de divertirnos es esta y en este espacio, la calle, el barrio.

Además de describir acciones cotidianas y particulares que remiten al concepto de diversión que aquí se desarrolla Flavia incorpora otro aporte muy relacionado con el pensamiento de Belén. “Que nos mezclemos todos”, “estar en la calle y no arriba de un escenario para acercarse al espectador” son ideas que denotan la cuestión de la democratización de la cultura y disputan las definiciones hegemónicas de lo que es la cultura válida, de quiénes son los que pueden apropiársela y quiénes son los que la producen. En otras palabas, en función de la palabra de la entrevistada puede decirse que los límites difusos entre quienes producen y consumen (“no hace falta ser murguero para reclamar”, “la murga te invita a formar parte”) y el empleo de espacios públicos para divertirse a partir de una propuesta creada por sectores populares (o al menos, no hegemónicos) generan la controversia.

En otra ocasión, en el corso de la murga independiente Los Colgados de Pompeya que inaugura en Mar del Plata los carnavales del corriente año es interrumpido en su realización por la fuerza policial local que asiste al evento de forma sorpresiva para solicitar documentación personal a algunos integrantes y para amenazar con el secuestro de instrumentos y su suspensión. La reacción frente a esa actitud fue la de esperar y permanecer en el lugar, con lo cual lograron llevar el corso a término. En el muro de la red social Facebook el grupo comunica que

siguen sin entender que somos un colectivo. Que somos el pueblo, que somos cientos y cientos copando las calles y que ya no les tenemos miedo. Ayer hicimos el Corso más largo de la historia de Los Colgados. Ayer la gente resistió con nosotros. No nos fuimos. Hubo espuma en el asfalto hasta las 3 de la mañana. Hubo sonrisas en cientos de caras mojadas. Hubo murga, circo, comparsa, cumbia, reggaeton, rock, choris, pizza, torta. Amigos, familias, muchos muchos vecinos. Hubo Carnaval. (Comunicación personal, 21 de enero, 2018)

Una vez más, surgen elementos concretos que caracterizan a la alegría como forma de resistencia: sonrisas, amistad, encuentro, fiesta. Las amenazas de desalojo y secuestro de instrumentos no suceden con las agrupaciones reconocidas de MOMO y CARMA pero sí son más probables con los grupos no reconocidos o con aquellos emplazados en barrios periféricos y degradados. Por lo tanto, en ese momento de incertidumbre y amenaza el accionar contrahegemónico de los festejos se vuelve más intenso: luego de ocuparlo, ahora se debe permanecer en el lugar de disfrute para poder preservarlo, hecho que sucede de manera similar con las protestas en las que se corta una ruta o camino importante.

Pozzio (2003) coincide en parte con estas ideas y hallazgos y explica que la lucha por la alegría es amplia y además de ser un fin en sí misma también se incluye su defensa como derecho, “*que es a la vez el derecho de no tener hambre, de vivir en una sociedad justa y solidaria, donde ningún otro derecho básico sea violado. Todo lo que atente contra este derecho así formulado, es digno de reclamo y protesta*” (p.46). Un punto en común entre los trabajos es esta cuestión de la combatividad y la militancia que giran en torno a la alegría y, agrega Pozzio, la satisfacción de participación social en un espacio inclusivo.

La fiesta, las emociones y la resistencia

Según bibliografía que consultada, desde las ciencias sociales hay, hace ya tiempo un cierto interés por descubrir cómo la fiesta y la diversión adquieren significaciones por las sociedades que las desarrollan y qué impacto tienen en ellas. Por ejemplo, Pedro García Gómez (1990) analiza la estructura y función de las fiestas y concluye que además de ser un espacio de satisfacción de necesidades biopsicológicas básicas (afecto, amor, comida, acción sexual) también posibilita el cumplimiento de necesidades psicosociales, simbólicas, que proporcionan un hondo sentimiento de integración y autoidentificación. De esta manera, afirma que cada acto festivo pone en funcionamiento un conjunto articulado de códigos que despiertan la experiencia de sentido y le asignan significados plasmados en algún registro. Es decir, las acciones simbólicas llevadas a cabo o experimentadas en los actos festivos estimulan los sentidos y el intelecto provocando algún tipo de emoción. Declara que en estos espacios “lo social y lo individual se activan mutuamente, formando un circuito recursivo; se encauzan por la vía lúdica, o por la vía ritual; y a través de ellas va discurriendo todo el proceso de socialización con la adherencia a valores y a una visión global de lo real (p.18)”.

En su entrevista, Dante narra una anécdota vivenciada en su participación en la murga Los Plagas de Camet que para él simboliza una situación de emoción y resistencia:

Este caso es de un corso de la Caprichosa. Había un señor morocho, así con rostro castigado como que ha sido un obrero de campo…Son caras castigadas por el sol, por el laburo, le faltaban varios dientes. Estaba apoyado en las vallas con cara de orto, enojado hasta con la vida parecía. Yo fui y le hice boludeces y no le molestó. Yo tenía una técnica para que hagan palmas que mayormente funcionaba. Y al principio no me dio bola y después cuando volví a pasar ya estaba con un poco más de onda haciendo palmas. Ya más distendido. Y cuando nos retirábamos sabés que el viejo se desarmaba en palmas y sonreía. Prácticamente no lo reconocí. Le cambiaron las facciones de la felicidad que tenía encima. No me lo quiero atribuir porque Los Plagas generábamos eso. El chabón se desarmaba…

Esta experiencia ilustra la transformación emocional positiva que pueden experimentar tanto los espectadores como los artistas de una murga. Al igual que David, el murguero Dante señala la capacidad de la murga de “transmitir” alegría como colectivo y no necesariamente desde la individualidad de algún miembro que podríamos denominar carismático. Volviendo al texto de García Gómez (1990), en el festejo del corso se ponen en juego ciertas acciones simbólicas (hacer chistes o muecas ridículas, “hacer boludeces”) que buscan estimular los sentidos para generar algún tipo de emoción como la alegría, que es parte de las necesidades psicosociales de la que el autor habla. Por lo tanto, puede aventurarse que el “hombre morocho”, frente al conjunto de estímulos que el espectáculo exhibe, reacciona y genera una respuesta emocional positiva de autoidentificación.

Sin embargo, el carácter momentáneo y efímero del corso cercena en buena medida su potencial transformador sobre un nivel estructural e impide hablar de una contundente modificación de base en las condiciones de vida desiguales en las que las personas del público presente (que “carecen de todo bien”) habitan. En su lugar, resulta más adecuado considerar a la combatividad de la alegría y el disfrute como momento disruptivo o de suspensión.

El teórico literario ruso Mijael Bajtin (2003), describe a los festejos de la cultura popular de la Edad Media como sucesos que ridiculizan y cuestionan las manifestaciones religiosas y serias de las instituciones eclesiásticas y estatales. A pesar de la evidente distancia histórica entre el análisis del autor y del siempre presente riesgo de descontextualizar conceptos a partir de una extrapolación, es posible identificar algunas similitudes entre los festejos pre-modernos y los festejos actuales que continúan, claramente, las reformas de la modernidad introducidas por la iglesia católica hace más de tres siglos, como por ejemplo la adecuación de la fecha del carnaval a la anticipación de la Cuaresma (Peter Burke, 1991).

En las fiestas de carnaval la murga teatraliza de una manera lúdica y mundana sus espectáculos al mismo tiempo que busca un cierto acercamiento entre actores y espectadores[[22]](#footnote-22). También se encarnan los papeles de payasos y bufones que se dedican exclusivamente al humor y las bromas y se construyen muñecos o figuras alegóricas que serán ofrendadas y quemadas al dios pagano del carnaval, el Dios Momo. Por otra parte, el festejo es sin duda secular y hay una cierta permisividad para los excesos y el libertinaje, aunque muchos grupos intentar exhibir una imagen de decoro y circunspección ante el público y la comunidad. En otras palabras, en perjuicio de su potencialidad, la suspensión e irrupción momentánea que un corso puede ofrecer conviven con las reformas que la iglesia católica introdujo en la celebración del carnaval y también con su integración al ámbito estatal que, como vimos en el apartado anterior, no sólo reconoce a la práctica sino que también la incorpora y a su vez la controla. El murguero Benjamín coincide con estas reflexiones:

El carnaval es suspender lo cotidiano. Esos cinco días donde se suspenden las reglas y descontrol. Son cinco días de purga, dar vuelta todo. Y esos tipos (una agrupación de comparsa) estaban haciendo el carnaval. Y nosotros también estábamos tratando de hacer el carnaval. Todos. (…) El corso es muy sanador. Hay barrios que están muy castigados. El corso del Barrio Autódromo me encanta porque fue siempre hecho desde abajo en un barrio muy muy muy castigado. Es la peor cara del sistema. Gente que vive en lotes que están bajos, caen dos gotas y se inunda. Pobreza. Y la pobreza que te va llevando a que haya miseria, donde está más complicado. Entonces reaccionan y se vinculan de una forma complicada. Lo primero que tiene es defenderse, la actitud hostil. Vos primereás con eso. Y eso, con el corso, no te digo que se elimina. Pero sí que pasan cosas. Y donde podría llegar a suceder cualquier cosa, se hizo un corso cuidado, hecho. Y la gente lo va bancando, los vecinos lo van bancando. Pasan cosas hermosas, pero hermosas. Una calle perdida en el barrio Autódromo iluminada, en la puerta de tu casa, y que todos se estén cagando de risa. Eso también es revolucionario.

Ahora bien, Dante y Benjamín coinciden en una caracterización de exterioridad “castigada” en una parte de la comunidad que consume el bien cultural del carnaval. Ambos emplean el mismo término y destacan algunas marcas físicas que señalan el castigo en los cuerpos de los sujetos populares: rostros de piel oscurecida y ajada, la falta de dientes, una expresión facial de enojo. Por supuesto, estas exterioridades no tienen sentido por sí mismas sino en función de significados sociales que circulan sobre ella.

Al respecto, Grignon y Passeron (1989) afirman que hay marcas que contribuyen a definir los modos de vida de las clases dominantes y populares, y para éstas últimas, la falta de marcas permite ver las deformaciones de los cuerpos y rostros populares, por lo cual, el tostado del trabajo (en contraposición al bronceado del ocio) es un estigma vinculado a restricciones sociales. En verdad, las marcas de castigo físico tienen sentido con otras de tipo simbólico: los prejuicios relacionados con ser un trabajador “morocho” y “obrero de campo”, que puede significar la pertenencia a una categoría laboral de bajo nivel profesional que además es indeseada o se encuentra desvalorizada (debido al enorme esfuerzo corporal mal remunerado que implica) y supone una cierta sujeción que proviene de una relación de absoluta dependencia.

Por otra parte, las dos zonas geográficas a las que los entrevistados se refieren (barrio Autódromo para el primero y barrio Libertad para el segundo) pertenecen a la periferia marginada de la ciudad y también se les asignan marcas de castigo físico: falta o degradación de servicios urbanos, poca o nula conservación de espacios públicos, problemáticas ambientales sin resolver. Habitar en estos barrios puede ser una marca simbólica que indica una pertenencia de clase pobre que no cuenta con el capital suficiente para acceder a viviendas en lugares considerados socialmente de mayor categoría. Rosana Guber (2004) teoriza sobre la estigmatización que supone vivir en barrios periféricos (en realidad, su trabajo está orientado a las villa miseria) y afirma: “el villero sabe que 'la villa es un lugar mal mirado por la gente' (…) Esta caracterización le trae al villero diversos inconvenientes y limitaciones en su interacción con los no villeros; por ejemplo, en lo concerniente al plano laboral, las fábricas vecinas no contratan villeros para puestos fijos sino para temporarios, mediando el vínculo de un contratista” (p.10). A pesar de que el barrio Autódromo y Libertad no se consideran específicamente villas miseria sí pertenecen a la categoría de zona degradada o indeseable, o al menos así los identifican los entrevistados en los fragmentos que presentamos y en otros pasajes.

Ahora bien, nuestros entrevistados/as reconocen estos mismos elementos sobre los que la autora teoriza en los/as habitantes de los barrios carenciados a los que muchas murgas pertenecen o con los que se relaciona. Sin embargo, no lo hacen desde una perspectiva peyorativa o prejuiciosa sino más bien solidaria o incluso como parte de ella. Por eso podemos decir que la murga se relaciona con estos espacios e identidades de manera desinteresada y cercana cuestionando los estigmas construidos desde los sectores hegemónicos y también apropiados por los sectores villeros alrededor de atributos como los ya aludidos.

En todo este contexto, lo “sanador” del corso es, en primer lugar, la diversión, que significa una irrupción al castigo tanto físico (“le cambiaron las facciones”) cuanto simbólico (de pronto un barrio ignorado por la intervención estatal se vuelve un lugar de esparcimiento y festejo, “una calle perdida iluminada”). Por este motivo consideramos que el divertimento es un primer componente teórico de la irrupción que plantea la alegría combativa. La purga, “dar vuelta todo”, la risa universal, la representación lúdica de la vida (jugar con agua, con espuma, con payasos/as, con magos) son elementos cuestionadores a una cotidianeidad de decoro y orden que alecciona los cuerpos[[23]](#footnote-23) e indica los límites de los festejos.

Otra potencialidad importante es la suspensión del estigma a través del encuentro y la construcción de vínculos de unión que desmienten los prejuicios de la identidad de villeros ignorantes y violentos que Guber analiza. En otros términos, esta posibilidad (que Bajtín también menciona) constituye nuevas relaciones sociales basadas en la solidaridad y la familiaridad en detrimento de los vínculos “complicados y hostiles” a los que Benjamín hace referencia. “Mezclarse”, ser artista y parte del público y establecer cercanías conecta a las personas y puede producir experiencias de empatía y comunión. En un pasaje de su entrevista David ilustra claramente estas ideas:

Porque la cultura te hace abrir la cabeza a otros espacios, a otras personas. Por más de que al otro le guste la cumbia o el reggaetón, él puede venir a la murga aunque a mí me guste el rock. Si los dos sentimos cosas diferentes la murga nos va a unir. Porque vos tenés las mismas necesidades que yo. Por ahí vos escuchás reggaetón y yo rock, pero por ahí te tomás el colectivo como yo, todas las mañanas te cagás de frio, todos los días salís de tu casa y te llenás de barro las patas porque las calles están hechas bolsa. Por ahí vas a comprar un kilo de pan y no te alcanza para manteca porque el sueldo es re bajo y todo está re caro. Si los dos compartimos las mismas situaciones, ¿por qué la diferencia esa de que vos tenés visera, sos morochito y escuchás reggaetón y yo no socializo con vos? Hay que romper esa barrera, romper esos eslabones que nos atan a la desigualdad.

Según él, la cultura y, específicamente la murga, son ámbitos de unión y ruptura con los prejuicios y estigmas. En su discurso trasciende el momento específico del corso y explica también cómo esto se cumple también para quienes pertenecen a una murga. En este pasaje David alude a prejuicios de clase, racialidad (ser “morochito”) e incluso de consumos musicales incongruentes que provocan una socialización estigmatizante por parte de los sectores hegemónicos con respecto a los subalternos.

Por otro lado, en todas las entrevistas se ha aplicado una misma pregunta que obtuvo todos resultados coincidentes: ¿quiénes pueden formar parte de una murga? Las respuestas, por supuesto variables en sus expresiones, señalan un acceso irrestricto a quienes deseen participar. Sin embargo, muchos/as murgueros/as están de acuerdo con que hay personas incompatibles con su ámbito en función del trabajo que realizan. La integración de policías o militares sería un caso muy cuestionador a la amplitud de la aceptación irrestricta debido al notorio rechazo a las fuerzas de seguridad por parte de las/os murgueras/os. Por tal motivo, esta potencialidad de creación de vínculos solidarios infrecuentes en algunos casos se ve disminuida.

Existen numerosas letras de canciones que describen la sensación de alegría y felicidad tanto en los momentos específicos de los corsos como en el propio hecho de ser murguero/a. A continuación se presentan dos ejemplos de líricas que ilustran estos preceptos:

Yo encontré en este lugar/ La felicidad, la alegría, mi forma de luchar/ Me dio fuerza, me dio amistad/ El placer de pintarme la cara/ Y hacerte bailar/ El placer de pintarme la cara/ Y verte bailar (“Latidos”, Los Murguientos).

Somos calle de tierra/ Cambiamos piedras por lentejuelas/ Y hasta descalzos nos gusta bailar/ levantando polvareda/ (…) Pibes que van a la escuela/ o quizás tengan que trabajar/ En febrero son murgueros/ que patean penas por la ciudad/ Rumbean con el futuro/ Tres saltos dan por la amistad/ Llenan el barrio de fiesta/ Ellos son promesas de carnaval (“Somos”, Parlantes en el Corazón).

En estas dos referencias que nos posibilitan reflexionar sobre la música como espacio de resistencia política-cultural (Alabarces, 2008) hallamos elementos que desarrollamos en este apartado: la suspensión del castigo y la opresión a partir de la diversión (“el placer de pintarme la cara y verte bailar”; la obligación del trabajo compensada con el hecho de ser murguero/a; las prácticas artísticas específicas del baile) y la suspensión del estigma (la autorreferencia a ser amigos/as y ser pibes/as que pertenecen a “calles de tierra”, marca de clase empobrecida).

La alegría, como afirmamos a lo largo de este apartado, irrumpe y disipa, en una secuencia fugaz y momentánea de tiempo, los estados y sentimientos de opresión y tristeza que generan la miseria y la marginalidad. En palabras de García Gómez (1990), repone una necesidad psicosocial simbólica que provee sentimientos de integración y autoidentificación. El aspecto limitante de la irrupción implica que una vez finalizado el corso la realidad abrumadora recupera su cotidianeidad. Sin embargo, de igual manera introdujo una suspensión y un cuestionamiento a la relación subalterna en ese estado de cosas así como también les da a sus participantes estables los mismos beneficios pero de manera más continua a lo largo de toda su trayectoria como murgueros/as.

**Conclusiones**

Este trabajo tuvo como propósito indagar sobre la relación de las categorías hegemonía-subalternidad en las prácticas murgueras de nuestra ciudad. ¿Se puede decir que son subalternas y contestatarias con respecto al modelo cultural hegemónico? ¿Cuál es el lugar que ocupan en la estructura de distribución desigual de bienes simbólicos y materiales?

Recapitulamos los objetivos concretos atravesando tres rupturas que se suponen como los puntos fuertes de subalternidad de las murgas marplatenses. Se pretende también esbozar algunas nociones y reconstruir categorías nativas con el propósito máximo de brindar respuestas (y también nuevos interrogantes) a la pregunta más general.

En primer lugar, la gran mayoría de murgueros/as se representa al territorio en el que la murga ejerce sus actividades como un lugar de origen que genera una auto-identificación como grupo a partir de su pertenencia. Esto puede verse, por ejemplo, en la propia denominación que las agrupaciones crean para diferenciarse de otras.

Por otro lado, pertenecer a tal o cual barrio también implica para los/as murgueros/as marplatenses “trabajar para él” pero no desde una lógica de trabajo y esfuerzo (valorados tradicionalmente como vías de ascenso social o relacionados con una “naturaleza” salarial y comercial de la actividad laboral) sino desde una entrega desinteresada, colectiva y altruista. Denominamos “trabajo murguero” a los significados que subyacen bajo la categoría nativa de “hacer un buen laburo” que se refiere a todas las actividades que las murgas realizan buscando la participación de la comunidad y que, al mismo tiempo, funciona como indicador del grado de aceptación de ésta última con respecto a los grupos. Así, el trabajo murguero representa para sus integrantes una fuente de lazos de solidaridad y realización y, para la comunidad, espacios alternativos de divertimento. Otra categoría interesante es la que propone un entrevistado llamada “vida asociativa”, la cual condensa conceptualmente estos preceptos de trabajo comunitario desprendido producto de relaciones de socialización solidaria.

Por último, el vínculo con el entorno significa en algunos casos una oportunidad alternativa de resolución de problemas sociales que corresponde a complejos procesos de ampliación del repertorio de la acción colectiva (Merklen, 2005). “Cuidar el corso” y “bancarlo” son las categorías nativas más recurrentes en relación a ello y, al igual que “hacer un buen laburo”, revelan el tipo y calidad de vínculo que se logre entablar con el barrio. Cuanto más se cuide y banque el corso mayor será la apropiación que la comunidad realice de la agrupación y, retroactivamente, más se identificará ella misma con su entorno. Los momentos de ensayo son sumamente importantes también y son los que construyen y mantienen en el tiempo la apropiación de la que hacemos mención a través de la invitación por parte de la murga para sumar e integrar nuevos adeptos.

Por otra parte, la distinción patrimonial que el gobierno de la ciudad le otorga a las prácticas murgueras de algunos grupos tiene múltiples significados para ellos. En primer lugar, el surgimiento de asociaciones carnavaleras sobre las que el Estado aplica el reconocimiento significa para muchos/as murgueros/as pertenecientes a MOMO una victoria social y cultural y una instancia institucional de pugna y protección de los beneficios obtenidos. De esta manera, integrarse a los grupos hegemónicos es una posibilidad para alcanzar una distribución más equitativa de bienes culturales y simbólicos. Específicamente, lo que las murgas hacen para ello es reunirse periódicamente con autoridades municipales dedicadas al ámbito de la cultura con el propósito de solicitar ciertos beneficios básicos (ya aludidos) y establecer las condiciones de acceso a ellos.

De manera similar, la inserción institucional de la murga Parlantes en el Corazón en un sector gubernamental orientado a los derechos infantiles permite pensar a este hecho como un logro que habilita la disputa desde un lugar subalterno pero a la vez integrado al hegemónico. Mensualmente todas las asociaciones relacionadas con los derechos del niño y la niña se reúnen junto con varias secretarías municipales (Cultura, Desarrollo Social) para debatir sobre sus necesidades y reclamos. En un nivel más general, esto provoca una tensión y, de forma similar a MOMO, la capacidad de torcer la desigualdad en la estructura de distribución de bienes disponibles.

Para el caso de los grupos no reconocidos y en particular para los independientes este mismo lazo implica una sumisión, dependencia y contrariedad con el principio de trabajo colectivo, aunque todas las agrupaciones de MOMO también compartan y ejerzan ese mismo precepto. La “auto-gestión” es la categoría nativa que los grupos independientes se aducen a sí mismos y representa a todas las actividades que tienen que ver con la murga realizadas bajo una lógica colectiva desligada de cualquier ámbito estatal.

Por último, la agrupación de CarMa no concuerda con varios preceptos de las otras (la horizontalidad en la dinámica grupal, la distancia con partidos políticos) y su integración en el sector hegemónico puede interpretarse en función de una lógica en cierta forma partidaria e interesada de rédito económico que provoca la posibilidad de que el vínculo se vuelva recíprocamente utilitario.

Con respecto a la alegría como mecanismo de resistencia una gran cantidad de murgueros/as la considera como elemento fundamental de la práctica de murga y también como parte legítima del ámbito de la cultura. Es decir que se asocia con una concepción democratizada de la cultura tanto desde aquellos que la producen hasta quienes la consumen de tal forma que, por ejemplo, en casi todos los espectáculos las murgas aceptan e incluso buscan fusionarse desde la diversión con su público. Asimismo, otro punto de esta forma de resistencia es la irrupción que introduce en la cotidianeidad que suspende tanto los castigos físicos y simbólicos producto de las desigualdades económicas, sociales y culturales de las clases populares como los estigmas y prejuicios que crean enfrentamientos y distancias sociales. La interpelación de los/as murgueros/as en los corsos a su público, la búsqueda de contacto visual y físico (mirar a los/as espectadores a los ojos, invitarlos/as a bailar) y la intención de “transmitir alegría” a través del humor y los chistes son prácticas que pueden derribar relaciones sociales conflictivas, convencionalmente inusuales o distantes.

Sin embargo, no pueden evadirse las limitaciones de estas estrategias y prácticas subalternas. A medida que transcurre el trabajo de campo pueden ponerse en práctica las advertencias sobre lecturas romantizadas o populistas que las considera como totalmente contestatarias o disruptivas y construir un análisis más matizado. Esto resulta ser un giro no previsto en nuestro proyecto preliminar y decidimos incorporarlo en la investigación.

Al respecto del primer eje no todos los proyectos de murga tienen las mismas particularidades ni persiguen objetivos idénticos, por lo tanto su margen de afiliación territorial puede ser más reducido ya que en ocasiones se limita al ámbito murguero festivo. Incluso, puede suceder que varíe en el tiempo dentro de la misma agrupación. A su vez, la ubicación geográfica periférica y marginal de muchas de ellas influye en los obstáculos y problemáticas con las que las murgas tienen que lidiar en su cotidianeidad (situaciones de violencia que complican la realización de los ensayos, la falta de espacios públicos en condiciones, etc.)

Por su parte, a pesar del reconocimiento patrimonial el alcance de la distinción es acotado ya que se enfoca solamente en la actividad de la murga en época estival y deja por fuera a otros grupos no reconocidos que se encuentran así ya sea voluntaria o involuntariamente. Al mismo tiempo, la organización colectiva murguera, a pesar de poder introducir demandas y soluciones en el medio institucional, muchas veces no logra construir y sostener un proyecto más abarcativo y radical que redistribuya estructuralmente bienes materiales y simbólicos. Los conflictos y diferencias interpersonales y de intereses en ocasiones erosionan e imposibilitan una acción colectiva más poderosa y mejor organizada.

Finalmente, la alegría como resistencia encuentra su limitación en los momentos fugaces y momentáneos de las transformaciones emocionales positivas que no logran permanecer de forma estable en el tiempo debido a la brevedad de los corsos. Tampoco puede asegurarse una modificación estructural en gran escala sobre las condiciones de vida desiguales del público que experimenta una irrupción en sus cotidianeidades. Sí es más potente en los/as integrantes frecuentes de murga que vivencian estados de alegría y felicidad más duraderos por ser parte de los grupos.

En conclusión, afirmamos que, aunque lo hacen de manera fluctuante, fragmentada y local, las prácticas murgueras sí logran posicionarse como contestatarias frente a la cultura hegemónica. Desde su lugar subalterno consiguen desarrollar estrategias para señalar su situación de dominación en función de las tres rupturas que desarrollamos. Debemos destacar que dejamos por fuera una cierta cantidad de temáticas como por ejemplo la cuestión del género, la dimensión artística y la inclusión social. En todo este recorrido pretendimos retratar un espacio pocas veces considerado como potencialmente subalterno y contestatario que, a pesar de todas sus falencias y salvedades, puede cambiarle de manera positiva la vida a muchos/as de sus integrantes y seguidores/as.

*La murga, señor es así/ Te da la oportunidad/ de mezclar una palabras y cantarlas así nomás/ La murga, señor es así/ rienda suelta pa´ delirar/ Después avisale al Momo que nos venga a rescatar/*

*En tiempos de contra mano/ De cada uno en la suya/ La murga sigue apostando/ al encuentro de verdad/ A perderse con el baile/ y encontrarse en las miradas/ A soltar la carcajada/ que nos libre de todo mal.*

*Somos murgueros de corazón/*

*Y hacemos murga porque es la revolución/*

*Ya llegó el murgón.*

*(Los Murguientos)*

**Anexo**

ORDENANZA 20232

Expte 1970-7-2011 Sancion (11-02-2011)

Decreto de Promulgación 540 (01-03-2011)

Artículo 1º.- Otórgase la distinción al “Compromiso Social” a la Asociación Civil M.O.M.O. (Movimiento Originado por Murgas Organizadas) por su solidaridad y compromiso en la mejora de la calidad de vida de las personas y en la construcción de una sociedad más igualitaria.

Artículo 2º.- Entréguese copia de la presente en un acto a convocarse al efecto en el recinto de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante.

Artículo 3º.- Comuníquese, etc.-

FUNDAMENTOS

La Asociación Civil M.O.M.O. (Movimiento Originado por Murgas Organizadas se encuentra conformada por distintas agrupaciones que desde hace más de diez años organizan y participan de los corsos de la ciudad de Mar del Plata. Desde hace más de diez años las murgas marplatenses han organizado, gestionado y llevado a cabo la mayoría de las actividades relacionadas con el carnaval y los festejos populares.

Con la aparición del género murguero como expresión artística y popular, los corsos barriales fueron multiplicándose, esta vez organizados directamente por las murgas que ensayaban en plazas o en diferentes instituciones (escuelas, sociedades de fomento, Universidad), fortaleciendo de esta manera la participación vecinal en los mismos, brindando jornadas de alegría y entretenimiento para todas las edades, recordando las épocas en que se salía a festejar el carnaval en forma masiva y popular.

La captación de público generada en las diferentes actuaciones y al interés demostrado por los vecinos, los cuales a su vez proponen la incorporación de distintas actividades que se realizan en los barrios, demuestra que el corso es un espacio social y cultural de absoluta importancia y además, considerando la restitución de los feriados de carnaval, la celebración de aquí en delante de estas festividades lo transforman en un derecho popular y patrimonio cultural de todos los ciudadanos del Partido.

Creemos que esta agrupación encuadra en las previsiones de la distinción al “Compromiso Social”, establecida en el Artículo 10º de la Ordenanza 19718.

Resolución n° 31

Mar del Plata, 2 de febrero de 2017

VISTO: la realización de los “CARNAVALES MARPLATENSES 2017”,

La Presidente del Ente Municipal de Turismo resuelve:

ARTÍCULO 1º.- Declarar de Interés Turístico a la realización de los CARNAVALES MARPLATENSES 2017 en distintos barrios de la ciudad.

ARTÍCULO 2º.- A través del Departamento de Asistencia al Turista, se adoptarán los recaudos pertinentes para incluir, al acontecimiento origen de las presentes actuaciones, en el Calendario de Actividades de este Ente Municipal de Turismo.

ARTÍCULO 3º.- La declaración de Interés Turístico a la que hace referencia el artículo 1º, no exime a los organizadores del cumplimiento de lo normado por la Ley Orgánica de las Municipalidades, para la utilización de los espacios en la vía pública, ni del pago de los derechos por publicidad y propaganda previstos en la Ordenanza Impositiva Vigente, así como los derechos administrados por SADAIC, AADI CAPIF y/o ARGENTORES, toda vez que corresponda.

ARTÍCULO 4º.- La entidad organizadora deberá contratar los seguros pertinentes, quedando el Ente Municipal de Turismo exento de responsabilidad ante cualquier tipo de accidente o inconveniente que pudiera ocurrir, así como también tomará las precauciones necesarias para la cobertura de los servicios de emergencia médica.

ARTICULO 5°.- La entidad organizadora se obliga a mantener indemne al Ente Municipal de Turismo por cualquier concepto que se deba a un tercero o a la misma Municipalidad, por daños o perjuicios que eventualmente se pudieren producir a los mismos o a sus bienes en razón de la realización y puesta en marcha de las actividades mencionadas en la presente

Resolución, en razón de la responsabilidad civil que surja de los artículos118, 160,200,275,

278, 490, 833, 850,852,1040, 1042, 1376, 1749, 1751, 1785, 1786,1788 y concordantes del

Código Civil y Comercial de la Nación incluyendo también gastos, honorarios y costas del demandante. Manteniendo indemne a la Municipalidad y al Ente Municipal de Turismo de cualquier reclamo al respecto.

ARTÍCULO 6º.- Registrar, comunicar a través del Departamento de Administración y Personal y a sus efectos, intervengan los Departamentos de Asistencia al Turista y de Prensa.

**Bibliografía**

* Alabarces, Pablo (2008) “Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)” en *Trans. Revista Transcultural de Música.* N° 12.

------------ (2015) “Textos populares y prácticas plebeyas: “aguante”, cumbia y política en la cultura popular argentina contemporánea” en *AlterNativas.* N° 4. Disponible en: <https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/69711/CLAS_AN_SP15_Alabarces_Textospopulares.pdf>

* Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2008) “¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder”, en Rodríguez, Pablo y G. María (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular.* Buenos Aires, Paidós.
* Aliano, Nicolás (2010), “Culturas populares: orientaciones y perspectivas a partir del análisis de un campo de estudios” en *Sociohistórica*, (n° 27). La Plata, Argentina.
* Allegrucci, María Daniela (2010) “Murgueros, una forma de ser”. *Seminario Permanente de Tesis*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP.
* Archenti, A. (2001). “Elementos para conceptualizar las culturas populares”. Documento cátedra de Antropología Cultural y Social, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
* Aria, Natalia Lorena y Reija, María Angélica (2007) “Murgas, un medio de comunicación. Las murgas como una manifestación política”. V Congreso Virtual. *Seminario Permanente de Tesis.* Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
* Bajtin, Mijail (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Madrid, España. Alianza Editorial.
* Barrio, P.A. y Miguel, C.V. (2016). “La cultura popular en el carnaval”, *II Congreso AAS-PRE ALAS 2017.* Repositorio Institucional. Universidad Nacional de Villa María. Disponible en: <http://catalogo.unvm.edu.ar/doc_num.php?explnum_id=1012>
* Bauman, Richard (1992), “Performance” en *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments.* A Comunications-centered Handbook. Oxford University Press, New York-Oxford. Pp. 41-49.
* Bilbao, S. (1962). “Las comparsas del carnaval porteño”. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folclóricas.* N°3. Ediciones Culturales Argentinas.
* Burke, Peter (1991), “El triunfo de la Cuaresma: la reforma de la cultura popular” en *La cultura popular en la Europa Moderna*. Alianza Editorial. Madrid. Pp. 295-342.
* Bustos, Guillermo (2002), “Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate Mallon Beverley” en *Fronteras de la Historia*, n° 7. Bogotá, Colombia.
* Canale, Analía (2002) La fiebre murguera que quita el aliento. Una visión del resurgimiento de las murgas porteñas desde el folcklore en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.* N°18, pp. 249-264. Universidad Nacional de Jujuy. Jujuy, Argentina.
* Canclini García, N. (1987) Ni folclórico ni masivo, ¿qué es lo popular? En  *Diálogos de la Comunicación.* N° 17, pp. 1-8.
* Canclini, N. (2004) “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. *Antología sobre cultura popular e indígena. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción, primera etapa.* P.p. 153-165. Primera edición, México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
* Caponera, Griselda y Lourenco, Sofia (2007). “Los procesos de comunicación y educación en la Murga “Tocando Fondo” de la ciudad de La Plata”. S*eminario Permanente de Tesis*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
* Carim Mariela C. (2009). “La murga y los jóvenes: un recorrido desde fines de los 60 a la actualidad” en *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
* Crehan, Kate (2002) *Gramsci, cultura y antropología.* Ediciones Bellaterra. Barcelona.
* De la Cuesta Benjumea, Carmen (2003) “El investigador como instrumento flexible de la indagación” en *International Journal of Qualitative Methods.* Vol. n° 2, pp. 25-38.
* Domínguez, M.E. (2016) “Del carnaval a la música popular. Transiciones en el arte murguero”. *Revista Clang.* N°4, pp. 19-32
* Gómez García, Pedro (1990) “Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas en” *La fiesta, la ceremonia y el rito*. Ed. Casa de Velazquez, Universidad de Granada. Pp. 51-62.
* Gramsci, A (2000). “Cuaderno 25 (XXIII) 1934. Al margen de la historia. (Historia de los grupos sociales subalternos)” en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 6. México D.F. Ediciones Era.

-------------- (2000). “Cuaderno 25 (XXIII) 1934. Al margen de la historia. (Historia de los grupos sociales subalternos)” en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 6. México D.F. Ediciones Era.

* Grignon, Claude y Passeron J. Claude (1989), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura.* Nueva visión. Buenos Aires.
* Guber, R. (2005). “La reflexividad en la observación con participación” y “Casos de registro” en *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.* Edit. Paidós.
* Guimarey, María (2007) “El carnaval como práctica social espectacular: perspectivas para una revisión de la historiografía tradicional del Carnaval”. *Encuentro de becarios*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA. Disponible en: <http://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_htm/ebec07/htm/in_soc.html>
* Hammersley, M. y P. Atkinson (1994) Capítulo 1: “¿Qué es la etnografía?”. *Etnografía. Métodos de Investigación.* Editorial Paidós. Barcelona.
* Lopez, Irene Noemí (2013) “Consideraciones sobre la canción como objeto de estudio” en *Jornaleras. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos.* Pp.110-123. Jujuy, Argentina. Editorial Universidad Nacional de Jujuy.
* Martin, Alicia (2006) “El patrimonio inmaterial, intangible, simbólico o vivo” en *ILHA, Revista de Antropología*. Vol.8, n° 1,2, pp. 297-313. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil.
* Martín, Alicia (2011) “Afroporteños en el carnaval de Buenos Aires” en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano 23.* N° 1, pp. 55-65.
* Martín, Eloísa (2011) “La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los ´90” en Semán, P.; Vila, P. (Ed.), *Cumbia, Nación, Etnia y Género en Latinoamérica*. Pp. 209-244. Buenos Aires, Argentina. Ed. Gorla.
* Meccia, Ernesto. (2012-2013) “Subjetividades en el puente. El método biográfico y el análisis microsociológico del tránsito de la homosexualidad a la gaycidad” en *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social.* Nº4. Año 2. Pp. 38-51.
* Mendizábal, N. (2006). “Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa”, en: Vasilachis de Gialdino, I (coord.), *Estrategias* *de* *investigación* *cualitativa,* Barcelona, Gedisa.
* Meo, A. y A. Navarro (2009) Capítulo 2: reflexividad e investigación cualitativa. En *La voz de los otros. El uso de la entrevista en la investigación social*. Buenos Aires: Omicron System.
* Merklen, Denis (1997) “Un pobre es un pobre. La sociabilidad en el barrio; entre las condiciones y las prácticas”, en *Revista Sociedad*. N° 11, pp. 21-64.
* Merklen, Denis (2005) *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003),* 1ª ed, Buenos Aires. Ed. Gorla.
* Miguez, D., Semán, P. (2006) “Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales: hacia un concepto de cultura popular” en *Entre Santos Cumbias y Piquetes*. Pp.20-37. Buenos Aires, Argentina. Ed. Biblos.
* Modonesi, Massimo (2012) “Subalternidad” en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf>
* Morel, Carlos (2005) *Murgueros (de)tras del carnaval. Identidad, patrimonio y relaciones de poder en el espacio cultural de las murgas.* (Tesis de grado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
* Nuñez, Ana (2013), "Metete y no te salgas, que te la usurpan...". *VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social*. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
* Pozzio, M. R. (2003) *Murgas: Cultura, Identidad y Política. Sus nuevos significados*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.555/te.555.pdf>
* Romero, Gualberto (2013) *La murga porteña: historia de un viaje colectivo.* (1° edición). Buenos Aires, Argentina. Ediciones CICCUS.
* Rossano, Salvatore (2009) “Murga y carnaval, de “cosas de negros” a patrimonio ciudadano”. Construcción de identidad en la murga porteña en *Etnofólk Revista galega de etnomusicoloxía*. Pp. 573-595.

------------------ (2012) “El espacio sonoro del bombo con platillo en Buenos Aires. Entre música, ruido e invisibilidad” en *Revista Argentina de Musicología*. N° 12-13. Pp.183-204.

* Scribano, A y De Sena, A. (2009). Construcción de conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación en *Cinta Moebio: Revista de Epistemología en Ciencias Sociales.* N° 34, pp. 1-15. Disponible en: http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/34/scribano.html
* Trozzo, E. Cosentino, O. (2001) “El derecho a la utopía. La murga en Mendoza” en *HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño*. Nº 1, pp.30 – 36.
* Valles, Miguel (2000) *Ténicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional.* Síntesis Editorial.
* Vila, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n° 2.
* Williams, Raymond (1997) *Marxismo y literatura*. Barcelona, España. Ediciones Península.
* Witkin, V. (2006) *El carnaval como una práctica cultural en Mar del Plata.* (Tesis final de grado). Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. UNMDP.

1. Este concepto sumamente polisémico lo planteamos en relación a la subalternidad. Pablo Alabarces y Valeria Añón (2008) en particular arrojan una definición de lo popular entendido como subalterno que no evade cuestiones como el conflicto, el poder y la desigualdad ni naturaliza ni cristaliza a los sujetos en ellas. A su vez, requiere de la integración de las múltiples articulaciones jerárquicas que permite la noción de subalternidad y la aceptación del hecho de que la dominación se reproduce en los medios de comunicación pero que también, como contracara, allí se pueden leer pliegues, fisuras e intersticios. [↑](#footnote-ref-1)
2. Intersección muy transitada en la ciudad. [↑](#footnote-ref-2)
3. Los años que corresponden al periodo entre ambas fechas son de proscripción del carnaval y de la existencia de agrupaciones de festejo debido al proceso dictatorial argentino que tuvo lugar a partir de 1976. [↑](#footnote-ref-3)
4. La inclusión del género femenino en esta nueva etapa también está documentada por la autora Canale, puesto que en la etapa anterior la participación era casi exclusivamente masculina. [↑](#footnote-ref-4)
5. En algunos casos, las canciones abordan problemáticas específicas como los derechos humanos, la privatización de espacios públicos o la violencia de género, pero en otros se mencionan temas más generales y menos incisivos: “la pobreza”, “el hambre”, “la corrupción”. [↑](#footnote-ref-5)
6. De hecho, Mar del Plata tampoco es ajena a estas transformaciones en el arte murguero. En el transcurso de dos años se grabaron, organizados de manera “independiente” (sin el apoyo de ningún sello discrográfico) en estudios de grabación profesionales dos discos en el que participaron casi todas las murgas de la ciudad presentando temas seleccionados. Las obras se denominan “Carnaval del Mar volumen 1” y “Carnaval de Mar Vol. 2”. Asimismo, las agrupaciones se organizan por sí mismas y también realizan estas nuevas prácticas. Tal es el caso de Los Murguientos que grabaron su propio repertorio en un disco en el año 2016. Todos estos materiales circulan en el ámbito murguero y se pueden adquirir mediante su compra. [↑](#footnote-ref-6)
7. Pablo Alabarces (2015) reflexiona sobre la eliminación de algunos cuerpos en la superficie de la cultura contemporánea. Se refiere a aquellos que se vuelven no decibles, dignos de ser expulsados o imposibilitados de toda representación debido a su distancia con los cuerpos hegemónicos de tapas de revista. Aunque no podemos afirmar que los cuerpos de las mujeres murgueras sean “no decibles” advertimos reacciones negativas de rechazo tanto de murgueros y murgueras como de espectadores ante el uso de vestimenta erótica o sensual en un ámbito público como el corso en los comentarios como “no da que use eso”, “eso te lo ponés para tu novio”, “es de gata”. Cabe agregar que la interpretación de estos hechos según la perspectiva de género queda por fuera de esta investigación. [↑](#footnote-ref-7)
8. La Avenida Libertad es una de las arterias principales de la ciudad y del barrio Villa Primera. Actualmente es el lugar que Los Murguientos utilizan para hacer sus corsos en el verano. Cabe destacar que no siempre fue así sino que es producto de varios años de gestión con las autoridades locales. [↑](#footnote-ref-8)
9. “La Piloto” es el apodo otorgado a la Escuela de Educación Secundaria n° 1 situada en la plaza “Revolución de Mayo” ubicada en el barrio Villa Primera en la que la agrupación ensaya desde hace más de diez años. [↑](#footnote-ref-9)
10. Sin embargo, una buena parte de los/as integrantes de la murga no pertenecen ni habitan en el barrio. Por tal motivo, se puede decir que hay una identificación que incluso trasciende el espacio físico y se ubica en el simbólico. [↑](#footnote-ref-10)
11. La relación entre los grupos de murgas con el Estado es abordado en el próximo capítulo. [↑](#footnote-ref-11)
12. Además de otros programas habitacionales, en el año 2003 se implementó el Subprograma Bonaerense IX-Dignidad destinado a eliminar las viviendas insalubres y el hacinamiento mediante un convenio entre distintos sectores y fue aplicado a los habitantes de la Villa de Paso. Los procesos de licitación, construcción, adjudicación y traslado de las familias comenzó en el año 2006 y su desarrollo se vio dificultado en los próximos años. Véase: Ana Nuñez (2013). [↑](#footnote-ref-12)
13. Ordenanza 52.039/97. Art. 1: “(…) se declara patrimonio cultural la actividad que desarrollan las asociaciones/agrupaciones artísticas de carnaval (centro murgas, comparsas, agrupaciones humorísticas, agrupaciones rítmicas y/o similares), en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires”. [↑](#footnote-ref-13)
14. Decreto 1584/2010 sobre feriados nacionales y días no laborables: “se incorporan, además, como feriados nacionales al lunes y martes de carnaval. Estos feriados fueron establecidos a través del Decreto Ley Nº 2446 del año 1956 ratificado por la Ley Nº 14.667. Durante veinte años el carnaval, originalmente fiesta pagana de fertilidad agrícola y luego, desde la Edad Media, incorporada al Cristianismo, fue considerado como feriado nacional hasta el año 1976 en que fue eliminado del calendario de feriados” [↑](#footnote-ref-14)
15. Las fechas de ambos feriados no son estables sino que varían año tras año, aunque siempre son los que preceden al Miércoles de Ceniza, primer día de ayuno de la Cuaresma. [↑](#footnote-ref-15)
16. Abreviatura de Ciudad Autónoma de Buenos Aires. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ordenanza Municipal 20232 y 20233. Ver anexo. [↑](#footnote-ref-17)
18. Resolución n° 31, 2017. Véase anexo. [↑](#footnote-ref-18)
19. El Corso Central es un evento que se celebra anualmente en el mes de febrero para festejar el carnaval. Se utiliza la Avenida Luro que es una de las principales arterias de la ciudad y se convocan a murgas de M.O.M.O. y CarMa para que participen gratuitamente. Los grupos pueden aprobar o rechazar la invitación, cuentan con un tiempo de espectáculo estipulado para todos por igual y los contenidos del mismo no se ven intervenidos por el gobierno. [↑](#footnote-ref-19)
20. No suponemos como un mito a la esclavitud y servidumbre a las que efectivamente fueron sometidas poblaciones afrodescendientes y pueblos originarios argentinos durante el periodo colonial, sino al relato mítico, todavía presente en el discurso actual de muchos/as murgueros/as de que los precursores del género fueron especialmente personas en relación de opresión absoluta. Véase: S. Bilbao (1962). [↑](#footnote-ref-20)
21. Aunque no se profundice sobre estas ideas en esta tesis el aporte de Pierre Bourdieu resulta muy útil para comprenderlas. En su obra *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1979) explica la capacidad *enclasante* casi congénita del consumo de obras de arte posicionadas como legítimas en función del capital escolar y de la fracción de clase a la que los/as consumidores/as pertenezcan. [↑](#footnote-ref-21)
22. En realidad Bajtin se refiere a un acercamiento mucho más intenso referido a una vivencia compartida del carnaval entre espectadores y actores. Si bien la práctica de murga casi siempre invita a su público a participar de la función, esto no implica una indistinción plena. Por ejemplo, muchas agrupaciones extienden vallas para poder desfilar y exhibirse separadamente o se retiran de inmeditato cuando finaliza su actuación. [↑](#footnote-ref-22)
23. En relación a la corporalidad hay todo un imaginario de liberación relacionado con las prácticas de baile, tanto en los pasos específicos como en la organización coreográfica grupal. En cuanto a los primeros existen movimientos de conocimiento común (“la rumba”; “los tres saltos” y “la bomba”) que la gran mayoría de murgueros asocia con “romper cadenas” o liberarse. En relación a lo segundo hay momentos estipulados de los espectáculos que son cúlmines e ineludibles, incluso esperados por todos/as los murgueros/as. Nos referimos al momento denominado “matanza” en el que normalmente los grupos forman un círculo que rodea a todos/as aquellos/as que deseen realizar una demostración de sus mejores pasos de baile. En esta oportunidad no hay una coreografía estipulada sino una exhibición del talento personal. Como aclaración, dejamos este aspecto de lo corporal y coreográfico para otra ocasión de análisis. Sin embargo, recomendamos el trabajo de Paola Barrio (2016) que aborda la cultura popular y el carnaval desde el cuerpo y aporta la idea de que el baile murguero (o comparsero) irrumpe con los cuerpos en estado de quietud, sentados y arropados que no atreven a exponerse y relacionarse físicamente. [↑](#footnote-ref-23)