

## **Murgas estilo porteño, resistencias y disputas culturales en la ciudad de Mar del Plata**

*Argentine carnival celebration, resistance and cultural disputes in Mar del Plata city*

**Nayla Pisani**

(UNMDP) - pisani.nayla@hotmail.com

### **Resumen:**

Las murgas estilo porteño pertenecen a un género artístico que combina percusión, danza, música y festejo de carnaval. Son un fenómeno de la cultura popular argentina que puede encontrarse en todas las provincias del país y proponen y realizan un tipo particular de celebración de carnaval que reúne influencias artísticas muy variadas. Nuestro interés general se centra en descubrir cómo este tipo de agrupaciones se posicionan como contestatarias o alternativas con respecto al modelo hegemónico de *hacer cultura* y *hacer política* (tanto desde la posición de dominancia como desde la propia resistencia). Como intentaremos demostrar a continuación, en el marco de un acceso desigual al consumo de la educación, la cultura y más específicamente el carnaval, la murga genera estrategias distintivas de apropiación vinculadas a la organización de una sociedad civil murguera marplatense y a la alegría.

### **Palabras clave:**

Murga Estilo Porteño – Subalternidad – Resistencia Cultural – Alegría

### **Abstract:**

The *murga* is an Argentine musical genre composed of people that is organized to combine percussion, dancing, music and carnival celebration. They are part of the Argentine popular culture and can be found throughout the country. They perform a particular type of carnival celebration that is influenced by a lot of arts. Our main objective is discovering how can the *murga* be contestants or political alternatives in the hegemonic structure that determinates what is to do the right kind of culture and politics. As we will try to show next, the *murga* creates alternatives strategies to appropriate some cultural goods that are inserted in an inequable structure. We refer to a local civil association of *murga* that proclaims the carnival as a social right. Likewise, we refer to happiness and joy as another alternative strategy of subalternity.

### **Keywords:**

Argentine Carnival – Subalternity – Culture Resistance – Joy

Fecha de recepción: 10 de abril de 2018

Fecha de aprobación: 27 de agosto de 2018

## Murgas estilo porteño, resistencias y disputas culturales en la ciudad de Mar del Plata<sup>34</sup>

### Introducción

Las murgas estilo porteño se definen como un género artístico que proviene de la cultura popular argentina y combina percusión, danza y música. Puede hallarse en todas las provincias del país y proponen y realizan un tipo particular de celebración de carnaval que reúne influencias artísticas muy variadas. Su estética y sus prácticas expresan toda una trayectoria histórica vinculada a lo social, lo económico y lo cultural. Representan una obra artística que se construye por actores diversos, provenientes, en su mayoría, de sectores populares<sup>35</sup>. 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 la peculiaridad de la ciudad de Mar del Plata.

La génesis de este estilo es una construcción histórica que reúne numerosas y diversas influencias. Santiago Bilbao (1962) identifica a las murgas 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. Señala cuatro tipos de comparsas que anteceden a las murgas: 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). Dentro de esta clasificación, son las *de carácter* aquellas que, más que las otras, influyen y se continúan en las murgas estilo porteño del siglo XX. Los aspectos más sobresalientes de este tipo de

---

<sup>34</sup> Este trabajo es una reelaboración y corrección de conceptos desarrollados en mi tesina de grado presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura en Sociología de la Universidad Nacional de Mar del Plata

<sup>35</sup> 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 esta noción de subalternidad y la aceptación del hecho ineludible de que la dominación se reproduce en los implacables medios de comunicación pero que también, como contracara, allí se pueden leer pliegues, fisuras e intersticios por parte de los subalternos.

agrupaciones que hasta la actualidad se reivindican son un énfasis depositado en lo pintoresco y circunstancial del momento, una calidad musical y artística poco pretenciosa y desprofesionalizada y la orientación a llamar la atención a través del humor y la originalidad, la gracia y las bromas. A pesar de dicha impronta europea notable, en este periodo primario también reciben una fuerte influencia cultural de grupos afrodescendientes, particularidad visible en el estilo de percusión y de danza. Asimismo, con el correr del tiempo los grupos no dejan de introducir variaciones diversas en lo musical, lo escenográfico y lo relacionado con la danza.

A nivel general, este artículo pretende reflexionar sobre la posición relacional construida entre el género artístico que seleccionamos (el cual consideramos como propio de la cultura popular) y los modelos hegemónicos de *hacer cultura* y *hacer política*. Para tal fin, procuramos indagar sobre algún/os intersticio/s empírico/s específico/s que permitan dar cuenta del carácter de dicha construcción a partir del análisis de prácticas murgueras de agrupaciones marplatenses. Por último, buscamos interpretar los significados que los/as murgueros/as elaboran en relación a dichos intersticios.

Para cumplir tales cometidos, comenzamos con un recorrido teórico que aborda el debate sobre las relaciones entre culturas populares y culturas hegemónicas en un nivel más general para luego profundizar sobre producciones académicas más específicas orientadas al género murga. Más adelante, exponemos los hallazgos empíricos y sus significados atribuidos a partir de la elaboración y el desarrollo del trabajo de campo basado en entrevistas en profundidad y observaciones con participación.

Al respecto de esto último, consideramos apropiado un análisis de tipo cualitativo cuyo trabajo de campo comienza con los primeros acercamientos en agosto de 2015 luego de haberse seleccionado una agrupación local, que abre las puertas a todo este mundo de festividad y resistencia, en función de su larga trayectoria (Los Murguientos de Villa Primera). En particular nos enfocamos en dos técnicas de investigación clásicas: observación y entrevista en profundidad. Con respecto a la primera, 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 alejarse 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, para este trabajo se adecúa mejor el lugar de *participante observador*, que supone desempeñarse en uno o varios roles locales, habiendo explicitado el objetivo de hacer investigación.

A raíz de ello, desde los primeros encuentros con la agrupación Murguientos se participa en sus prácticas cotidianas e incorpora un saber propiamente murguero como la danza. Al mismo tiempo, se asiste a una gran cantidad de ensayos, espectáculos, reuniones y fiestas que éste y otros grupos organizan. Con respecto a la segunda técnica, han sido realizadas siete entrevistas en profundidad a algunos miembros de Murguientos y también de otras agrupaciones, todos/as escogidos por su representatividad y trayectoria en el ámbito. El motivo de dicha elección es intentar obtener una aproximación más representativa de las agrupaciones murgueras de nuestra ciudad.

## 1. Subalternidad y resistencia

Uno de los exponentes teóricos centrales en la etapa fundacional del debate sobre subalternidad, dominación y hegemonía es el intelectual italiano Antonio Gramsci (2000). En su planteo, el lugar subordinado que ocupan los subalternos no es producto de una plena coerción o imposición sobre ellos sino de una relación hegemónica que supone el consenso de su parte y que también admite la creación de instancias o espacios contrahegemónicos que buscan resistir o al menos cuestionar esas posiciones. Sin embargo, el autor caracteriza la historia de estos sectores como disgregada, parcial y episódica, lo cual, como consecuencia, prolonga la condición de subalternidad a pesar de la unificación y organización de iniciativas de rebeldía. Aun así, tal como afirma Massimo Modonesi (2012) en un artículo en el que se despliega este debate, ella es el punto de partida de cualquier proceso de conflicto y emancipación. Por lo tanto, la relación hegemónica es siempre conflictiva y nunca mera imposición.

Si bien debemos reconocer 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. Este camino teórico es continuado y reformulado por otros autores/as, como el caso de Raymond Williams (1997) quien amplía el concepto de cultura cuando lo proyecta como proceso social total estructurado en función de ciertas creencias, valores y significados específicos distribuidos en relaciones de poder. Otorgar la característica de proceso a la cultura (y más aún, proceso hegemónico) implica una profundidad conceptual mayor en la que coexisten formas hegemónicas

junto a otras opuestas o alternativas subalternas significativas que se controlan, transforman, mantienen e incluso incorporan.

Al respecto de la temática de la subalternidad y las culturas populares existe una gran cantidad de bibliografía proveniente de diversas corrientes como las ya presentadas muy escuetamente en los párrafos anteriores<sup>36</sup>. Ahora bien, decidimos incorporar en nuestra base teórica principal autores nacionales puesto que encontramos en ellos aproximaciones más actualizadas y pertinentes al objeto de estudio que escogimos.

Uno de los principales exponentes es Pablo Alabarces (2008), sociólogo argentino especializado en culturas populares, quien describe una recurrencia en las diferencias y contradicciones de las prácticas de los grupos subalternos, por lo cual, afirma que hay una imposibilidad de hablar de resistencias populares como un concepto generalizador y abstracto pero sí de ciertos ejes articuladores. 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 (...) en el territorio complejo y en disputa constante de lo simbólico, en relación contrastante y en lucha permanente por la hegemonía (p.2).

Alabarces concibe a la subalternidad de manera amplia: en sentido político, de clase, de género, de etnia o denominando cualquier tipo de situación minoritaria. En este punto, el concepto de resistencia

---

<sup>36</sup> Por ejemplo, la corriente india denominada *Subaltern Studies* o Escuela de Estudios Subalternos, surgida en la década de los '80 y encabezada por el historiador Ranajit Guha. A grandes rasgos, Modonesi (2012) la describe como una perspectiva gramsciana cuyo objetivo principal es el relevamiento y la revelación del punto de vista de los subalternos negado por los estatismos coloniales del nacionalismo indio y del propio marxismo. Asimismo, se encuentra una vertiente sucesora que emerge en América Latina a partir de los años '90 que propone una nueva agenda política y académica que reivindica al subalterno desde una perspectiva crítica a paradigmas de gran peso como el marxismo, el dependantismo 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. A pesar de su importancia, solamente mencionamos estos aportes y abogamos por otros más cercanos en el tiempo y el espacio.

admite la posibilidad del desarrollo de acciones subalternas interpretables como destinadas a señalar la dominación (nombrarla y hacerla consciente) o modificarla (desarrollar prácticas alternativas para producir nueva hegemonía). En este contexto, el autor considera que las producciones musicales pueden pensarse como espacios simbólicos de resistencia político-cultural. Sin embargo, el género de murga estilo porteño excede el grado de producción musical porque se conforma por otras materialidades expresivas que, por ejemplo, cargan de significación a la vivencia del festejo (Guimarey, 2007) por lo que puede ser considerado como espacio de resistencia artístico más amplio.

Otro de los exponentes más importantes es el antropólogo argentino Néstor García Canclini (2004), quien aporta una interpretación provechosa cuando introduce el consumo en articulación con la resistencia para indicar la existencia de ciertos antagonismos que se ubican fuera de la producción y la lucha de clases (los sexuales, étnicos, urbanos) y 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 en 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. En este sentido, hemos podido observar que los grupos de murga estilo porteño presentan características muy similares en cuanto a su lógica de organización y también a su *performance*<sup>37</sup> callejera de festejo y protesta.

Ahora bien, en otra oportunidad, García Canclini (1987) alerta sobre una interpretación rígida y parcial de las culturas populares en relaciones de disputa. Una marcada polarización hegemonía/subalternidad puede provocar que cada término se sustancialice, con lo cual, por ejemplo, la cultura popular es caracterizada por una capacidad casi congénita de oponerse a los dominadores (en cualquier diferencia se cree ver una impugnación). Al respecto, 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, en el caso de una postura miserabilista en la

---

<sup>37</sup> Aludimos al concepto que Richard Bauman (1992) elabora sobre la *performance* o actuación, a la cual define como un modo de comunicación estéticamente marcado y realzado, enmarcado espacial y simbólicamente y puesto en exhibición para que un público la observe o participe en ella.

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 Rodríguez (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.

Dentro de la bibliografía específica hallamos algunos ejemplos, en su mayoría tesinas de grado de otras universidades nacionales (Allegrucci, 2010; Pozzio, 2003) que enaltecen rasgos contrahegemónicos de las prácticas murgueras de forma algo exagerada. En contraste, nuestro planteo busca un retrato que incluya matices, limitaciones y, por supuesto, victorias ganadas.

Ahora bien, otras producciones académicas puntualizadas presentan algunas recurrencias esclarecedoras que colaboran en contestar parte de nuestra pregunta de investigación principal. Aunque claramente existan salvedades importantes entre algunos/as autores/as (Santiago Bilbao, 1962; Carolina Tytelman, 2003; Carlos Morel, 2005; Alicia Martín, 2011; Salvatore Rossano, 2012)<sup>38</sup> tales como la variación

---

<sup>38</sup> Desde una perspectiva histórica, Bilbao (1962) identifica al origen de las murgas de Buenos Aires a partir de la declinación de las comparsas de carnaval como un género despreciado por los sectores culturales *de elite*. La antropóloga Martín (2011) tiene una prolífica producción de bibliografía sobre el tema pero podemos destacar uno de sus trabajos en el que examina los procesos de invisibilización de la fuerte injerencia afrodescendiente en las agrupaciones de carnaval de Buenos Aires. Desde el campo de la filosofía, Carlos Morel (2005) explica la transformación que experimentan las murgas en la década de los '90 que dejan de ser productos culturales periféricos y residuales y se consolidan

en su objeto de estudio y el abordaje analítico, ellos/as coinciden con la existencia de un cierto desdén y menosprecio por parte de sectores dominantes hacia el género de murga estilo porteño basados en prejuicios de clase y raza. En particular, se destaca el trabajo del etnomusicólogo Salvatore Rossano (2012) quien explica, a partir del análisis de diversos artículos de prensa de medios de comunicación hegemónicos en articulación con la experiencia subjetiva del ruido y del sonido, este fuerte rechazo y desprecio hacia la producción artística murguera en la ciudad de Buenos Aires. En el artículo 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).

En síntesis, en función de la bibliografía consultada y del trabajo de campo realizado señalamos que la reflexión sobre el vínculo entre el género artístico de murga estilo porteño y las formas culturales hegemónicas no puede ser ajena a la estructura problemática, compleja y estratificada de los bienes culturales, simbólicos y materiales en la que lo popular no es justamente lo hegemónico (Pablo Alabarces, 2008). Por lo tanto, el género de murga estilo porteño ocupa una posición de subalternidad cargada de desigualdades y restricciones desde la que, al mismo tiempo, elabora construcciones alternativas que señalan y, en buena medida, intentan modificar su relación de dominación. Los siguientes apartados están dedicados a contestar qué es lo que empíricamente hacen para ello y qué significados les atribuyen a estas prácticas.

## 2. M.O.M.O. y CarMa

Antes de continuar, estimamos conveniente aclarar a qué nos referimos con la palabra *corso*. De forma muy sencilla, un *corso* es el festejo de carnaval por excelencia que las murgas realizan durante la época estival y, en menor medida, el resto del año. La característica principal 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,

---

como práctica cultural viva y emergente. En la misma línea, Tytelman (2003) reconstituye históricamente el vínculo polémico entre formas y agrupaciones de festejos de carnaval y el Estado (referido al gobierno de la ciudad de Buenos Aires) que toma la forma de un reflejo de contradicciones profundas de la sociedad porteña.



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.

Ahora bien, Carolina Tytelman (2003) realiza una reconstrucción histórica de los constantes intentos, por parte del Estado argentino, de limitar, *civilizar* o prohibir ciertos aspectos de los festejos o incluso a ellos en su totalidad. La prohibición dictatorial del festejo del carnaval del año 1976 resulta ser un punto de inflexión para las murgas estilo porteño que, una vez restituida la democracia en 1983, comienzan a promover el reclamo por el acceso a la fiesta de carnaval como un derecho social básico y por la habilitación de permisos para emplear la vía pública para tal fin.

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 particular, nos referimos a un evento que tuvo su origen en la ciudad de La Plata en 1998 y que se realiza hasta la actualidad bajo el nombre de *Marcha Carnavalera*, de la 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<sup>39</sup> que posiciona a las actividades 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 paulatinamente un estatus de difusión, legitimidad y reconocimiento social equiparable a, por ejemplo, el género musical del tango, abandonando una posición de histórico relegamiento.

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. Carlos Morel (2005), investigador del CONICET especializado en el tema, es quien estudia estos procesos y describe la transición que experimentan las murgas como producto culturalmente periférico y residual (en términos de

---

<sup>39</sup> 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.

Raymond Williams) a práctica cultural viva y emergente. Afirma que, para que ello suceda, se actualizan sentidos, valores y prácticas en su espacio cultural. En particular, señala a la Marcha Carnavalera como un momento de disputa clave para dilucidar sentidos que permanecen ocultos y como punto de inflexión que le otorga a las murgas, por primera vez, legitimidad y reconocimiento público a partir del novedoso estatus de patrimonio cultural. Por otra parte, el reclamo orientado a la restitución de los feriados de carnaval logra imponerse de tal forma que en 2011 se sanciona el marco legal<sup>40</sup> que prevé a los días lunes y martes<sup>41</sup> de carnaval como no laborales. Como resultado, el consumo de este bien cultural como derecho social básico es disputado también por organizaciones colectivas murgueras de otras ciudades como Mar del Plata.

El único antecedente académico local sobre esta temática (Valeria Witkin, 2006) explica la trayectoria histórica de los festejos de carnaval desde la década del '20 hasta mitad de la primera década del siglo XXI. En líneas generales, afirma, la particularidad de Mar del Plata se vincula (notoriamente en las primeras décadas de festejos) a su rasgo de ciudad turística, con lo cual, además de la participación de agrupaciones carnavalescas se celebraban bailes, desfiles de carrozas y autos, juegos de agua y disfraces durante la época estival. Finalmente, a partir de los años '60 los carnavales marplatenses entran en una decadencia que culmina con la prohibición dictatorial de 1976. Tiempo después, a fines de la década de los '90, las murgas estilo porteño marplatenses comienzan a resurgir con un estilo diferente al de la ciudad de Buenos Aires, el cual se encontraba mucho más consolidado y definido. Estos nuevos grupos locales se desarrollan 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 del 2001.

---

<sup>40</sup> Decreto 1584/2010 sobre feriados nacionales y días no laborales: *se incorporan, además, como feriados nacionales al lunes y martes de carnaval. Estos feriados fueron establecidos a través del Decreto Ley N° 2446 del año 1956 ratificado por la Ley N° 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.*

<sup>41</sup> 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.

Como se anticipa al comienzo del artículo, en cuanto a la búsqueda de intersticios empíricos que puedan dar cuenta del señalamiento y producción de nuevas hegemonías dentro del ámbito cultural, se encuentran dos asociaciones civiles que surgen en la localidad marplatense, específicamente organizadas desde el colectivo murguero, para representar y disputar sus intereses en relación a los festejos de carnaval. Este despliegue se produce debido a ciertas necesidades y problemáticas afines a la concreción de los cursos y ensayos. Nos referimos a la conformación de las sociedades civiles MOMO (Movimiento Originado por Murgas Organizadas) y CarMa (Carnavales Marplatenses). Clara es una de las primeras participantes de la murga *Los Murguientos* y describe el origen de la siguiente manera:

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 estás 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 curso 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 primer lugar, es pertinente mencionar la pregunta científica acerca del papel de la fiesta y la diversión en las sociedades para comenzar la reflexión sobre la instancia empírica que identificamos. 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 a los que se le asignan significados plasmados en algún registro. En otras palabras, 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). Sobre estas cuestiones volvemos más adelante. Sin embargo, por ahora nos son útiles para identificar la justificación que muchos/as murgueros/as construyen acerca de la asociación entre sus grupos y el Estado.

En las palabras de Clara subyace esta funcionalidad atribuible al festejo del curso como espacio de satisfacción de necesidades biopsicológicas y psicosociales básicas. Tanto para *cagarse de risa del murguero* o *divertirse tirando espuma* la murga crea y ofrece un espacio libre, gratuito y callejero para la comunidad. Por su parte, la organización colectiva permite interpelar al Estado y le exige, por un lado, la garantía de su realización pero también algunas facilidades que pueden suplir necesidades calificadas como básicas (fuerzas de seguridad que acompañen el evento, un corte de calle supervisado por personal municipal de tránsito, limpieza y baños químicos). Debe destacarse que en este fragmento y en otros encuentros ocasionales hallamos la idea de que las exigencias hacia el Estado por parte de varios/as murgueros/as están clasificadas de manera tal que pretenden evitar la concesión de algunos bienes durables que, desde su perspectiva, tienen un significado negativo asociado con una lógica subsidiaria o dependiente, como vestimenta o instrumentos.

Otra declaración que reafirma estas nociones es la que expresa Benjamín, actor clave entre nuestros entrevistados/as y fundador de la agrupación Los Murguientos:

Una vez, para hacer la bajada de luz estábamos uno sobre el otro y el Flaco Vega (miembro de la murga) arriba engancho 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.

Si, entonces, se supone legítimo considerar al carnaval como un derecho social básico, ¿Cómo resuelven específicamente el reclamo hacia el Estado las murgas de Mar del Plata? Aproximadamente en el año 2007 surgen las mencionadas agrupaciones civiles murgueras MOMO y CarMa que fundan un vínculo con el gobierno municipal para obtener los beneficios de los que Benjamín y Clara hablan. Sin embargo, a diferencia de las murgas de la ciudad de Buenos Aires, aquí no fue necesario recurrir a métodos de protesta como la Marcha Carnavalera, sino que su conformación estuvo basada desde un principio en el diálogo y las reuniones recurrentes e insistentes entre murgueros/as y el gobierno municipal. Por lo tanto, puede caracterizarse a la interpelación murguera como de negociación por sobre la confrontación.

En particular, MOMO está integrada solamente por grupos de murga y se organiza en su interior en función de una lógica asamblearia y horizontal, característica que, como mencionamos, García Canclini le asigna a los nuevos movimientos disidentes. Por su parte, CarMa comparte los mismos ideales pero además de murgas incluye a otras agrupaciones de carnaval como las comparsas y se organiza a partir de una estructura jerárquica encabezada por un único líder dirigente. No obstante, debemos aclarar que la adhesión a las asociaciones es voluntaria y algunas murgas resuelven no incluirse en ellas, por lo que deben tramitar por su cuenta los beneficios y permisos.

Como resultado, la organización colectiva permite la obtención de ciertas concesiones como energía eléctrica y ayuda económica para solventar la infraestructura del sonido del corso. Más tarde, las autoridades municipales le otorgan en el año 2011 a las agrupaciones MOMO y CarMa la distinción de *Compromiso Social*<sup>42</sup> y luego, en el 2017, las declara de *Interés Turístico*<sup>43</sup> con lo cual, no sólo se establece un reconocimiento patrimonial simbólico de sus actividades similar al caso de Buenos Aires sino que también se les conceden protecciones además de los beneficios ya señalados<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Ordenanza Municipal 20232 y 20233 (ver anexo).

<sup>43</sup> Resolución N° 31, 2017 (ver anexo).

<sup>44</sup> Aludimos a la garantía de la realización de los cursos durante la época estival para las murgas y comparsas que pertenecen a MOMO y CarMa a diferencia

*La gimnasia de poder solucionar* hace alusión al aprendizaje que experimentan los grupos marplatenses para crear sus propios espacios de resistencia subalterna sin otro tipo de antecedente local. En efecto, desde la creación de MOMO y CarMa los grupos pueden acceder más fácilmente a los requerimientos básicos que implica organizar un curso y proponer y disputar nuevas demandas, aunque la negociación muchas veces sea difícil.

De hecho, la contundencia y potencialidad de su resistencia pueden verse afectadas por distintos factores. Por ejemplo, los cambios de gestiones gubernamentales (que se inclinan por propiciar o no los festejos de carnaval) y la inestabilidad del contexto socioeconómico de la ciudad y el país, así como también los desacuerdos y conflictos que experimentan las organizaciones en su interior. De hecho, muchos/as entrevistados/as mencionan una cierta distancia y rivalidad entre MOMO y CarMa desde sus comienzos a pesar de compartir objetivos afines.

Justamente, de un vínculo problemático y siempre en disputa en el marco de la lucha por los bienes culturales es de lo que hablan los autores teóricos como Gramsci y Alabarces que mencionamos antes. Ambos, a pesar de la irrevocable distancia en el tiempo, el espacio y los objetos de estudio que enfocan, coinciden en que no hay una inmovilidad ni linealidad en las relaciones entre los sectores dominantes y los subalternos y que se trata más bien de pujas, conflictos, oposiciones, cooperaciones, negociaciones.

De todas maneras, la organización colectiva de las murgas marplatenses supone, por un lado, una toma de conciencia de ciertas desigualdades que, en palabras de Alabarces, señala su relación de dominación y también significa un intento inédito por modificarla en base a demandas que varían a lo largo del tiempo y que pueden provocar el surgimiento de nuevas interpelaciones y estrategias de negociación con los sectores dominantes.

### **3. Resistir con alegría**

Una de las primeras veces que nos encontramos con el término es en un viaje organizado por el grupo *Los Pitucos de Villa del Parque* de la ciudad de Buenos Aires al que asistimos en el 2016 con Los Murguientos y del que participan otros de diversos lugares. La finalidad del viaje es concurrir a la *Marcha del Apagón* que comienza en la

---

de aquellas que se mantiene por fuera puesto que sus eventos siempre corren el peligro de ser *levantados* o cancelados durante su transcurso por las autoridades gubernamentales.

ciudad de Calilegua hasta El Libertador, Jujuy, hace 34 años, a la que asisten agrupaciones de todo tipo (movimientos sociales, partidos políticos, entre otros). El evento se denomina *Viaje a Jujuy por la memoria* y se realiza anualmente desde hace más de una década. En este caso, la consigna que el colectivo murguero propone (*resistir con alegría*) se refiere no solamente a la lucha por la *memoria, verdad y justicia* en un nivel más general sino también a otros reclamos y denuncias que señalan a la familia Blaquier (y por ende, al Ingenio Ledesma) como partícipe de crímenes de lesa humanidad, como explotadores de los campesinos que trabajan en las instalaciones del ingenio azucarero y como empresa contaminadora de la localidad y sus alrededores. De tal manera, la expresión se exhibe en panfletos, muros pintados, canciones, banderas y pancartas. A partir de ese momento comenzamos a otorgarle importancia a esta categoría plenamente nativa.

A medida que transcurre el trabajo de campo descubrimos que la alegría significa para una buena parte de murgueros/as un punto fuerte de resistencia y combatividad. Este hallazgo nos resulta en un primer momento algo contradictorio o ambiguo y nos surgen varios interrogantes ¿A qué se refieren exactamente con la alegría? ¿Es un sentimiento o un estado de ánimo? ¿Por qué puede representar a una práctica alternativa que propone nueva hegemonía? ¿Qué hay de combativo en eso? ¿Cómo la llevan a cabo en concreto las murgas? A medida que nos vamos planteando estos interrogantes, en nuestra labor la recurrencia emerge en numerosas ocasiones de manera espontánea.

Ahora bien, una de las primeras preguntas de la guía que elaboramos se refiere a la definición de murga que los propios murgueros/as construyen. A partir de este interrogante inicial comienza a emerger la cuestión de la alegría y se repite como constante en todas las entrevistas. Por ejemplo, en una de las primeras, David, que pertenece a la murga marplatense *Metete Pata*, manifiesta:

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.

En sus palabras, la esencia de la murga es la alegría y proviene del mito<sup>45</sup> de la relación esclavista en la sociedad argentina del siglo XVIII que según muchos murgueros/as explica el origen del género. De esta manera, en este y en otros discursos la alegría 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.

David articula estos conceptos con otro muy interesante: la cultura como meta. Por tal, 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). David explica:

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.

Este hallazgo y otros similares habilitan a asignarle al género de murga estilo porteño en Mar del Plata una ocupación subalterna en un contexto estratificado y desigual de bienes culturales. Es específico, ante la falta de infraestructura y servicios urbanos, lugares de esparcimiento y espacios de cultura, la murga propone una alternativa ajena a estrategias más convencionales que, por ejemplo, los partidos

---

<sup>45</sup> 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 esclavizadas. Véase: S. Bilbao (1962).



políticos suelen acercar a los barrios empobrecidos (subsidios, ayudas a comedores, talleres de formación profesional, etc.). 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.

Ahora bien, en Mar del Plata existe una murga denominada *Parlantes en el Corazón* que nuclea a una gran cantidad de niños/as y adolescentes que habitan dos barrios periféricos de la zona suroeste (Bosque Grande y Las Heras). Esta zona se conforma por personas ya situadas previamente y otra gran cantidad que es reubicada allí a partir del Subprograma Bonaerense IX-Dignidad, política pública destinada a relocalizar a pobladores de la villa miseria de la Avenida Paso<sup>46</sup>. Una de las mujeres que dirige la murga se llama Belén y tuvimos la posibilidad de hacerle una entrevista. En su opinión, la murga

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

---

<sup>46</sup> 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).

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 y otra cultural a la que corresponden, primero, las prácticas básicas de las murgas como la danza y la música. En la dimensión vinculada a lo cultural la entrevistada le asigna a los grupos de murga una potencialidad que permite cuestionar o resignificar ciertos usos o características previstas para algunos espacios públicos, como el peligro, la individualidad y la protesta. La disrupción que la práctica murguera introduce es el encuentro y la alegría, la restitución de faltantes y escaseces a través de eventos de celebración como el corso.

### 3.1 La suspensión

Sin embargo, su carácter momentáneo y efímero 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<sup>47</sup>. También se encarnan los

---

<sup>47</sup> 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

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 intentan 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. Uno de nuestros entrevistados, Benjamín (miembro fundador de la murga Los Murguientos) amplía 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 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 *agando de risa*. Eso también es revolucionario.

En este fragmento de entrevista se encuentra esta idea de suspensión y de trastocar un orden establecido: *dar vuelta todo*. Pero,

---

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 desfilan y exhibirse separadamente o se retiran de inmediato cuando finaliza su actuación.

¿A qué se refiere Benjamín con esta expresión? ¿Qué es que lo que se da vuelta? En primer lugar, enfatizamos la recurrencia de lo colectivo (*ellos estaban haciendo el carnaval y nosotros también*). Luego, la capacidad de *sanación* que puede tener un corso significa una interrupción del castigo y del vínculo social cotidiano violento. En una gran cantidad de cursos en los que hemos participado encontramos situaciones de reunión y de diversión comunitaria entre, mayormente, personas cuyas edades oscilan entre la temprana niñez y la adolescencia. El festejo casi siempre transcurre de forma armoniosa y pacífica y propicia un ambiente lúdico para sus concurrentes. A ello se refiere el entrevistado con la expresión *pasan cosas hermosas*. Estos elementos de las observaciones y entrevistas se corresponden con los aportes ya presentados de García Gómez (1990) en lo que concierne a los procesos de socialización con adherencia a valores de integración e identificación a través de la vía lúdica o ritual.

En cuanto a la suspensión de jerarquías o diferenciaciones, la comunidad es partícipe del evento pero también se encuentra algo alejada del mundo murguero, no tiene lugar una plena indistinción. En realidad, aunque participe en momentos específicos de la fiesta (cuando la murga incita a compartir el baile) el acercamiento tiene otro carácter más bien exterior: *banca el corso*, que hace alusión a, por un lado, la permisión y aceptación por parte del público con respecto al evento, y por otro, a la participación no simbiótica en él (asistir, permanecer, colaborar, disfrutar pero no pertenecer o vivenciar compartidamente).

En otra oportunidad, entrevistamos a Dante quien transita su identidad murguera en agrupaciones más *tradicionales* que la de Los Murguientos. Una de las diferencias presente en el fragmento de entrevista que se analiza aquí entre el último grupo mencionado y el de Dante (denominado *Los Plagas de Camet*) es el uso de vallas que separan al público de los artistas durante el espectáculo del corso<sup>48</sup>. De esta manera, el actor narra una anécdota que para él simboliza una situación de emoción y resistencia:

Este caso es de un corso de *la Caprichosa*<sup>49</sup>. Había un señor morocho, así con rostro castigado como que ha sido

---

<sup>48</sup> Sin embargo, debemos aclarar que la diferenciación entre el estilo *tradicional* y el no tradicional dentro del género de murga porteño no implica contradicciones sustanciales con nuestro planteo referido a la alegría. En verdad, las diferencias se encuentran, centralmente, en un plano artístico y estético. Por ejemplo, el estilo denominado tradicional aboga por la conservación de la indumentaria murguera de principios del siglo XX y rechaza el uso de instrumentos que no sean percutivos, como las guitarras.

<sup>49</sup> Se refiere a la agrupación *Caprichosa Alegría* que en esa oportunidad invitó

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 confirma la transformación emocional positiva que, a pesar de la separación entre los mundos, pueden experimentar tanto los espectadores como los propios artistas de una murga. Volviendo al texto de García Gómez (1990), en el festejo del corso se ponen en juego ciertas acciones simbólicas en este tipo de conductas como las que Dante menciona (hacer chistes o muecas ridículas) que buscan estimular los sentidos para generar algún tipo de emoción, como la alegría. En esta y otras narraciones que observamos y escuchamos los murgueros/as se atribuyen a sí mismos, como colectivo, la ya mencionada responsabilidad de transmitir alegría a sectores carenciados de felicidad y bienestar que ellos identifican como pares (*vecino/as, amigo/as*) que pertenecen a la clase popular.

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

---

a la murga Los Plagas de Camet para co-participar del corso.

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 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 villas 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.

Volvemos, entonces, a la capacidad del curso de trastocar este orden de cosas que se basa en, y al mismo tiempo reproduce, situaciones de desigualdad. La vivencia del festejo como un momento superador, *sanador* del castigo físico y simbólico se sustenta en la alegría y la diversión y la creación de lazos sociales más próximos y solidarios.

En otra oportunidad, el curso de la murga *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. En particular esto puede sucederle a agrupaciones que no pertenecen ni a MOMO ni a CarMa, a pesar del apoyo que la Municipalidad les brinda. Tal es el caso de este grupo. En definitiva, la

reacción frente a esa actitud hostil fue la de esperar y permanecer en el lugar, con lo cual lograron llevar la fiesta a término. En un comunicado público postulado en el muro de la red social *Facebook*, una de sus integrantes 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, reggaetón, rock, choris, pizza, torta. Amigos, familias, muchos, muchos vecinos. Hubo Carnaval. (Comunicación personal, 21 de enero, 2018).

Una vez más, surgen los elementos que caracterizan a las prácticas signadas como festivas y alegres de los corsos: música, diferentes tipos de espectáculos, baile, reunión, bebida, comida, juego. En un nivel más general, ocupar un espacio para resistir en él, tanto física como simbólicamente, requiere de la permanencia, condición que sucede de manera similar con las protestas en las que se corta una ruta o camino importante. En este caso, tanto la murga como el público no abandonan el lugar y logran resistir una amenaza de desalojo totalmente posible bajo la ya conocida coartada de denuncias por ruidos molestos.

Otra anécdota de Los Murguientos describe un uso alternativo de los espacios públicos, incluso cuando éstos se proyectan para el festejo del carnaval. Benjamín relata:

Emoción total. Era la primera vez que salíamos en un corso oficial. Estrenábamos las levitas. Empezábamos e íbamos desfilando. Queríamos cantar las tres canciones, decir la glosa. Y después de la primera canción los tipos nos hacían seña de que basta. Y fue un golpe eso. Todos lo tomamos como que nos estaban censurando. Bajamos todos re enojados, como que nos habían corrido. Cuando volvimos, el corso nos lleva a la escuela donde era el encuentro e hicimos una asamblea para saber qué hacemos. Primera moción: *a la otra salida no vamos nada*. Era sábado y domingo, no estaban los feriados todavía. *Sí vamos. Vamos y los hacemos mierda*. Y sale: *vamos y actuamos. Pero actuamos en el medio del corso, a lo Ghandi*. Todos callados, sin tocar, con los instrumentos colgados y nos

pintamos una lágrima negra. Y cuando sea nuestro momento de escenario leemos una carta. Y así fue. Imaginate lo que era. Iba todo el corso y en el medio 60 tipos, silencio total, tensión. Y les trajimos un dolor de cabeza a los organizadores. Ahí me pareció que se unía a algo. Nos plantamos. Nos plantamos a lo que nosotros considerábamos que era una censura.

Esta anécdota retrata una intervención en el prestigioso Corso Central, evento realizado desde sus orígenes en un espacio público plenamente céntrico y concurrido como la Avenida Luro. La murga introduce una oposición a la alegría mediante los recursos del silencio, la lágrima en el rostro, la seriedad y la tensión para expresar una disconformidad y crea una interpretación de esta acción como disruptiva ya que significa el uso irónico del propio carnaval.

Al mismo tiempo, esta intervención concuerda con el caso de Los Colgados de Pompeya en lo que respecta a manifestaciones y protestas populares. *Desfilando a lo Ghandi* es prácticamente lo mismo que caminar en una marcha, con la salvedad de que en esa oportunidad el desfile transcurre en un espacio al que se le asigna otra función (la fiesta de carnaval) y surge de la iniciativa de un colectivo de artistas que no abandona su identidad murguera sino que la enfatiza (marcharon con sus trajes e instrumentos). Es a esta capacidad ambivalente de la murga de ocupar espacios públicos para divertimento, alegría y visibilización de reclamos a lo que se refiere Belén en su entrevista.

Como afirmamos, la apropiación de estas zonas para otro uso que no es el cotidiano (denunciar, protestar, celebrar) representa una postura de resistencia que se enfrenta a lo esperable o predefinido. En esta instancia, de nuevo nos resulta pertinente el aporte de García Canclini (2004) que se refiere a los movimientos extrapartidarios que proponen una alternativa entre cultura y política cuando amplían el abanico de reclamos así como las formas de expresarlos.

### **Consideraciones finales**

Los hallazgos de nuestro trabajo de campo demuestran unas lógicas alternativas de consumo que no se ubican centralmente dentro de lo económico o político sino que también se articulan con la cultura, lo emocional y la subjetividad. Cuando Alabarces (2008) advierte sobre la necesidad de realizar un correcto análisis de las culturas populares se refiere a recolocar lo popular en el espacio de disputa constante de lo simbólicamente hegemónico, en el que los subalternos construyen



acciones destinadas para señalar y luego modificar su relación de dominación. A estos procesos el autor los denomina resistencias.

Por un lado, en el caso marplatense las murgas logran coordinar su accionar de resistencia en asociaciones colectivas inéditas localmente que atraviesan, desde sus comienzos hasta la actualidad, aprendizajes particulares de interpelación al Estado (negociación, persuasión) para disputar algunas necesidades que consideran básicas. El divertimento y la fiesta popular son la base y la justificación de los reclamos y afectan no sólo a los grupos murgueros sino también al resto de la comunidad en calidad de partícipes y espectadores, por lo que su alcance se instala como un derecho más amplio: el derecho al festejo del carnaval.

Por otra parte, en este espacio de disputa por bienes simbólicos, la alegría funciona como un recurso que intenta reponer faltantes o restricciones que tienen que ver con la diversión y el esparcimiento y pretende una suspensión de las obligaciones y desigualdades cotidianas las cuales, según la perspectiva murguera, oscurecen el bienestar de muchas personas mayormente pertenecientes a sectores populares. Recordamos en el mismo texto de Bajtin el triunfo de una liberación transitoria que, más allá de la concepción dominante, logra abolir provisionalmente jerarquías, privilegios y tabúes. Opuesto al profesionalismo y la comercialización el curso se construye como un espacio creado desde sectores populares para su divertimento. Es decir, pretender irrumpir y disipar, en una secuencia fugaz y momentánea de tiempo, los estados y sentimientos de opresión y tristeza que generan la miseria, la carencia y la pobreza.

En síntesis, postulamos que el potencial de resistencia y contrahegemonía, en un nivel colectivo, se encuentra en la unión y organización de personas que se identifican como artistas populares murgueros/as en movimientos no convencionales política y culturalmente que persiguen reivindicaciones compartidas para interpelar a sectores dominantes como el Estado. Desde una perspectiva más particular, ciertas experiencias y prácticas (bailar, encontrarse, jugar, beber, comer, reírse) son significadas positivamente alrededor de la alegría, la diversión y la liberación en un punto álgido (el festejo del curso) y provocan en quienes las realizan y también las experimentan efectos de felicidad y bienestar.

### **Referencias bibliográficas**

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

- Alabarces, P. y Añón V. (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder en *Alabarces, Pablo y Ma. Graciela Rodríguez (comps.), Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Editorial Paidós, pp. 281-303.
- Aliano, N. (2010). Culturas populares: orientaciones y perspectivas a partir del análisis de un campo de estudios en *Sociohistórica*, (N° 27). La Plata, Argentina.
- Allegrucci, M. D. (2010). Murgueros: una forma de ser en *Anuario de Investigaciones*. Trabajo final de grado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. La Plata, Argentina.
- Bajtín, M. (2003). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bauman, R. (1992). Performance en *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. Oxford University Press, New York-Oxford, pp. 41-49.
- Bilbao, S. (1962). Las comparsas del carnaval porteño en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folclóricas* (N° 3). Buenos Aires, Argentina.
- Burke, P. (1991). El triunfo de la Cuaresma: la reforma de la cultura popular en *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 295-342.
- Bustos, G. (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.
- García Canclini, N. (1987). Ni folclórico ni masivo, ¿Qué es lo popular? en *Diálogos de la Comunicación*, (N° 17), pp. 1-8.
- \_\_\_\_\_. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? en *Antología sobre cultura popular e indígena. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción. Primera edición*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- García Gómez, P. (1990). Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas en *La fiesta, la ceremonia y el rito*. Universidad de Granada: Editorial Casa de Velázquez, 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
- Grignon, C. y Passeron J. Claude (1989). *Lo culto y lo popular*. Buenos Aires: Nueva visión.
- 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*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Modonesi, M. (2012). Subalternidad [versión electrónica] 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](http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf)

- Morel, C. (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, UBA. Buenos Aires, Argentina.
- Núñez, A. (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, Argentina.
- Pozzio, M. R. (2003). Murgas: Cultura, Identidad y Política. Sus nuevos significados [en línea]. 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>
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Witkin, V. (2006) El carnaval como una práctica cultural en Mar del Plata. Tesis de grado. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. UNMDP.

## Anexo

### ORDENANZA 20232

Expediente. 1970-7-2011 Sanción (11-02-2011)

Decreto de Promulgación 540 (01-03-2011)

Artículo 1°.- Otorgase 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 2°.- Entréguese copia de la presente en un acto a convocarse al efecto en el recinto de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante.

Artículo 3°.- 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 adelante 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.

ARTÍCULO 5º.- 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 Artículos 118, 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.