

Martín, Alicia: “Murga y carnaval en las políticas culturales”; en *REA*, N° XXV, 2019; Escuela de Antropología – FHUMYAR – UNR; pp. 1-15.

Murga y carnaval en las políticas culturales

Alicia Martin

Universidad de Buenos Aires

Argentina

alicia.martin462@gmail.com

Resumen

Desde fines del siglo pasado, las agrupaciones de carnaval llamadas murgas se difundieron por todo el país, dando lugar a la conformación de nuevas identidades sociales que contaron con marcada participación juvenil.

En este artículo, ubicamos algunos espacios de transformación del género murguero, su enseñanza y práctica, y algunos efectos de su incorporación en diversas agendas, tanto oficiales como comunitarias. Variados actores que activaron estas líneas de acción cultural ingresaron a la murga en las dinámicas culturales del nuevo siglo: por un lado, impulsaron reconocimiento oficial y reclamaron recursos, y por otro cruzaron al género carnavalesco con las industrias culturales, -grabando discos, publicando libros, llenando teatros, creando nuevos murgueros y nuevos festejos-. Analizamos la relación de estas artes carnavalescas con las políticas culturales que promovieron su salvaguarda en el marco del paradigma patrimonialista.

Palabras clave

Políticas culturales; patrimonio intangible; murgas de carnaval; gestión cultural

Murga and carnival in cultural politics

Abstract

Since the end of the last century, carnival groups called *murgas* spread abroad the country, giving rise to the formation of new identities that had a strong youth participation.

In this article, we locate some spaces of transformation of the *murguero* gender, its teaching and practice, and some effects of its incorporation in diverse agendas, both official and community. Various actors that activated these lines of cultural action entered the *murga* in the cultural dynamics of the new century; on the one hand, they promoted official recognition and claimed resources, on the other, they crossed the carnival genre with the cultural industries, - recording discs, publishing books, filling theaters, creating new *murgueros* and new festivities. In this article, we analyze the relationship of these carnival arts with the cultural policies that promoted their safeguard within the patrimonialist paradigm.

Keywords

Intangible heritage; cultural policies; carnival *murgas*; cultural management

*

Introducción

Las agrupaciones de carnaval denominadas “murgas” en la ciudad de Buenos Aires, sostienen una expansión territorial y social desde la década de 1990. Un indicador de la difusión de este género carnavalesco puede observarse en los cambios en su designación, es decir, en los modos de nombrarla. De esta forma, pasamos de la denominación “murga porteña” de los 90’ a la de “murga argentina” en la actualidad, con derivaciones transnacionales que por caso, indican a las murgas que se organizan en ciudades europeas de Bélgica, Holanda, Italia, Alemania o Melbourne en Australia.

En este artículo, nos interesa aportar algunas reflexiones sobre el proceso de crecimiento y expansión que difundió al género carnavalesco murga y lo territorializó en

tan diversas radicaciones. Nuestras preguntas se orientan, entonces, a comprender de qué manera una forma propia de los festejos de carnaval de Buenos Aires fue adoptada y adaptada en lugares muy alejados de los circuitos de origen.

Una línea o marco para pensar el resurgimiento de estas agrupaciones de carnaval desde fines del siglo pasado, puede situarse a partir de la inclusión de las murgas en diversos programas y políticas culturales. Para ello, haré un análisis preliminar de la relación de estas artes carnavalescas con las políticas culturales, atendiendo a aquellas que promovieron su salvaguarda en el marco del paradigma patrimonialista, pero también a la propia agencia de los artistas de carnaval en la promoción de su actividad. Entendemos que las políticas culturales “(...) configuran un espacio público en el que se intersectan intereses y lógicas disímiles, un terreno que opera tanto para la producción de legitimidades como para el procesamiento de arenas de disputa entre diferentes actores sociales.” (Crespo, Morel y Ondelj 2015:11). Es decir, consideramos que la formulación de políticas sobre la cultura no involucra sólo a las agencias estatales, sino, como veremos en este caso, a agentes y organizaciones civiles que establecen intervenciones concretas para interpelar y demandar reconocimiento de sus derechos y recursos como productores y destinatarios de las políticas públicas. Por otro lado, estas instancias deben enfocarse no sólo en tanto relaciones asimétricas de poder, sino como procesos no lineales ni acumulativos, ya que una vez sancionadas, las formulaciones políticas conllevan derivas, nuevas negociaciones, acomodamientos e implicancias no siempre previstas en la activación de esas políticas.

En este estudio, ubicaré algunos espacios de transformación del género murguero, su enseñanza y práctica, así como variados efectos de su incorporación en diversas agendas, tanto oficiales como comunitarias. En otras palabras, intentaré armar una retrospectiva de algunos hitos que protagonizaron los artistas de carnaval para sostener y expandir el género, articulando y a veces forzando sus proyectos y deseos con otras instituciones y órganos de la política cultural.

La plasticidad de la forma murga

Como forma expresiva de la cultura popular urbana, algunas características de la murga tradicional porteña propician su localización en distintos contextos. Un primer atributo radica en su cualidad multimedial, donde se cruzan lenguajes artísticos como el sonoro-musical, el corporal-dancístico, la poética verbal, diversos dispositivos visuales,

la teatralidad. Una forma de tal plasticidad permite gran cantidad de combinaciones y variantes que la van contextualizando a diferentes requerimientos. Su formato multimedia admite, en segundo lugar, la participación de un variadísimo universo expresivo, donde siempre hay lugar para uno más. En la murga se puede bailar, cantar, recitar, interpretar algún instrumento, llevar algún muñeco, bandera, estandarte, portar un disfraz. Tal variedad de roles expresivos habilita una convocatoria de amplios márgenes, que facilita la inclusión y la participación. Esto admite la adaptación del formato murga a grupos de características especiales. De tal modo, junto a las históricas murgas de barrio¹ fueron apareciendo en la misma ciudad de Buenos Aires y su conurbano adaptaciones de la murga a necesidades particulares. Estas nuevas formas van más allá del tiempo-espacio carnavalesco; se las puede identificar por las formas adjetivadas de sus denominaciones: murgas infantiles, de abuelos, murgas teatrales, percusivas, musicales, corales, de jóvenes con capacidades especiales, etc.

En tercer lugar, la murga, hija de los carnavales y de la cultura popular, nació y se mantuvo en Buenos Aires por fuera de todo condicionamiento oficial hasta fines del siglo XX. La formación de una murga en los barrios porteños articuló recursos propios de cada grupo en forma básicamente autogestionaria. Cada grupo busca, recorre y arma redes de recursos que le permitan afrontar los gastos y los servicios necesarios para su actuación durante los carnavales (Martín, 1997). Los directores murgueros establecen así relaciones artístico-productivas con comerciantes, dirigentes y partidos políticos, agentes municipales y otras fuerzas vivas barriales y municipales. De tal modo, las formaciones murgueras construyen redes de contactos, dinamizan y ponen en relación a muy diversos agentes sociales. En el discurso murguero, tanto anterior como actual, esta cualidad autogestiva, se asume como medio de independencia para sostener total libertad en las decisiones referidas al mensaje expresivo y a las formas organizativas. Asimismo, mantuvo a estas formaciones carnavalescas con una alta dosis de autonomía relativa respecto de los condicionamientos tanto del mercado como de la esfera estatal, casi aisladas e invisibles en un área de la vida social -el carnaval-, considerada insignificante por la cultura oficial.

¹ Las murgas en la ciudad de Buenos Aires son agrupaciones numerosas que formalizaron a mediados del siglo XX algunos rasgos característicos: su identificación con un nombre propio al que se suma el barrio o localidad donde se asientan la mayoría de sus participantes, p.e. Los Mimados de Paternal, Los Elegantes de Palermo, Los Viciosos de Almagro; por este fuerte componente territorial se denominaron centro-murgas o murgas de barrio.

En fin, estas cualidades ubican a la murga en un lugar de producción y reproducción cuasi autónoma de la vida y la cultura popular, en la intersección del arte con la vida. Como ha señalado el músico Gualberto “Coco” Romero, la murga es el ingreso a las bellas artes de nuestros sectores populares, por las posibilidades de aprendizaje en diversos lenguajes artísticos para jóvenes que difícilmente podrían ingresar a escuelas de arte. O sea, democratizan al arte y lo ponen al servicio de alegrar y enriquecer a la vida.

Sin embargo, no nos detendremos ahora en tales características. Preferimos en esta ocasión presentar un recorrido preliminar y a grandes trazos del paso de “murga porteña” a “murga argentina”, y ahora, “murga infinita”, según algunos productores culturales del campo carnavalesco. Me interesa realizar un bosquejo de un recorrido cronológico sobre algunos hitos que favorecieron el ingreso de la murga porteña a las modernas dinámicas de producción cultural; es decir, pusieron a estas instituciones informales de la cultura popular porteña en relación directa con el mercado y con el estado.

Los Talleres de murga porteña y la declaratoria de patrimonio cultural

Podemos situar el comienzo de este recorrido en plena posdictadura, a fines de 1980. El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, organismo dependiente de la Universidad de Buenos Aires, dirigido entonces por Leopoldo Sosa Pujato, abrió sus puertas a talleres y actividades vanguardistas en esa época. Desde esta institución de extensión cultural, el músico y titiritero Coco Romero ofreció Talleres de Murga, a los que asistían viejos murgueros de los barrios porteños como maestros, junto con jóvenes aprendices (Romero, 2011).

El Taller ofrecía un aprendizaje básico en las diversas artes murgueras: canto, danza, percusión, imaginería, en un tiempo breve. Considero que este formato tuvo un profundo impacto en la producción y reproducción murguera, al sacar el aprendizaje de estas artes murgueras de las reglas de imitación y experiencia propias del saber folclórico y barrial, y transmitirlos en forma disciplinaria (Martín, 2000). De acuerdo con el primer formato se aprende por práctica e imitación de los mayores, en un proceso de varios años. En el Taller se aprende de uno o varios maestros, junto con un grupo etario de pares, en menor tiempo. De este modo, al acelerarse el tiempo de los aprendizajes, se apresuraron también los tiempos de la reproducción grupal.

Lo interesante de esta nueva forma de enseñanza a través de Talleres y maestros seleccionados, es que saca a la murga del formato de aprendizaje folclórico mediante la

práctica, imitación y experiencia, para marcar un camino hacia la profesionalización de estos saberes, inicio de una suerte de industria cultural. Es decir, el ingreso de la murga a formas escolarizadas y disciplinarias de aprendizaje, produjo una serie de transformaciones profundas en los modos de transmisión, con roles diferenciados entre maestros y aprendices, creación de códigos lingüísticos de enseñanza, estandarización de los lenguajes expresivos, horizontalidad en las relaciones intergrupales.

Los tradicionales murgueros de barrio, no siempre sintieron la divulgación de sus más caros secretos carnavalescos como un reconocimiento. Sin embargo, en poco tiempo ellos mismos comenzaron a ser convocados como maestros a distantes geografías. A modo de ejemplo, podemos citar algunos casos. El eximio bombista y luthier Teté Aguirre (del barrio porteño de Palermo) y Alberto Ambruzzo (del barrio de Liniers) asesoraron a futuros murgueros en las ciudades de Mendoza, Córdoba y Santa Fe (Romero, 2011). El gran director y bailarín Daniel “Pantera” Reyes (del barrio porteño de Saavedra) llevó su arte a las ciudades de Bahía Blanca en la provincia de Buenos Aires; Santo Tomé y Santa Fe en esta provincia; la ciudad de Santiago del Estero en la provincia del mismo nombre (La república de Momo, programa radial, 1995-2005).

En paralelo con esta ampliación del circuito de las artes murgueras, el Concejo Deliberante declaró patrimonio cultural de la ciudad de Buenos Aires a las actividades de las agrupaciones de carnaval, en octubre de 1997 (Martín, 2001; Canale, 2007). Hernán Morel (2005) señala que la Ordenanza se sanciona cuando se había constituido y comenzaba a circular un capital cultural suficiente como para llamar la atención de los legisladores ².

Existen varios relatos que dan cuenta de cómo se llegó a la Ordenanza declaratoria, como en toda tradición oral. Transcribimos parte de una de estas versiones, narrada por el entonces Presidente de M.U.R.G.A.S. en una Carta Abierta:

En la madrugada de un día jueves nos mirábamos las caras emocionados en el viejo Concejo Deliberante cuando, sin ningún voto en contra, nuestra Ordenanza era una realidad (...) Conseguimos el reconocimiento como parte de la cultura de la ciudad. Y además quedaba claro otra cosa: la función social de las murgas en los barrios. Ni el más idealista hubiera soñado que volvieran los corsos en casi todos los barrios, con un presupuesto para nosotros. Los murgueros mirábamos cómo se producía la explosión: la incorporación de nuevas murgas, barrios en los que por primera vez salía una murga.

² De todos modos, la Ordenanza 52.039/97 recién fue reglamentada 7 años después, en noviembre de 2004 por el P.E. del Gobierno de la CABA, iniciando así una serie de acciones relativas a la celebración del carnaval en la ciudad y a la organización de las agrupaciones carnavalescas (Martín, 2008).

Todo el mundo averiguando qué carajo era eso de las murgas (Facundo Carman, 2002, en Vainer, 2005:108)

El dirigente carnavalesco ubica la escena en el edificio de la Legislatura, dentro de un nosotros exclusivamente murguero. Según evoca, los esfuerzos y acciones murgueras llevaron a que las máximas autoridades políticas de la ciudad reconocieran por unanimidad el carácter cultural y social de las murgas de carnaval. Incluyendo por primera vez, un presupuesto específico para estas agrupaciones. Luego, el resto de los habitantes de la ciudad comenzaban a informarse qué era la murga, reafirmando el desconocimiento que entre los mismos vecinos existía acerca de esta forma de la cultura popular.

Como efecto de esta patrimonialización, el folclore carnavalesco porteño trascendió los circuitos barriales, se expandió a casi todos los barrios de la ciudad y su expresión artística creció y varió. Muchas murgas nuevas recrearon los formatos tradicionales en la expresión musical, poética, teatral³. Las murgas ganaron un lugar en la educación formal y en las políticas culturales a través de Talleres. Esta rápida multiplicación alertó también a las industrias culturales y al quehacer de artistas profesionales. La llegada del género carnavalesco a los medios masivos y a formas industriales de circulación (como, entre otros, grabación de discos, videos, actuaciones teatrales) completó el circuito de su difusión, y también de consagración.

Nueva resignificación de la murga: los jóvenes afrontando las crisis neoliberales

La emergencia del arte carnavalesco multiplicó la presencia de murgas por el territorio del país, dando lugar a la conformación de nuevas identidades que contaron con marcada participación juvenil. La difusión murguera se asentó, como vimos anteriormente, en su enseñanza en formatos escolarizados a través de Talleres y artistas murgueros que viajaron y armaron intercambios con dirigentes e instituciones variados. La década de

³ La Reglamentación de la Ordenanza dispuso la organización de Corsos en los barrios según acordara la Comisión de Carnaval, conformada por representantes de las Murgas y del Gobierno de la ciudad. Se creó entonces un registro para inscribir a los grupos participantes mediante un pre-carnaval que puntuaba y clasificaba a los mismos. El Reglamento de Carnaval definía los géneros de los grupos carnavalescos de la tradición porteña del siguiente modo: “Para que se pueda afianzar la identidad del carnaval y para que crezca, mejore y se renueve su festejo, las agrupaciones, a través de M.U.R.G.A.S., definieron los géneros característicos del carnaval porteño. Existen dos grandes géneros diferenciables: la Murga Porteña, en sus dos vertientes, el Centro Murga y la Agrupación Murguera, y la Agrupación Humorística-musical. También participan en calidad de invitadas agrupaciones que recrean otros géneros carnavaleros, no originarios de la ciudad de Buenos Aires, como las comparsas del norte argentino, los caporales, murgas de estilo uruguayo y grupos de percusión”. (Reglamento de Carnaval 2003, en Vainer, 2005: 111)

1990, en contradicción con la deseada y peleada recuperación de los gobiernos constitucionales, profundizó y afianzó en Argentina un modelo político-económico de corte neoliberal. Las políticas culturales, no obstante, generaron en el ámbito de la ciudad capital espacios de apertura tras objetivos de consolidación democrática y participación ciudadana. Centros culturales oficiales asentados en todos los barrios de la ciudad de Buenos Aires, diversificaron ofertas de cursos y actividades gratuitas en una enorme variedad de ramas del arte (Canale, 2005). Entre ellas, aparecieron talleres de murga. La enseñanza de estas artes populares en espacios institucionales, como centros culturales, sindicatos, escuelas de arte y de recreación, difundieron el folclore carnavalesco entre cantidad de jóvenes de otra extracción social. En esos años, la murga incorporó a jóvenes egresados de escuelas de música, teatro, danza, provenientes de clases medias intelectuales, logrando una visibilidad y aceptación social impensada años atrás (Martín, 2000).

Marcos Griffa, promotor y organizador de los Encuentros Nacionales de Murgas, estudió en su tesis doctoral la conformación de expresividades murgueras en las ciudades de Mendoza, Córdoba, Santa Fe y Rosario (Griffa, 2015). Sostiene que hacia el cambio del milenio, los efectos de las políticas neoliberales crearon las condiciones para formas de participación social novedosas. Amplios sectores juveniles encontraron formas de expresarse que se alejaban por un lado de los canales políticos instituidos, mientras por otro lado, renovaban las formas de hacer política (Zibechi, 1997; Griffa 2015).

Griffa encuadra a estos actores sociales que fueron surgiendo en conflicto y resistencia a la hegemonía neoliberal de los 90' como nuevos movimientos sociales juveniles. De tal forma, estas nuevas murgas, en gran medida autogestionarias, fueron también proponiendo formas más orgánicas de funcionamiento y creando nueva institucionalidad. Veamos algunos ejemplos.

En 1997, la Marcha Carnavalera desfilaba por la avenida Corrientes de la ciudad capital, reclamando la restitución de los feriados de carnaval. Sus participantes se organizaron en la Agrupación M.U.R.G.A.S. (Murgueros Unidos Recuperando y Ganando Alegría Siempre), que reunía a los impulsores de la ordenanza patrimonial en Buenos Aires.

En el año 2001 la red Intermurgas, con integrantes de 14 grupos de las vecinas ciudades de Santa Fe y de Santo Tomé, armó el Primer Encuentro Nacional de Murgas, en la localidad de Suardi (Griffa, 2015). Desde entonces, una vez al año, se reúnen en esa

pequeña localidad de la provincia de Santa Fe cientos de murgueros provenientes de varios puntos del país.

En 2003 se presentó por medio de una carta el Frente Murguero:

El Frente Murguero nace como una necesidad de no pocos murgueros que nos cruzábamos en diferentes actividades, marchas y luchas en reivindicación de nuestros derechos sociales y humanos (...) en donde deambulábamos buscando un lugar que nos identifique. Y qué mejor que fuera desde nuestra identidad murguera (...) Intentamos ser protagonistas como artistas populares en la resistencia contra este sistema opresor de injusticia y exclusión, participando en diferentes luchas que libra nuestro pueblo (Febrero 2003, carta de presentación del Frente Murguero, en Griffa 2015: 97).

Durante el 5º Encuentro Nacional de Murgas se creó el Movimiento Nacional de Murgas (MNM), proponiendo: “(...) que el MNM sea una organización donde se genere unidad de compromiso y lazos solidarios para actuar como herramienta de transformación social” (5º Encuentro Nacional de Murgas, Suardi, Santa Fe, octubre de 2004).

Esta somera enumeración da cuenta del soporte organizacional que fueron construyendo jóvenes de muy diversas procedencias sociales, culturales y territoriales, que a través del formato murguero pusieron en la escena pública su manera de participar y canalizar reclamos e inserción social. Dice Griffa (2015) al respecto:

Las prácticas culturales de las murgas recrearon formas de hacer política a través de modos renovados de participación social (...) multiplicidad de experiencias con características diversas (...) que en un escenario de descomposición social aportaron a la restitución de lazos sociales y a la creación de alianzas entre sectores de clases medias (pauperizadas) y sectores populares (pp. 152)

De este modo, los nuevos murgueros de fin del milenio localizaron en variados puntos del territorio nacional un formato tradicional adaptado a las demandas de inclusión social y denuncia de los efectos neoliberales en la sociedad argentina. Estos murgueros resignificaron a la murga ubicándola en el centro de sus reclamos políticos, y resignificaron a la política con estas organizaciones informales y autogestionarias, que tomaban distancia de las instituciones políticas tradicionales.

Vuelven los feriados de carnaval: la murga infinita

En el año 2010, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner restituyó al calendario oficial los feriados nacionales del lunes y martes de carnaval por medio de los decretos

1584 y 1585/2010. A partir del año 2014, desde el recientemente formado Ministerio de Cultura de la Nación, se crearon gran cantidad de Programas, áreas destinadas a un tema particular de la cultura, activado por acciones específicas. Así se creó el Programa de Fortalecimiento del Carnaval, a cargo de un joven murguero de la murga Los Chiflados de Boedo. Desde este Programa, se realizaron talleres de murga porteña en muy diversas regiones desde las ciudades de Salta y Jujuy hasta Ushuaia. El programa fue cerrado en 2016 por la gestión renovada del Ministerio de Cultura, luego Secretaría del Ministerio de Educación.

Durante 2012, el carnavalero Coco Romero armó Talleres que llamó *La murga infinita*, y se dictaron en el marco del programa El Rojas fuera del Rojas, en las ciudades de Corrientes, Resistencia, Chaco y Formosa. En agosto del mismo año, pero patrocinado por la Dirección de Promoción Cultural de la Agencia Córdoba Cultura, Romero volvería a dar su Taller la *Murga Infinita*⁴. En el año 2017, Romero viajó a Italia para dictar talleres de murga en la periferia de Nápoles, Italia⁵.

En febrero y marzo de 2017 debutó en Melbourne, Australia, el colectivo ‘Murga Madre’, dirigido por el musicólogo italiano Salvatore Rossano y compuesta por artistas locales, entre ellos varios jóvenes argentinos emigrados. La murga integró la primera muestra sobre las murgas en el mundo, exposición ideada por el mismo Rossano. Dice la gacetilla de difusión:

Se inaugura en Melbourne la primera muestra sobre las murgas en el mundo. Esta muestra etnográfica-interactiva reúne material de archivo, fotos, trajes, videos, instrumentos musicales de murgas españolas, uruguayas, argentinas, italianas y belgas. Es el fruto de la investigación doctoral del Dr. Rossano sobre la música de los carnavales rioplatenses y es parte de un proyecto mayor que apunta a mapear el interesante fenómeno de la dispersión del género carnavalesco de matriz hispano en varias partes del mundo (Rossano, 2017)

Si bien la propuesta de esta Muestra-exposición performativa procuró incluir diversidad de formatos de murga más amplios que el porteño (como el de las murgas de Montevideo y de Cádiz), Murga Madre, el grupo debutante, recreó el modelo de desfile, baile y percusión de la murga porteña, ejemplo del fenómeno de la transnacionalización

⁴ Informaba Coco Romero en su página en Facebook “La Agencia Córdoba Cultura y el Consejo Federal de Inversiones convocaron a Directores y Sub Directores de Murgas en una Capacitación Técnica dictada por "Coco" Romero, que tuvo su escenario en el Auditorio de Radio Nacional Córdoba, en dos jornadas consecutivas los días 2 y 3 de Agosto, contando con la colaboración del Programa Derecho a la Cultura de la Universidad Nacional de Córdoba.” (www.cocoromero.com.ar, consultado en octubre de 2012)

⁵ www.cocoromero.com.ar, consultado en noviembre de 2017

que fue creciendo en el inicio del nuevo milenio mezclando tradiciones y recursos propios de diversas ciudades de Italia, Bélgica, Alemania, y ahora Australia. Este fenómeno de globalización desde abajo, es decir, desde formas y actores de la cultura popular urbana, nos permite advertir el enorme potencial que el universo creativo del carnaval aporta a la construcción de mejores relaciones interpersonales y sociales.

El acceso a redes virtuales de comunicación, así como las periódicas migraciones de nuestros jóvenes latinoamericanos en búsqueda de mejores destinos, son otras facetas a explorar de esta difusión y territorialización.

Reflexiones finales

Propusimos analizar el resurgimiento de agrupaciones de carnaval de la ciudad de Buenos Aires, llamadas murgas, desde fines del siglo pasado, a partir de su inclusión en diversos programas y políticas culturales. Una forma menor y residual de la cultura popular y del folclore carnavalesco fue incorporada a nuevos requerimientos sociales: las urgencias de democratización de la cultura durante la posdictadura, los propósitos de inclusión y contención social por los efectos de la pauperización y despojo del periodo neoliberal.

Ubicamos en primer lugar algunos espacios de reproducción y transformación del género murguero. El formato de Taller, iniciado en un prestigioso organismo de extensión universitaria, facilitó su enseñanza y práctica más allá de las formas tradicionales, e inició la incorporación de las murgas en diversas agendas, tanto oficiales como comunitarias. La plasticidad de las formas folclóricas, así como su convocatoria amplia e igualitaria, permitió que la forma “murga” se aplicara a muy distintas situaciones. Desde las políticas públicas, funcionarios y dirigentes se empezaron a preguntar por las posibilidades culturales, sociales y económicas de la fiesta del carnaval. De este modo, no sólo el tradicional género de la murga porteña incorporó con estos jóvenes una fuerza renovadora y creativa, sino que estas devaluadas prácticas folclóricas lograron un reconocimiento nunca vistos.

La declaratoria patrimonial es reconocida por la/os agentes del campo como un nuevo punto de partida, gestado por el impulso de las/os propios murgueras/os. La dinámica social que generó esta acción involucró en nuestro caso a distintos actores de la esfera civil y privada, que movilizaron demandas de productores culturales, instituciones civiles y la población local. De este modo, los procesos de patrimonialización pueden generar

espacios de negociación entre diversos agentes (el Estado, el mercado, los movimientos sociales, según García Canclini, 1999), si bien la misma acción declarativa y normativa acerca del patrimonio, es un recurso estatal. Visto entonces como efecto de un proceso socialmente construido, se abre una dimensión política del patrimonio, un espacio de negociación por el reconocimiento de los bienes culturales y de los derechos ciudadanos. De todos modos, este espacio de negociación no se agota en la instancia declarativa ni en la coyuntura inicial, sino que involucra la consecución de acciones y medidas legislativas posteriores. Asimismo, la complejidad organizativa del estado involucra escalas territoriales diferentes, (ámbitos municipales, provinciales, nacionales, articulaciones entre lo local y lo global), y variadas instituciones que a veces comparten programas y acciones comunes, pero también cruzan lógicas y motivaciones encontradas. Es decir, como señalan Crespo, Morel y Ondelj (2015)

(...) concebimos al Estado no como un aparato sino como un conjunto de procesos relacionados con una cantidad de instancias no todas gubernamentales, cuya ‘materialidad reside menos en las instituciones que en el retrabajo de los procesos y las relaciones de poder para crear nuevos espacios para el despliegue del poder’ (Trouillot, 2011: 156) (pp. 11)

La emergencia del arte carnavalesco porteño multiplicó la presencia de murgas por todo el país, dando lugar a la conformación de nuevas identidades, que contaron con marcada participación juvenil. Tal emergencia fue ubicada por algunos autores dentro de la categoría de nuevos movimientos sociales (Griffa, 2015). Las nuevas locaciones murgueras territorializaron las formas tradicionales de este arte carnavalesco de acuerdo a sus distintos contextos y necesidades diferenciales. El pormenorizado estudio de Marcos Griffa en las ciudades de Mendoza, Córdoba, Rosario y Santa Fe, da cuenta también de los conflictos y persecución que en diversas coyunturas, enfrentaron estas agrupaciones para exhibir su arte, mantener su organización y movilizar sus reclamos.

De murga de barrio a murga argentina y ahora murga infinita, creemos que la expansión murguera se fue gestando sobre la plasticidad de esta forma carnavalesca, que adaptada por diversos actores fue contextualizada a variadas demandas sociales e institucionales, tanto estatales como no estatales. Los actores que activaron estas líneas de acción cultural desplazaron y mezclaron los límites entre prácticas políticas y prácticas artísticas.

Nuevas generaciones ingresaron a la murga en las dinámicas culturales del nuevo siglo, cruzando al género carnavalesco con las industrias culturales, grabando discos,

publicando libros, llenando teatros, escuelas, creando nuevos murgueros y nuevos festejos. De tal forma, la expansión murguera brinda un modelo de gestión cultural donde la sustentabilidad de este patrimonio circula por y con la participación de variados agentes y grupos involucrados.

Las relaciones entre nuevas y viejas formas expresivas, entre roles artísticos y sociales, permiten problematizar los límites y fronteras entre actores carnavalescos, y también políticos, entre territorios locales, regionales, nacionales y transnacionales. En nuestro caso nos preguntamos: ¿la murga se transformó en una herramienta, un medio para la acción y transformación social? ¿qué pasa con estas formas que en los límites del arte se entienden como una forma de vida, o una forma de estar en el mundo? ¿cómo se pueden activar y sostener estos casos relativos al patrimonio vivo, donde los practicantes conviven con las agencias de patrimonio? ¿Cómo se puede articular la gestión del patrimonio vivo dando cabida a la participación de sus productores, combinando objetivos de excelencia artística, rendimientos productivos, sustentabilidad, sin olvidar los propósitos vitales de entretenimiento y sociabilidad? Estas cuestiones nos llevan a reflexionar también sobre las dinámicas y el lugar del arte en la generación de cambios sociales y en la vida comunitaria.

Referencias bibliográficas

- CRESPO, C., H. MOREL y M. ONDELJ (Comp.) (2015) *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires, Ediciones CICCUS.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1999) "Los usos sociales del patrimonio". En: Encarnación Aguilar Criado ed., *Patrimonio etnológico: Nuevas perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, pp. 16-33.
- GRIFFA, M. (2015). *Jóvenes y murgas en los 90'. Genealogía de un nuevo movimiento juvenil en la Argentina neoliberal*. Córdoba, Gráfica 29 de Mayo.
- LEGISLATURA DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES (2004). "Programa Carnaval Porteño", Ley 1527. En: *Boletín Oficial del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires*. 25 de noviembre.
- MARTÍN, A. (1997) *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Colihue, Colección Signos y Cultura 10.
- (2000) "Murgas porteñas: tradición y apropiación del folklore". En: *Los saberes populares en el fin del milenio*. Universidad Católica de Valparaíso, pp. 221-228.

MARTÍN, Alicia – “Murga y carnaval en las políticas culturales”

-- (2001) “El carnaval de Buenos Aires como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del Folclore urbano”. En: *Memorias, Identidades e Imaginarios Sociales. Temas de Patrimonio V. 3*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la C.A.B.A., pp. 187-192.

-- (2008) “Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires”. En *Ilha. Revista de Antropología*. vol. 8, Florianópolis: UFSC/PPGAS, pp. 295-314.

MOREL, H. (2005) *Murgueros (de)trás del carnaval. Un análisis de la murga porteña en la década de los 90'*. (tesis de licenciatura). Universidad de Buenos Aires.

ORDENANZA 52.039 /97 “Declaración de patrimonio cultural de las actividades que desarrollan las asociaciones/agrupaciones artísticas de carnaval”. En: *Boletín Oficial del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires*. 2 de octubre 1997.

ROMERO, G. (Comp.) (2011) *Talleres del Rojas, el árbol genealógico*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

ROSSANO, S. (2017) *International Murga: Muestra sobre Las Murgas en el Mundo, Melbourne (Australia)*. Comunicado de prensa del 9 de abril.

VAINER, L. (2005) *Mírala que linda viene, la murga porteña. Recorrido por los carnavales desde 1970 al 2004*. Buenos Aires, Ediciones Papel Picado.

ZIBECHI, R. (1997) *La revuelta juvenil de los 90. Las redes sociales en la gestación de una cultura alternativa*. Montevideo, Nordan.

Páginas en internet consultadas:

www.lacarnavalera.com/

www.cocoromero.com.ar

<https://es-la.facebook.com/movimientonacionaldemurgas/>

Recibido: 15/02/2019

Evaluado: 20/04/2019

Versión final: 20/04/2019

Cita sugerida:

Martin, A. (2019) “Murga y carnaval en las políticas culturales”. En: Revista de la Escuela de Antropología (XXV), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Versión en línea disponible en:

<https://revistadeantropologia.unr.edu.ar/index.php/revistadeantropologia/article/view/90/73>