

Carnaval porteño ¿y la murga uruguaya?

Cándida María Kamerbeek - Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - canikamerbeek@gmail.com - estudiante de grado

Introducción

La presente ponencia se enmarca dentro de mis investigaciones de grado, gracias a las que me encuentro finalizando mi Licenciatura en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Lo que desarrollaré en este trabajo formará parte de mi último capítulo de tesis y tiene como objetivo principal analizar e historizar el rol que han ocupado las murgas formato uruguayo en la conformación del Carnaval Porteño a partir de la patrimonialización de las actividades de las agrupaciones carnavaleras. Si bien el trabajo de campo que realicé para mi tesis fue en torno a la actividad que las murgas formato uruguayo realizan en la capital argentina, al momento de analizar los espacios que éstas construyen y habitan en la ciudad me encontré obligada a preguntarme por el vínculo que existe con los festejos oficiales de febrero.

Partiendo de que en 1997 la población porteña logró, mediante la Ordenanza 52.039, la patrimonialización de las actividades de las agrupaciones carnavaleras, y se consolidó la Comisión de Carnaval como espacio regulatorio de los festejos y las agrupaciones participantes, quienes impulsaban distintas prácticas del carnaval comenzaron a disputar por los escasos recursos otorgados por el Estado. Estas tensiones provocaron no sólo distanciamientos entre las expresiones implicadas, sino también la exclusión del festejo actual de las expresiones no hegemónicas de la ciudad. Un ejemplo concreto es el caso de la murga uruguaya.

Antes de la patrimonialización, las murgas, sin importar sus formatos, apelaban a los mismos espacios y tiempos participando de los festejos públicos. En la actualidad, las murgas con formato uruguayo impulsan como prioritarios otros tiempos y espacios debido a la exclusión provocada por la Comisión de Carnaval. Esto me hizo comprender cómo, mediante la patrimonialización, se provocó un desfase temporal en la festividad, un quiebre entre los sujetos que la impulsaban.

Partiendo de un interés personal, que me posiciona como murguista y murguera¹ resulta pertinente historizar y analizar los impactos actuales que la patrimonialización del carnaval genera 25 años más tarde de su implementación. Dado que en la actualidad el desmantelamiento del carnaval porteño pareciera ser una apuesta estatal, algo que avanza año a año y poco se problematiza por ‘la poca participación ciudadana’, encuentro necesario cuestionar la normativa estatal y las prácticas de la comisión organizadora. Apostando a la construcción de políticas culturales que impulsen la diversidad cultural, encuentro crucial retomar los imaginarios en torno al festejo y las murgas, para poder esbozar la construcción de nuevas agendas carnavaleras.

Entonces, en el trabajo que aquí esbozo desarrollaré por primera vez mis indagaciones sobre la murga uruguaya en el carnaval porteño y, gracias a los aportes de Alicia Martín (1994, 2006, 2019), Analía Canale (2003), María Eugenia Domínguez (2009) y Lina Agrima (2021), historizaré el festejo durante la primera década del siglo XIX. Además repondré diversos circuitos que las murgas conformaron en el período que va del año 2017 al 2022 para así analizar y reponer las construcciones identitarias que este género tiene al pensar y construir su propuesta y el carnaval.

Dos formatos ¿un encuentro?

Hablar de *murga* en la ciudad de Buenos Aires es apelar al imaginario del desfile bailado, traer a la mente cuerpos desordenados y desorganizados, es sentir en el pecho un pulso constante y un platillo agudo que marca el ritmo de los pasos y las manos, es escuchar las canchas de fútbol y las marchas militantes, es traer a la consciencia el desborde y la organización, es habitar la contradicción. Hablar de *murga* en Montevideo, en cambio, es convocar un coro de voces potentes, es pensar cuerpos sobre un escenario que se mueven al ritmo de una percusión clara y definida: bombo, platillos y redoblante, es escuchar crítica social, chistes verdes y alguna que otra plena². Partir de acá es necesario porque la historia de la *murga* y el carnaval en el Río de La Plata es una historia marginal y, como todas, de poder. Ya lo aseguró Eunice Ribeiro Durham (1998), “la producción cultural de las clases más pobres no se archiva y por lo tanto, una vez producida, puede perderse rápidamente. La memoria popular es una memoria corta, precisamente porque depende de la memoria de las personas” (p. 136).

¹ La diferencia entre murguista y murguera/murguero/murguere es una construcción descubierta en las visitas al campo. Mientras que la primera hace alusión a quienes realizan murga uruguaya, la segunda refiere a quienes producen murga porteña.

² Ritmo que fusiona ritmos puertorriqueños con ritmos uruguayos, principalmente el candombe.

Partir de lo que explican Alicia Martín (1994) y Milita Alfaro (1991), al afirmar que las prácticas que implican los festejos de carnaval en Buenos Aires y Montevideo, respectivamente, responden a las distintas clases sociales, vuelve necesario poner el foco de atención en las actividades de las poblaciones más vulnerables socio-económicas. Entonces, mientras las poblaciones de altos ingresos viajan fuera de la ciudad -y a veces del país- o realizan celebraciones privadas, consumistas y exclusivas en clubes y discotecas; los vecinos de los barrios humildes se reúnen y organizan para participar artísticamente de los festejos. Esto implicó, en el caso de Buenos Aires y con el transcurrir de los años, que las agrupaciones de carnaval ganaran la calle y los espacios públicos, reactivando año a año relaciones sociales con vecinos y autoridades (Martín, 1994). De esta forma, para fines de la dictadura cívico militar argentina (1976-1983), los espacios de socialización popular que sobrevivieron a las prohibiciones y persecuciones fueron los *centro-murgas* que se consolidaron por afinidad territorial y/o de parentesco y que transmitían sus prácticas mediante copia e imitación (Martín, 2006). Esto permitió que, con la primavera democrática y el inicio de la década del '90, se inicien distintos talleres de murga que incorporaron a clases medias e intelectuales mediante un aprendizaje institucional de la expresión en sí. De la misma forma que sucedió en Montevideo con el surgimiento del Movimiento de Murga Joven³ (Lamolle, 2005; Alba y Pallares, 2016), estos talleres brindaron un aprendizaje básico y disciplinado que marcó el camino hacia la profesionalización (Martín, 2019).

Estos procesos de institucionalización de los formatos se vinculan fuertemente con la década del '50. Mientras en Montevideo se instauraba el Concurso Oficial de Carnaval (Alfaro e Ibarlucea, 2016), y se comenzaba a regular la cantidad de murguistas que subían a escena junto con el tiempo estimado para sus actuaciones, en Argentina el peronismo gobernaba con el objetivo de valorizar lo propio y promover lo nacional y lo popular, impulsando de esta forma el auge de la murga de desfile y el tango (Domínguez, 2009). Para la década del '90 los procesos comienzan a distanciarse, si bien en ambas capitales surgen los *talleres de murga* con sus especificidades territoriales, en cada ciudad el carnaval toma desarrollos diferenciales. En Montevideo el Movimiento de Murga Joven comienza a proponer nuevas prácticas escénicas y en los inicios del 2000 logra impactar en el Concurso Oficial. Entretanto, en el año 1997, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires patrimonializa la actividad que desarrollan las agrupaciones artísticas del carnaval, normalizando,

³ Propuesta que surgió en el año 1998, tras un convenio entre el Municipio de Montevideo y murguistas reconocidos del Carnaval Oficial, para brindar talleres a menores de 30 años -en la actualidad es a menores de 35- en diferentes barrios de la capital uruguaya. Su surgimiento implicó una reconfiguración en el código murguista en términos sociales y discursivos.

demarcando y objetivando estáticamente a las expresiones participantes (Canale y Morel, 2005). En este proceso de regulación, que se da de la mano de la Comisión de Carnaval⁴, en el año 2001 se establecen los criterios para definir a las categorías que se evaluarán⁵. Es así que, como estudia y analiza María Eugenia Domínguez (2009), las murgas con formato uruguayo y de escenario que tenían actividad en la capital argentina sufren la exclusión de los festejos carnavaleros. Esto se da, principalmente, gracias al imaginario construido sobre los recursos económicos y sociales que la murga uruguaya parecía tener. Tanto gracias al contexto por el cual ‘Falta y Resto’⁶ giraba por Argentina presentándose en diversas ciudades y sus teatros, como por la distribución de CDs de murga uruguaya impulsada por Página 12 (Domínguez, 2009), se posibilitó la construcción de un poder simbólico que priorizaba y reivindicaba a la murga de escenario como una expresión genuina y militante frente a la derecha latinoamericana. De esta forma, frente a la disputa por los recursos del Estado porteño que en el año 2005 comenzó a subvencionar monetariamente al Concurso (Martín, 2006), la Comisión de Carnaval en una reunión definió dejar afuera “a todos los grupos que no fueran murga porteña” (Huego “Hueso” Ferrerira en Domínguez; 2009, p. 217). Tal como clarifica la investigadora María Eugenia Domínguez (2009) “la presencia en el circuito oficial del carnaval (...) es una fuente importante de ingresos” (p. 217, traducción propia).

Este proceso, que casi veinte años después continúa influyendo fuertemente en el campo que investigo, ejemplifica lo que concluyen Analía Canale y Hernán Morel (2005) “el poder centralizado, a pesar de pregonar políticas participativas basándose en una pluralidad cultural, sigue pensando en definiciones de ‘objetos’ culturales homogéneos, coherentes y terminados” (p. 128). Y es que, justamente, la contradicción que observo en este desarrollo histórico se encuentra en la apuesta de la UNESCO que, desde el 1972 al 2003, impulsó la creación de políticas culturales que promocionaban y defendían la diversidad cultural creyendo que era posible una solución para los problemas que plantea la globalización en términos políticos y económicos. De esta forma, en pos de generar un espacio de pluralismo que afiance a la democracia (Canale y Morel, 2005) se patrimonializó a las agrupaciones artísticas del carnaval, que en un intento por no *extranjerizar* el festejo⁷ terminaron siendo las

⁴ Creada con el fin de organizar los detalles de la celebración.

⁵ Esto se da mediante un reglamento que fue discutido y esbozado en una asociación civil integrada por diversos agentes vinculados a las murgas de la ciudad: MURGAS.

⁶ Murga montevideana reconocida como ‘murga de las cuatro estaciones’ por ser la primera en presentarse durante todo el año, y no únicamente durante el mes de febrero.

⁷ Sin duda queda abierto el debate de lo que esto implica. Si a la actividad la realizan migrantes que habitan otro territorio ¿es extranjerización? Si a la actividad la realizan ciudadanos argentinos que se apropian de distintos formatos ¿es extranjerización? No tengo las respuestas, pero sí muchas preguntas.

murgas porteñas, seleccionando así referentes simbólicos que promovieron la adhesión a versiones ideológicas de una determinada identidad (Canale y Morel, 2005).

Julietta Infantino (2017), en línea con lo expuesto, se pregunta si la cultura debe ser garantizada por las políticas públicas, si es el Estado el único ente que debe garantizar el pleno acceso a la cultura. La antropóloga reconoce que “el terreno de las políticas culturales es un ámbito de intervención “política” en el que confluyen y se despliegan distintos agentes sociales que apelan -en condiciones asimétricas y bajo diferentes sentidos- a la “cultura”” (p. 29). De esta forma, para Infantino (2017) la disputa por el reconocimiento y la promoción de las prácticas se convierte en un terreno fundamental para analizar las potencialidades de las mismas, su impacto en la conformación de las agendas estatales y su capacidad para crear espacios públicos que defiendan los derechos culturales.

Retomando y resumiendo, en pos de reponer las prácticas actuales de quienes impulsan murgas con formato uruguayo en la capital argentina, es necesario clarificar que a partir de los inicios del siglo actual mientras en Montevideo la categoría *murgas* vivenció transformaciones debido a la diversidad que los talleres otorgaban, en Buenos Aires la misma categoría provocó, casi veinte años después, lo contrario, marginó a las expresiones que no respondían a la *murga tradicional* y se aisló de otras formas de expresión⁸. Es así que, tal como desanda Domínguez (2009), los debates ocurridos en la Comisión de Carnaval expulsaron a las murgas con formato uruguayo de la organización de los festejos, y así del carnaval mismo, tras apelar al imaginario de lo que es *la murga*: una expresión con base en el bombo y platillo, un baile determinado y un coro que canta unísono. De esta forma el carnaval porteño reforzó la idea de que en Buenos Aires la celebración implica únicamente murgas de desfile, ni grupos sikuris, ni comparsas de candombe, ni murgas uruguayas. En esta práctica, que es acción y decisión del pasado y del presente, todas las expresiones carnavaleras que no entraron -ni entran- dentro de la categoría de murga porteña, tienen la posibilidad de participar del festejo sólo si se reconocen como ‘agrupaciones invitadas’.

Carnaval todo el año

“murga que respira carnaval
y en febrero para porque se va al carnaval”
‘Una Vuelca de Rosta’ (‘La Que Se Viene’, 2018)

⁸ Caso aparte las experiencias de La Redoblona y de La Gamur del Rioba, murgas híbridas de los barrios de Almagro y Paternal.

La llegada de la murga uruguaya a Argentina tiene varios momentos. Tal como desanda Lina Agrima (2021), ‘Por La Vuelta’ fue la primera murga uruguaya realizada en territorio no uruguayo que, con su nombre, hacía alusión al deseo de regresar a su país. Esta experiencia, surgida en la terraza de AROJA (Asociación de Residentes Orientales José Artigas) a fines del año 1982, fue impulsada por migrantes uruguayos que anhelaban retornar a su nación pero que comprendían y cuestionaban la situación que los países rioplatenses estaban sufriendo bajo los gobiernos de facto. Este compromiso político, junto con la obligación al exilio, motivó diversas experiencias de murgas que se caracterizaron por ser de la diáspora, es decir de uruguayos fuera de sus territorios.

Con la vuelta de las democracias rioplatenses y latinoamericanas, en la década del ‘90, las murgas montevidéanas comenzaron a potenciarse y a viajar por el continente. Como ya mencioné, el caso de ‘Falta y Resto’ es el más reconocido y recordado por les murguistas argentinos, pero no es el único, experiencias como las de ‘Contrafarsa’ o, posteriormente, ‘Agarrate Catalina’ son ejemplificadoras del fenómeno.

Junto a las giras que las murgas uruguayas acostumbraban a hacer en territorio Argentino desde mitad del siglo XX y a los talleres que figuras del carnaval, como Edú “Pitufo” Lombardo, empezaban a ofrecer fuera del Uruguay, la televisación (de mano del entonces creciente fenómeno del Internet) sumó para que el alcance de la murga uruguaya aumentara y se empezaran a crear audiencias en lugares lejanos al carnaval uruguayo, como es el caso de Argentina, Chile e incluso Colombia, lugares en los que, además de crearse un público, también se inició todo un proceso de creación de agrupaciones de murga al estilo uruguayo fuera del contexto uruguayo. (Triviño Rey, 2015, p. 242)

En la sumatoria de la migración uruguaya durante las dictaduras militares con las giras invernales de las murgas montevidéanas en el nuevo siglo, surge el movimiento de la murga *estilo* -o formato- *uruguayo*. Esta expresión, contextualizada en la exclusión vivenciada del carnaval porteño, se consolidó, año a año, en un género del sector privado, es decir de teatros y talleres pagos, lejano a los tiempos del carnaval. De esta forma, mediante el consumo privatizado de los espectáculos montevidéanos y los talleres particulares que posibilitan el aprendizaje del mismo, la murga estilo uruguayo se afianzó en sectores medios de la sociedad porteña. Es así que en la actualidad la murga formato uruguayo no habita el carnaval porteño, de hecho sólo lo hace ocasionalmente o dentro del circuito no oficial -como podría ser el

curso de la triple frontera que realiza ‘Cachengue y Sudor’ en el límite entre los barrios Paternal, Caballito y Villa Crespo-. Este desarrollo histórico provocó, no sólo que la murga estilo uruguayo, como movimiento generalizador, no tenga como objetivo participar del carnaval oficial de la ciudad que habita, sino que en ese accionar se instauró y reafirmó el imaginario que la marginó de la Comisión de Carnaval: realizar murga formato uruguayo en la actualidad porteña es responder, en general, a una clase universitaria y progresista. De esta forma, en el quiebre cotidiano del festejo oficial y la expresión en cuestión, la clase media tampoco se acerca a los corsos públicos del mes de febrero, estableciendo, manteniendo y fomentando la distinción primaria ya repuesta y caracterizada tanto por Alicia Martín (1994), como por Milita Alfaro (1991): las poblaciones de mayores ingresos viajan o realizan celebraciones privadas para vivenciar el carnaval⁹.

las murgas uruguayas de acá la mayoría en carnaval están de vacaciones. Muchos docentes, mucho docente en Ecuador, en Brasil, en el Chantén, eh... y gente grande también, (risas) eh, que labura y es como el momento de irte de vacaciones, eh (Entrevista realizada en marzo del 2021 a Brunella¹⁰, murguista en ‘Baila La Chola’)

Frente a esta situación que propone un campo en el que la murga estilo uruguayo de la capital argentina no habita la celebración de su ciudad, se abren las preguntas en torno al circuito que habita el género, a los espacios que construye y a los escenarios en los que se presenta.

En la actualidad, o durante lo que fue mi trabajo de campo entre los años 2020 y 2021, sumado a mi acercamiento al género en los años 2018 y 2019 y a la actualidad en el 2022, pensar la murga estilo uruguayo implica pensar en teatros y escenarios que con mayor actividad de marzo/abril a noviembre/diciembre, lo cual rompe con el imaginario de que las murgas son producto del carnaval. Si bien podemos considerar que tanto la murga porteña como la murga uruguaya, realizadas en sus territorios de origen, son géneros carnavaleros, es desatinado afirmar que la murga estilo uruguayo lo es en la ciudad de Buenos Aires¹¹ (Kamerbeek, 2021). Esto posibilita la pregunta ¿y la murga uruguaya dónde está?

⁹ De hecho hay experiencias de murgas surgidas en la capital argentina, y también de la ciudad de Rosario -Santa Fe-, que han competido, o intentado, en el Carnaval Oficial de Montevideo. Tales son los casos de ‘De Recalada’ que compitió en el año 2008, o ‘La Rara Ira’ y ‘Los Crocantes’, entre otras, que se presentaron a la Prueba de Admisión en los años 2017 y 2018, respectivamente, para intentar competir en el concurso.

¹⁰ Algunos nombres de mis informantes fueron modificados para preservar el anonimato que solicitaron.

¹¹ Vale la aclaración de la delimitación territorial, ya que en ciudades como Rosario los colectivos de murga estilo uruguayo son gestores e impulsores de festejos carnavaleros durante los meses de febrero y marzo.

Nestor García Canclini (1989) sostiene que en la asociación de las comunicaciones masivas y la industria cultural se encuentran los nuevos procesos de producción y circulación de la cultura que corresponden a nuevas formas de apropiación y disfrute. De esta forma es que se posibilitan nuevas sensibilidades y se construyen nuevas formas de sociabilidad mediante las cuales los sujetos enfrentan la heterogeneidad simbólica y la inabarcabilidad de las ciudades. A partir de esto, Jesús Martín Barbero (1993) determina que los medios de comunicación conforman *lo público* e impulsan la discontinuidad como hábito perceptivo dominante. Comprendiendo lo planteado por estos investigadores podemos analizar a la murga estilo uruguayo en Buenos Aires. El género en Argentina se difundió en teatros gracias a las giras de las murgas montevidéanas, con cds de murgas y mediante la fusión con otros géneros musicales y artistas, como Jaime Roos, ‘Bersuit Vergarabat’¹² o ‘La Vela Puerca’¹³ (Kamerbeek, 2021). En la actualidad, podemos afirmar que, al tiempo que se impulsó un desarraigo del carnaval, se multiplicaron los contextos de presentación de la murga. Es decir que las murgas con formato uruguayo trabajan y ensayan para presentarse durante todo el año, produciendo tiempos no reglados por el carnaval, sino que sujetos a las disposiciones de los colectivos artísticos. Mientras en Uruguay las murgas suelen presentar nuevos espectáculos año a año, en la capital argentina las murgas suelen presentar su misma función durante dos años consecutivos y tomarse uno o dos años sin actuar ante el público para preparar sus nuevas propuestas¹⁴. “La renovación es una constante característica del género murguero” concluyen Andrés Alba y Ramiro Pallares (2016) al analizar la experiencia del Encuentro de Murga Joven y, de esta forma, posibilitan pensar que la murga uruguayana no sea representante del carnaval porteño.

Entonces, en paralelo a no participar del Carnaval Oficial Porteño, la murga con formato uruguayo se ha encontrado, y se encuentra, en otros espacios, tales como cursos alternativos y autogestionados, El Otro Carnaval (EOC), o ciclos similares; y el Encuentro de Murgas en el ECuNH*i*, el cual desarrollaré más en detalle.

Cursos alternativos y autogestionados

“La presión de las industrias culturales y la mercantilización, lejos de homogeneizar la expresión murguera en cánones artísticos impuestos, deja advertir variaciones y

¹² Con el tema ‘Negra Murguera’ del álbum ‘Hijos del Culo’ publicado en el año 2000.

¹³ Con temas como ‘Las Polillas’ del álbum ‘Deskarado’ publicado en el año 1998 o ‘José Sabía’ del álbum ‘De Bichos y Flores’ publicado en el año 2001.

¹⁴ Nuevamente es necesario remarcar el corte territorial que posee mi trabajo de campo, en ciudades como Rosario, Mendoza o Córdoba existen agrupaciones murgueras que logran mantener el ritmo de las murgas montevidéanas. De todas formas, esto amerita otros indagues y análisis.

reelaboraciones originales que distintos grupos de carnaval han ido formulando” dictamina Alicia Martín (1994, p. 113). Partiendo de las expresiones podemos arribar a los espacios que éstas construyen para sus actuaciones, dado que la oficialización del festejo no cohibió otras celebraciones carnavaleras. De esta forma es que se impulsan eventos desde La Minga Club Cultural¹⁵ en el barrio de Boedo o desde ‘Cachengue y Sudor’¹⁶ en la triple frontera. Estas celebraciones resultan convocantes para una audiencia perteneciente a la clase media, progresista y universitaria -similar al sector social que las convoca- que, si bien reivindica el carnaval, no defienden la estatización del mismo. En su lugar, pregonan, como desarrolla Camila Mercado (2017), que “no sólo importa aquello que se dice, sino también cómo y con qué recursos” (p. 127). De esta forma, tanto las performances artísticas de las murgas que eligen no entrar dentro de los cánones del concurso, es decir que no se dejan normalizar ni demarcar por el Estado o la Comisión de Carnaval, como los lugares donde realizan dichas performances responden a un posicionamiento político identitario que define y delimita tiempos y territorios. Bajo estas premisas es que tanto ‘Cachengue y Sudor’ como La Minga Club Cultural -y contados otros centros culturales- impulsan espacios callejeros, gratuitos, libres y abiertos a la comunidad en barrios accesibles de la capital argentina donde las murgas con formato uruguayo logran participar. En ambos escenarios, generalmente provocados durante las estaciones medias, las expresiones participantes son diversas y variadas, desde murgas porteñas y uruguayas, hasta comparsas de candombe, bandas de cumbia y/o alguene cantautore. Ante estas situaciones festivas, sean o no en época de carnaval, es posible afirmar que se alude a febrero en tanto lo que se busca es habitar la calle, generar un encuentro con los vecinos -que en estos casos son de clases medias- y provocar pequeñas disrupciones a los tiempos-espacios habituales.

El Otro Carnaval y otros ciclos

Otro circuito creado y observado para que las murgas de estilo uruguayo se presenten son los ciclos, como fue el caso de El Otro Carnaval (EOC), el Ciclo de Carnaval de La Minga Club Cultural, o como son los eventos organizados por el Taller de Arte Popular (conocido como TAP), o los impulsados por Carnavalazo.

Para empezar El Otro Carnaval impulsó un ciclo de tablados durante los fines de semana de febrero y marzo de los años 2018 y 2019. El primer ciclo se realizó en el Club

¹⁵ Eventos como ‘El Minguero’ que ya tiene 15 ediciones y suele tener dos anuales, una en marzo/abril.

¹⁶ Murga con formato porteño y 25 años de vida que impulsa festivales alternativos y es reivindicada por su actividad política y su oposición al carnaval oficial.

Atlético Fernández Fierro (conocido como CAFF), ubicado en el barrio de Almagro, y el segundo en Galpón B, en el barrio de San Cristóbal. Su organización era colectiva y horizontal, el objetivo era promover fechas de murga estilo uruguayo durante el período de carnaval para quienes no podían asistir a Montevideo y consumir murga uruguaya en febrero. La entrada se abonaba con un monto fijo, y existía la posibilidad de comprar combos de entradas, es decir que al comenzar el ciclo se podían comprar los tickets para todas las fechas a un precio promocional.

Por otra parte, el Ciclo de Carnaval de La Minga se gestionó a la gorra¹⁷ durante los años 2018 y 2019, e implicó juntar a un cantautor rioplatense con una murga de formato uruguayo el primer domingo de cada mes en el barrio de Boedo. Así mismo los eventos que organizan el TAP, desde sus inicios en el año 2017, y Carnavalazo, desde el 2022, también son pagos, a veces a la gorra, a veces con entrada fija. Si bien el TAP tiene diversidad de propuestas, como los ‘Festitaps’, las ‘Pujoleadas’ o los ‘Tablados’, y con ellas diferentes objetivos, todas apelan a la construcción de escenarios donde se presenten diferentes colectivos de murga estilo uruguayo. Como tiene sede propia en el barrio de Boedo, generalmente, organiza sus eventos ahí mismo, brindando una barra de tragos y una carta de comida que convoca a cenar escuchando murgas en vivo. Carnavalazo, por otra parte, se asemeja más a una productora que gestiona eventos. A sus fechas las realiza en diversos centros culturales, clubes de barrio o sociedades de fomento de barrios como Parque Chacabuco, Paternal, Caballito y Villa del Parque.

Encuentro de Murgas en el Espacio Cultural Nuestros Hijos

El primer Encuentro en el ECuNH*i* se realizó en septiembre del año 2015 y tuvo como partícipes a ‘Baila La Chola’, ‘La Que Se Viene’, ‘La Rara Ira’ y ‘La Cotelengo’¹⁸, todas murgas con formato uruguayo. El objetivo del evento comenzó siendo la necesidad de compartir escenario entre quienes realizaban el mismo género y, a partir de eso, poder abrir la expresión a la ciudadanía. Tal como me explicó Joaquín, uno de sus impulsores, en la entrevista que le realicé en julio del 2021, este festival, que para el año 2022 ya lleva seis ediciones, propone como objetivo actual impulsar una ciclicidad y construir un criterio estético del género. Esta es la razón por la cual la organización del encuentro es la que define qué colectivos artísticos se presentan en escena, siendo materia de debate e incomodidad,

¹⁷ Esto implica que la entrada no tenía un monto fijo, sino que al finalizar el evento quienes conformaban el público aportaban lo que consideraban pertinente.

¹⁸ Su participación fue como invitada, ya que es de la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe).

pero también de apuesta por la profesionalización de la actividad. De esta forma, quienes construyen este evento año a año son conscientes de las dificultades de desarrollar una expresión que se llama 'murga' pero que dista de lo que comúnmente se entiende como murga en la capital argentina.

La organización del festival es clara, sucede en un fin de semana primaveral que apela a la construcción de ciclo. Hubo ediciones -como la primera, la tercera y la sexta- que implicaron un único día, hay otras que apelaron a dos. Si bien las primeras ediciones sólo tuvieron talleres, en el 4to encuentro se abrió la posibilidad a espacios de reflexión, charlas sobre diferentes aspectos sociales del género. Estas actividades comienzan pasado el mediodía y terminan pasada la merienda, momento en el cual se habilita el escenario y las murgas elegidas se presentan una tras otra, presentador mediante. Todas las ediciones terminaron con un artista uruguayo, a veces un cantautor, como Edú 'Pitufo' Lombardo o Pablo Riquero, otras con murgas montevideanas como 'La Mojigata' o 'Queso Magro'.

Este Encuentro, que a diferencia de los ciclos, es un evento que provoca multiplicidad de respuestas, ya que es esperado y ansiado por quienes impulsan la expresión en Buenos Aires y alrededores, viene construyendo, junto a la ciclicidad anual, un poder simbólico.

Nunca lo pensamos para murgas, para el público de murgas, nunca fue como 'apuntemos a las murgas', era de alguna manera visibilizar el género en Buenos Aires, y eso implica apuntar a otro tipo de público, cuando pensamos en hacer prensa, cuando pensamos en un cierre de alguien conocido, cuando pensamos en... en hacerlo más profesional, digo, apuntar a... a la mayor cantidad de público posible, que idealmente que no sea del ámbito de murga. (Joaquín en entrevista, Julio 2021)

De esta forma, con la apuesta constante por construir por fuera del ámbito de la murga, el Encuentro en el ECuNHí construye poder de legitimación frente a los vecinos de la capital argentina. Este evento, que sucede en la Ex-Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (conocida como Ex-Esma), tiene lugar en el barrio de Nuñez, y es habitado, nuevamente, por una audiencia que responde al sector progresista, medio y universitario de la ciudad. De hecho, en el año 2019 ocupé el rol de quien cobra las entradas y orienta en las actividades, lo que me brindó la posibilidad de conversar con diferentes personas que no conocían la trayectoria de la murga estilo uruguayo en Buenos Aires, y que simplemente se acercaban por el cierre que brindaba Edú 'Pitufo' Lombardo. En esta oportunidad descubrí un

público amante de la expresión uruguaya que desconocía completamente las propuestas argentinas, lo que me hizo reflexionar en la capacidad de expansión que esta actividad posee.

Conclusiones

Partiendo de que quienes impulsan el circuito de la murga estilo uruguayo son los mismos murguistas, que toman roles de técnicos, productores y/o talleristas, es necesario comprender que todes atravesaron o atraviesan instancias que implican subirse a escenarios para presentar su propuesta artísticas. Es decir, no hay nadie ajeno a la actividad, ni se convoca, por el momento, para que lo haya. Los diferentes ciclos o encuentros que apelan a la circulación de la murga en cuestión son impulsados por los mismos actores, quienes al no encontrar, o no querer, productores ajenos desarrollan dicha actividad desde una perspectiva privada. De esta forma el sector gestiona tanto desde temporalidades que se contraponen a las estatales y oficiales, y que no alimentan una audiencia compartida ni posibilitan un cruce de la misma, como una construcción identitaria que reafirma el imaginario de que la murga estilo uruguayo no necesita salir en carnaval porque posee otros espacios y recursos para presentarse. Esto sustenta la separación de los géneros murgueros y reafirma el hecho de que son sólo unos pocos actores quienes realizan, habitan y/o comprenden ambos circuitos: “la murga porteña es un mundo donde no te encontrás con la murga uruguaya”¹⁹.

Entonces, en un esbozo de conclusión primaria, y con intenciones de seguir desarrollando estos estudios, considero pertinente centrar el debate en el accionar de la Comisión de Carnaval. Observar el festejo oficial implica hacer foco en una celebración que anuló la diversidad carnavalera del siglo pasado, y no sólo en términos artísticos, sino también sociales y culturales. La murga estilo uruguayo, como expresión, reinventó su actividad, ancló en una nueva clase social que le posibilitó independizarse de los tiempos carnavales y estatales al brindar recursos y tiempos nuevos.

De esta forma, así como Alicia Martín (2017) sostiene que contextualizar los festejos y las relaciones que poseen con los procesos sociales implica construir una perspectiva temporal, es crucial comprender que al patrimonializar el carnaval y a sus agrupaciones el Estado se consolidó como responsable y garante de la nominación legítima (Martín, 2006). Ante esta situación toca preguntar si queda abierta la posibilidad de gestar nuevas articulaciones entre murguistas de estilo uruguayo y agentes estatales desde una perspectiva que contenga al género en su expresión. ¿Qué predisposiciones y deseos convocan al sector?

¹⁹ Declaró Agustín, percusionista de ambos formatos de murga, en la entrevista que le realicé en febrero del año 2021.

¿Cómo es posible una articulación con el Estado? ¿Acaso el ‘no-vínculo’ con el carnaval es una decisión inalterable? Sin duda toca posibilitar una reflexión que comprenda a la murga como un género complejo e interdisciplinar para, así, superar la simple clasificación oficial que diferencia géneros musicales de teatrales²⁰.

Si comprendemos, junto a Milita Alfaro (1991), que “la locura del carnaval está marcada por el signo de lo efímero, acotada por el calendario, y el hecho de que la transmutación se verifique en un tiempo preestablecido, pone de manifiesto el carácter controlado de aquella catarsis” (p.16) vale preguntarnos ¿cómo se desarrolla esta nueva temporalidad y espacialidad en torno a las agendas del carnaval? Podemos comprender la necesidad de la delimitación de la fiesta y del vacío, pero ¿es posible o imaginable un cruce con un marco de políticas culturales y públicas que retomen la diversidad de la celebración? Levi-Strauss (1964) ya lo afirmó “toda clasificación es superior al caos” (p. 33), la base de todo pensamiento es el orden del universo, entonces ¿qué nuevos imaginarios toca construir en pos de diversificar el carnaval y reunir a la sociedad porteña en el festejo? Partiendo de la propuesta del Encuentro en el EcuNHí, de la necesidad de los murguistas por reunirse y compartir, del deseo por ampliar la audiencia y reivindicar la ciclicidad, considero que si se tomaran estas espacialidades y temporalidades surgidas como efecto histórico de la exclusión inicial se podría pensar una gestión cultural inclusiva y diversa que contenga multiplicidad de expresiones. Queda en el devenir de la historia y en el accionar de los sujetos.

²⁰ Las murgas suelen apelar a las convocatorias del Instituto Nacional de Música, del Instituto Nacional del Teatro y del Fondo Nacional de las Artes priorizando una faceta de su propuesta. Esto implica clasificarse como ‘banda de música’ o como ‘compañía de teatro’ sin la posibilidad de reivindicar la esencia de su propuesta: la interdisciplinariedad.

Bibliografía

1. Alba, A. y Pallares, R. (2016) Las murgas en los noventa. *Cuadernos del CLAEH (Centro Latinoamericano de Economía Humana)*, Vol. 35, N° 104, 225 - 231.
2. Barbero, J. M. (1993) La comunicación en las transformaciones del campo cultural. En: *Alteridades* N° 3 (5), México: 59-68.
3. Canale, A. (2003) Propuesta de análisis sobre las formas artísticas en la murga porteña. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 18, Buenos Aires, pg. 146-152.
4. Canale, A. y Morel, H. (2005) Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño. En: *Cuadernos de Antropología Social* N° 21, Buenos Aires: FFyL – UBA. Pg. 111-131.
5. Domínguez, M.E. (2009) *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.
6. García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
7. Infantino, J. (2017) De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En: L. Cardini y D. M. González (coords.) *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México*. El Colegio de San Luis de Potosí, S. C. México.
8. Kamerbeek, C.M. (2021) Murga uruguaya: estrategias de legitimación en la ciudad de Buenos Aires. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/131802>
9. Lamolle, G. (2005) *Cual retazos de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*. Trilce.
10. LÉVI-STRAUSS, Claude (1964) *El pensamiento salvaje*. México, FCE.
11. Martín, A. (1994) Entre el folklore y los negocios: Las murgas de carnaval en Buenos Aires. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XIX*, p. 105-115.
12. Martín, A. (2006) Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. *ILHA Revista de Antropología*, v. 8 N° 1 y 2, Florianópolis.
13. Martín, A. (2019) Murga y carnaval en las políticas culturales. *REA, N° XXV; Escuela de Antropología – FHUMYAR – UNR*; pp. 1-15.
14. Mercado, C. (2017) Arte y transformación social en Buenos Aires. Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario. En: *Cuadernos de Antropología Social*, N° 45, pp. 117-132.

15. Ribeiro Durhan, E. (1998) “Cultura, patrimonio, preservación”. Revista Alteridades.
16. Triviño Rey, S. (2015) Murga uruguaya: dos décadas de cambios. De murga joven al caso de Bogotá en el panorama sudamericano. *Fiesta, Escuela, Reparación simbólica Memorias del V Encuentro Internacional sobre estudios de Fiesta, Nación y Cultura*. Pg. 240-245