**IX Jornadas de Jóvenes Investigadores**

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**

**1, 2 y 3 de Noviembre de 2017**

**Autora: Nayla Pisani**

Universidad Nacional de Mar del Plata

Pisani.nayla@hotmail.com

Estudiante de grado de la Licenciatura en Sociología

**Eje 4: Tecnologías digitales y producciones estético-culturales: consumos, política, cultura y comunicación**

**Título: “Más pajaritos, bravos muchachitos. Una aproximación a las murgas estilo porteño desde la contrahegemonía y la inclusión”.[[1]](#footnote-1)**

Palabras clave: murga estilo porteño – contrahegemonía cultural – inclusión social

**Resumen**

Este trabajo se encuadra dentro de mi tesina de grado. Particularmente, el análisis se centra en murgas de Mar del Plata que practican el estilo porteño y que son formas de expresión cultural populares. El propósito principal es aproximarnos para examinar su posible carácter contrahegemónico. En esta ponencia se expondrán los avances obtenidos a partir de las primeras entrevistas exploratorias que indican la importancia, no percibida en el diseño preliminar, de una variable específica: la inclusión social. Es decir, el ingreso e integración irrestricto de personas a este tipo de grupos culturales puede ser una clave interpretativa central. En primer lugar, desarrollaremos un breve recorrido crítico sobre el término “contrahegemonía” e indagaré en las maneras en que pueda articularse al análisis de prácticas culturales populares. Por último, plantearé la inclusión social como el elemento central que puede otorgarle a la práctica murguera su carácter contrahegemónico.

Las murgas estilo porteño son un fenómeno de la cultura popular argentina que puede encontrarse en todas las provincias del país. Son grupos que reúnen influencias artísticas muy variadas y su estética y sus prácticas expresan toda una trayectoria histórica vinculada a lo social, económico y cultural. Proponen una obra artística que se construye por actores diversos, provenientes, en su mayoría, de clases populares. 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 particularidad de la ciudad de Mar del Plata.

Esta ponencia se encuadra dentro de mi trabajo de tesis de grado, en la cual realizo una investigación de tipo cualitativa para analizar esta caracterización contrahegemónica en las murgas. El debate suscita otros interrogantes más abstractos sobre qué es la cultura, qué es la cultura popular, quiénes y cómo se expresan quienes la ejercen. En esta ocasión presento los avances obtenidos en las primeras entrevistas en profundidad y en las observaciones con participación. El trabajo, en general, comienza en agosto del año 2015 cuando comenzamos a relacionarnos con una agrupación de murga estilo porteño de Mar del Plata: Los Murguientos de Villa Primera. Esta elección se basa en un criterio de conocimiento previo del grupo y su larga trayectoria en la ciudad. Sus encuentros y actividades transcurren en un barrio tradicional que podría caracterizarse como de clase media. Está compuesta por, aproximadamente, cuarenta integrantes de edades varias que asisten frecuentemente a los ensayos y espectáculos. También, hay otra gran cantidad de miembros que no asisten con tanta frecuencia pero continúan formando parte.

En relación a lo metodológico, en esta primera etapa de investigación, realizamos numerosas observaciones que resaltan la importancia de la participación y entrevistas en profundidad. Con respecto a la técnica de observación, nos basamos en la reflexión que Rosana Guber realiza en *El salvaje metropolitano* (2004) en la cual alude a una combinatoria sutil de observación y participación. Con el fin de alejarnos del ideal de observador externo (congruente con una mirada propia de la investigación positivista, supuestamente neutral y objetiva de testigo presente) decidimos permitir y fomentar la participación en las prácticas cotidianas de Los Murguientos. Además, la autora hace otra contribución relevante cuando afirma que producir conocimiento a través de la participación implica interactuar, lo cual supone decodificar propósitos. Ello guarda relación con la teoría de la acción de Antonio Giddens (1987) puesto que, según él, los motivos y razones de un acto remiten a un saber poco explicitado. Con esto, Giddens alude al “conocimiento mutuo”, considerable del sentido común pero que integra prácticas cotidianas y hace inteligible la conducta social. Asimismo, este conocimiento se plasma en modelos prácticos, útiles para actuar. Puesto que los actores están inmersos en ellos, la posibilidad de teorizar o verbalizarlos se ve dificultada. Sin embargo, el investigador puede estudiar esos modelos prácticos para organizar otros interpretativos. Pero para tal fin, precisa acceder hermenéuticamente a los modelos prácticos, sumergirse en su lógica y actuar según sus reglas. No obstante, la inmersión no necesita de una conversión en el otro, sino de un saber cómo orientarse en una forma de vida ajena, poder participar en la comunidad como un conjunto de prácticas. Esto nos resulta relevante puesto que adherimos a la idea de Giddens de que la vida social no se puede comprender como un fenómeno observable.

El énfasis en interactuar con los miembros y ocupar algún rol disponible, entonces, permite acceder a las configuraciones de prácticas de los actores. Tal es así que no solamente asistimos a numerosos ensayos de la murga (espacio de encuentro y vínculo por excelencia), sino que también los acompañamos en sus actuaciones, viajes, fiestas y reuniones de esparcimiento. Asimismo, luego de haber establecido el ingreso al campo, los propios miembros comienzan a integrarnos en sus prácticas artísticas. De esta manera, comenzamos el proceso de aprendizaje de la danza de murga estilo porteño. A medida que transcurren los ensayos alcanzamos distintas habilidades con respecto a esta práctica. El valor de esta inmersión es de gran peso en nuestro trabajo porque permite comprender algunos elementos de los discursos y las experiencias de murgueros/as: la transmisión laxa de saberes, el amplio espacio a la impronta personal en los estilos de baile, la adecuación a las capacidades y gustos personales. Cabe destacar que la incorporación de estos saberes no estaba prevista en el diseño preliminar de investigación, lo cual expone los atributos flexibles de la investigación cualitativa. Al respecto, Nora Mendizabal (2006) asevera que esta flexibilidad permite introducir cambios en las preguntas de investigación y en los objetivos a partir de situaciones nuevas o inesperadas y también diversificar las técnicas de construcción de los datos. A partir de esto, los relatos de nuestras observaciones centradas en la participación son un insumo importante para comprender los marcos interpretativos de nuestros sujetos de interés en relación a ciertos conceptos teóricos. Esto implica un esfuerzo de reflexividad importante. Al respecto, Rosana Guber (2004) sostiene que para poder establecer un nexo entre los marcos interpretativos de los/as informantes y quien investiga, se necesita diferenciar estos contextos. Es decir, detectar y diferenciar cómo cada uno interpreta la relación y sus verbalizaciones. La consecuencia enriquecedora de ello es que el nexo logrado no es producto de observaciones aisladas, sino del proceso global de aprendizaje en el campo. Vale decir, el investigador/a aborda a los actores desde sus categorías pero, al mismo tiempo, desde las de los actores redimensiona las propias. Para ello, es necesario que el investigador/a se diferencie del informante. En nuestro trabajo, si bien compartimos experiencias, construimos vínculos y adquirimos distintos aprendizajes de prácticas murgueras, ejercemos nuestro análisis como estudiantes de sociología y no como artistas murgueras. Realizamos las observaciones y entrevistas teniendo presente, la mayor cantidad de tiempo posible, el sustrato teórico que fundamenta el trabajo de interpretación y análisis, que aún es incipiente y rudimentario.

La otra técnica empleada es la de entrevista en profundidad, aplicada a algunos miembros de la agrupación. Patton M.Q. (citado en A. Meo y A. Navarro, 2009) postula que las muestras, en la investigación cualitativa, son intencionales y se conforman por casos “ricos” que proporcionan profundidad en relación a los objetivos del proyecto. El foco no está puesto en la generalización, sino en dar cuenta, en la representatividad vinculada a los propósitos del estudio. En base a ello, los criterios por los cuales seleccionamos los primeros casos aluden a, por un lado, la antigüedad de los miembros en la agrupación, y por otro, su presencia frecuente y notable en ella. Para el primer criterio, entrevistamos a miembros cuya trayectoria acompaña a la murga desde sus comienzos, aunque algunos casos asisten actualmente y otros no. Para el segundo, interactuamos con miembros que concurren todavía pero que además su palabra y su accionar tienen un peso considerable en las decisiones, elecciones y prácticas que ejerce la agrupación en conjunto. Ahora bien, Guber (Ibíd.) teoriza sobre esta herramienta de trabajo de campo y la concibe como un proceso en el que se pone en juego una relación social desarrollada de distintas maneras. Especifica que el ámbito en el cual esto transcurre debe ser el del informante puesto que es en sus situaciones cotidianas y reales donde es posible descubrir el sentido de sus prácticas y verbalizaciones. Las acciones o discursos tienen sentido en relación con la situación, con su contexto discursivo y material. A raíz de estas lecturas decidimos realizar los primeros encuentros exploratorios en los hogares de los/as entrevistados/as. Intentamos que estos momentos sean lo más distendidos posibles y que surgieran distintos tipos de diálogo, valoraciones y opiniones. A medida que transcurren los encuentros vamos puliendo y mejorando tanto la forma de entrevistar (menos directiva, con mínimas interferencias, con varias técnicas de preguntas) como la propia guía de preguntas (más generales, sin términos teóricos, que inciten a respuestas amplias y detalladas).

Otros intelectuales se aplicaron a estudiar la temática desde diversas perspectivas. La antropóloga Alicia Martin (1994, 2006, 2011, 2012) ha dedicado buena parte de su trayectoria académica al abordaje del “carnaval porteño”. El lineamiento teórico general en el cual se inscribe es la perspectiva del folclore. A grandes rasgos, su foco de interés recorre varios aspectos del objeto de estudio. El análisis de cantores de crítica, el estudio del reconocimiento oficial y la patrimonialización de las agrupaciones en la ciudad de Buenos Aires, la participación negada por los discursos hegemónicos de la población afrodescendiente en el carnaval, el abordaje del carnaval como una manifestación ritual y la dimensión económica de las realizaciones artísticas murgueras son ejemplos de esta variedad. Desde su perspectiva, la tradición y el folclore no son segmentos residuales, periféricos o antiguos de la cultura, sino también una base para la creación. En uno de sus trabajos afirma que, mediante la tradicionalización de elementos culturales considerados anquilosados, se actualizan y resignifican viejos géneros y se instalan lógicas de participación y organización social innovadoras. Por otra parte, el folclore es una forma cultural que comparte y disputa espacios con otras estructuras, como por ejemplo, las oficiales. Por ello, su abordaje vincula a las experiencias locales de murga con otras formas de comunicación y producción cultural, con cuestiones de ideología y poder en la construcción de identidades, con los usos políticos de las tradiciones. En fin, sus trabajos son ricos en cuanto a la variedad de las áreas abordadas, pero no profundiza sobre una posible lectura contrahegemónica de las agrupaciones de murga y además se restringe exclusivamente a la experiencia murguera de la ciudad de Buenos Aires, único lugar del país donde los festejos de carnaval se encuentran contenidos y arbitrados por las autoridades oficiales a través de circuitos donde las murgas concursan y se categorizan en jerarquías. La experiencia de otras ciudades, como Mar del Plata, es desigual porque los grupos se exponen de forma más libre y autogestiva, sin circuitos de competencia ni adecuación a estándares de categorías jerarquizadas.

Ahora bien, en mayor cercanía con nuestro enfoque, la socióloga Raquel Pozzio (2003), en su tesina de grado, ha relacionado nuevos significados de las murgas, cultura e identidad política en la ciudad de La Plata. De esta manera, concibe a la cultura como espacio de lucha por la hegemonía, a diferencia de otras perspectivas que revisten una mirada maximalista (porque la interpretan como derivada empobrecida de la dominante o un efecto mecánico de la reproducción social) o una mirada romántica (según la cual, la cultura popular es la auténtica del pueblo, espontánea y totalmente independiente de la dominante). En sus conclusiones, sitúa a las murgas en interacción con la cultura de elite y masiva desde un espacio de militancia cultural. Asimismo, Pozzio descubre al carnaval como metáfora que habilita pensarlo como burla del orden de las cosas ante la imposibilidad de cambiarlas. Ubica a la murga en un lugar ambivalente: denuncia cantada desde la alegría, presencia festiva que divierte, reclama y condena. Luego, otra contribución importante de su trabajo es la idea de que la murga implica un redescubrimiento de lo político, una práctica alternativa al ejercicio tradicional a través de la cual los sujetos generan nuevos mecanismos de politicidad. Remarca que no es sólo el compromiso con una causa específica, sino más bien un tipo de organización horizontal, asambleísta, autogestiva, comunicativa. Esta estructura es la que encontramos en la mayoría de las murgas marplatenses y, de forma acentuada, en la agrupación que elegimos como objeto de estudio. Asimismo, compartimos la noción de redescubrimiento de la política, o al menos de ejercer una práctica alternativa a la acción más tradicional, como por ejemplo, la de los partidos políticos. Como veremos más adelante, la lógica de inclusión irrestricta de las agrupaciones puede considerarse un ejercicio de participación y ciudadanía alternativo.

Otra contribución importante fue realizada por Carolina Tytelman (2003) desde el campo de la filosofía. En particular, su marco teórico principal es el del folclore y se interesa por la tensión entre continuidad y desaparición de los festejos de carnaval en la ciudad de Buenos Aires. Para ello, realiza un desarrollo histórico del carnaval en la ciudad y destaca una marca constante en los festejos porteños: sucesivos intentos, desde diversos gobiernos, de imitar, civilizar o prohibir los festejos o ciertos aspectos de ellos. En su análisis caracteriza la recreación de la fiesta europea del carnaval en territorio americano como signada por la brutalidad de la conquista, la destrucción de sociedades locales y la sumisión de su población y la mercantilización de grupos africanos. En particular, la fiesta de carnaval porteña refleja los dilemas de la sociedad y marca una constante tensión entre continuidad y desaparición que adopta distintas formas según los periodos y gobiernos. Comienza su recorrido histórico en el Virreinato y sitúa en el retorno a la democracia argentina un renacer de las agrupaciones murgueras, proscriptas durante el período dictatorial. Este resurgimiento se enmarca en un rescate de localismos en plena globalización. De esta manera, Tytelman afirma que la murga propone una identidad común en la cual refugiarse porque se vuelve un lugar de encuentro, un ámbito de pertenencia profundamente ligado con el pasado. Sus integrantes se definen en función de su participación en la murga, y ella es la que actualiza el pasado. En sus reflexiones finales, caracteriza a la relación actual de este renacer murguero con las autoridades locales como ambigua, producto de una dialéctica de muerte y resurrección siempre presente en la fiesta de carnaval porteña.

Ahora bien, con el propósito de presentar y describir de forma breve al objeto de estudio podemos comenzar por localizar históricamente este tipo de agrupaciones, proveniente de sectores populares, a fines del siglo XIX en la zona de Buenos Aires. Su génesis 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”. Los cuatro tipos de comparsas que anteceden a las murgas son las de blancos disfrazados de negros, las políticas, las gauchescas y las de estilo europeo (que a su vez, se clasificaban en orfeones, agrupaciones de carácter y agrupaciones porteñas). El autor identifica a las comparsas de estilo europeo “de carácter” como aquellas que, más que las otras, influyen y se continúan en las murgas estilo porteño del siglo XX. En este pasado embrionario, las de carácter se diferencian por el énfasis depositado en lo pintoresco y circunstancial del momento. Sin pretender elevada calidad musical y artística, el estilo se orienta a llamar la atención a través del humor y la originalidad, la gracia y las bromas. En base a ello, el autor afirma que esas características se continúan en los grupos de comienzos de siglo XX. Sin embargo, cabe destacar que también reciben una fuerte influencia de grupos afrodescendientes. Alicia Martin (2011) investiga sobre la cuestión y descubre, a través del análisis de narrativas que configuran racialmente presencias, estilos y prácticas durante los festejos de carnaval del siglo XX, que en las murgas actuales hay patrones estéticos de las agrupaciones candomberas: acompañamiento musical de percusión, desfiles bailados y coreografiados, una importancia central al baile, una cantidad numerosa de integrantes, la confección de un estandarte como distintivo de una agrupación. La última etapa de las agrupaciones candomberas sucede a fines del siglo XIX. Tres momentos conforman esta desaparición. En primer lugar, la expulsión de los espacios públicos (ya no se presentan más en los desfiles de carnaval), la burla y la parodia de prácticas de candombe (como los grupos de blancos disfrazados de negros). Luego, lo que la autora denomina mestizaje e hibridaciones en los festejos. Por último, el desplazamiento y pérdida de autoridad en la organización de las festividades. No obstante, a pesar de este ocaso de grupos candomberos, persiste en muchos relatos la herencia africana que conforma tradicionalizaciones que crean un pasado imaginario. Dichos relatos, los cuales unen pasado y presente, cuestionan el mito de la Argentina blanca y europea. Martín reflexiona, finalmente, sobre las contranarrativas acerca de la afirmación dominante de la extinción de negros en nuestra sociedad y concluye que no sólo sobreviven en la memoria de muchos celebrantes, sino que también el espacio carnavalesco puede amparar a sectores subalternos para que resistan la reproducción de la desigualdad social.

Estos argumentos confluyen en los conceptos teóricos que enmarcan nuestro trabajo. El desdén expresado por sectores burgueses, culturalmente hegemónicos, expresan en sus discursos prejuicios de clase y raza y un acentuado menosprecio por la cultura popular, callejera y no profesional. Esta distancia entre un modelo cultural dominante y uno alternativo es señalada por algunos autores como Romero (2013), Tytelman (2003), Martin (2011) y nos lleva a reflexionar sobre la idea de dominación, y luego, de hegemonía. Al respecto, el intelectual que promueve este último término es Antonio Gramsci (2000), quien postula que el control ejercido desde las clases dominantes no es únicamente mera fuerza bruta, sino una dominación prolongada que también necesita del consentimiento de los dominados. Si bien lo emplea para teorizar sobre la relación entre consenso y coerción en los estados modernos, el concepto permite reflexionar sobre relaciones de poder siempre cambiantes, versátiles y variables según el contexto donde tenga lugar. Su aporte le da un giro al marxismo ortodoxo cuando pretende superar las interpretaciones economicistas de la historia y la política a través de la introducción del eje cultural en el análisis.

Por su parte, Néstor García Canclini (1987) parte de este enfoque para plantear la noción de “lo popular” y afirma que no puede identificarse en las tradiciones o en lo originario, sino en la posición que construye frente a lo hegemónico. En otras palabras, la tradición cultural deja de asociarse con lo popular porque esto también puede reflejar lo hegemónico. Por ello, las manifestaciones contrahegemónicas surgen del rechazo a las pretensiones uniformadoras y homogeneizantes de los mensajes masivos y el control de medios comunicacionales de grupos dominantes. Sin embargo, una interpretación esquemática de la dicotomía hegemonía/contrahegemonía puede hacer que los términos se sustancialicen y que la cultura popular se conciba con un sesgo romanticista de plena oposición. Nos resulta pertinente recordar esta posible parcialidad y por eso proponemos interpretar a la contrahegemonía como intersticios o momentos. Según nuestra perspectiva, proporciona un mejor reconocimiento de la interpenetración entre lo hegemónico y lo popular. A partir de ello, reconocemos el accionar subversivo de las murgas como parcial o fluctuante. No son siempre contestatarias ni contrahegemónicas, así como su composición puede variar entre distintas agrupaciones. Pero, de todas maneras, su caracterización esencial puede tener un fuerte potencial de cambio social.

Otra consideración importante relacionada es formulada por Adriana Archenti (2001), quien afirma que aunque se utilicen categorías analíticas autónomas (“cultura hegemónica”, “cultura popular”) no implica que en el campo, en la realidad sean visibles con tanta claridad y precisión. Lo que podemos encontrar son uno o unos proyectos culturales dominantes posicionados como legítimos, institucionalizados por los sectores de poder. Los contenidos de estos proyectos son socialmente valorados y muchas veces provienen del campo de lo popular pero con una significación diferente y, por supuesto, no neutral. Sin embargo, las culturas populares también ejercen esta dinámica cuando se apropian de contenidos de la cultura dominante y los resignifican para expresar algo distinto. Así puede interpretarse a la vestimenta de murga que, en sus primeros momentos, utilizaba prendas descartadas por la clase burguesa para imitar burlonamente las costumbres de elegancia y fastuosidad. Este elemento se conserva en la actualidad pero cabe preguntarse si el sentido se encuentra actualizado o si se torna en una práctica naturalizada por murgueros/as. Es decir, puesto que la levita o la galera ya no son prendas modernas de las clases altas (están en desuso) es interesante reflexionar sobre el sentido contrahegemónico que se lo otorga hoy en día. Esta pregunta está en estado embrionario en nuestra tesis. Ahora bien, en continuación con el argumento de Archenti, la cultura dominante se erige como tal porque genera un consenso sobre sus propios proyectos y prácticas gracias a mecanismos de coerción, seducción, imposición y apropiación. De todas maneras, este terreno es conflictivo y de negociación, por lo que el resto de los sectores experimenta esta (re)presión de manera diferencial. En definitiva, el pensamiento de Archenti expresa una necesidad de analizar las culturas contemporáneas desde el análisis concreto de situaciones histórico-particulares. Por ello, seleccionamos a las agrupaciones de carnaval murgueras como una porción de la realidad que nos permite plantear una forma de experiencia específica frente a los modelos culturales hegemónicos sin caer en una explicación estructuralista o reduccionista de la relación entre los sectores dominantes y dominados. Asimismo, dentro de esta porción acotada de realidad, se encuentra el desarrollo histórico local de Mar del Plata, que se diferencia del de las primeras agrupaciones (surgidas en Buenos Aires). Este análisis histórico aún es una tarea en proceso de realización.

Cuando nos preguntamos acerca del modelo cultural hegemónico construido y qué relación tienen las murgas con él podemos aventurar que, en general, hay tres grandes rupturas (al menos en cuanto al género artístico). Estas rupturas son presentadas de manera breve en función del espacio que implica una ponencia y en el desarrollo todavía en curso de la investigación general. En primer lugar, el origen social popular de la mayoría de las agrupaciones. El hecho de que surjan en contextos de clases populares genera una oposición a los modelos hegemónicos, vinculados de alguna manera a sectores de distinción social, económica y cultural. Este origen influye en la construcción del proyecto de murga y en sus producciones. Por ejemplo, los recursos económicos con los que cuentan son normalmente escasos porque no dependen directamente de instituciones oficiales. Por este motivo, sus integrantes muchas veces deben desarrollar estrategias de financiación autogestivas que los aleja de una dependencia subsidiaria y les da libertad para gestionar los recursos. Con lo cual, en concreto, cada murga decide en qué gastarse su dinero en función de sus necesidades o preferencias. Sin embargo, estas estrategias exigen tiempo, insistencia y predisposición a los miembros, demanda que en ocasiones es difícil de cumplir por sus obligaciones cotidianas.

Otra ruptura, en relación a la anterior, es la construcción de circuitos propios de expresión. Mientras que producciones culturales hegemónicas se transmiten periódica y masivamente en medios comunicacionales (espacios radiales y televisivos, revistas de grandes tiradas), son presentadas en lugares físicos multitudinarios (estadios, teatros prestigiosos, espacios de acceso privilegiado) y son promovidas por agencias de publicidad, las murgas procuran sus propios canales. Es decir, utilizan redes comunicacionales de acceso abierto (canales de YouTube, Internet, redes sociales) y organizan eventos gratuitos o de bajo costo de ingreso para presentar sus espectáculos. Ser grupos artísticos reconocidos masivamente se vuelve un objetivo secundario, pero la colaboración y la asistencia de la comunidad no. Por ejemplo, el corso es uno de los eventos más importantes o recurrentes que organizan las murgas y, con él, pretenden que el barrio, el entorno, participe, se involucre y acompañe ese momento. No obstante, además de los corsos, las murgas organizan y gestionan otros encuentros importantes: jornadas culturales, festivales para conmemorar días puntuales (por ejemplo, el “Día del niño”) y fiestas de esparcimiento. Asimismo, en estas festividades se pueden combinar espectáculos particularmente de murga con otros géneros artísticos, como el folclore, el circo, el tango y shows de magia y clown.

Por último, otro quiebre posible es la no profesionalización del conocimiento. En la palabra de los entrevistados y en las observaciones realizadas esto es muy frecuente. La meta primordial no es desarrollar un producto artístico de alta calidad, sino la construcción colectiva. Esta idea también es mencionada por María Eugenia Dominguez (2016), quien se enfoca en estudiar las transiciones de este estilo de arte. La autora sostiene que la búsqueda se orienta a los aspectos socializadores que implica la práctica murguera y que la falta de profesionalismo no es vivida como una carencia por sus ejecutantes. Sin embargo, cabe destacar que algunas agrupaciones incluyen instrumentos musicales vinculados a la actividad artística profesional o convencional, como el bandoneón, el violín y la guitarra. En definitiva, un bajo nivel técnico con el que los músicos, bailarines y percusionistas cuenten no es un impedimento para participar en los espacios disponibles de las murgas, lo cual se vincula con la dimensión central de esta ponencia: la inclusión social.

A partir de las primeras entrevistas exploratorias y las observaciones con participación podemos anticipar que la reunión recurrente, voluntaria y espontánea entre distintas personas bajo un proyecto en común puede dar lugar a la integración, la que genera un sentido de pertenencia fuerte, y por ello, puede ser un eje interpretativo de la naturaleza contrahegemónica de las murgas. Es importante recordar que esa caracterización puede pensarse pero no de forma plena, sino en momentos o intersticios. Es decir, las murgas pueden ser contrahegemónicas culturalmente pero en algunos aspectos van a reproducir y validar lógicas dominantes. Esto es algo incipiente y corresponde a momentos futuros en nuestra investigación. Pero es significativo volver a la problemática de la inclusión. Como afirma María Agostina Vigna (2008), el arte en todas sus manifestaciones es un valor en sí mismo y se encuentra mayormente ausente en contextos de pobreza como práctica educativa. En ocasiones, se vuelve una experiencia inaccesible por su costo elevado, por la escasez de oportunidades (por ejemplo, la falta de espacios de aprendizaje en una comunidad) o una imagen asignada socialmente por algunos sectores que identifica al arte con la dificultad, la exigencia, la competencia individual elevada. La presencia de un espacio de arte gratuito como la murga, que incluye de manera irrestricta, escapa de la lógica mercantilista que asigna un valor económico al aprendizaje; muchas veces pertenece a su propio entorno, surge de la misma comunidad, involucra a sus habitantes y por eso, está allí disponible para ellos; rompe con el inacceso y la lejanía porque el ideal perseguido es definido por cada uno de los miembros y no se rige por lógicas de experticia artística.

Para finalizar, postulamos que la problemática de la inclusión irrestricta de personas y estilos de arte, de la creación colectiva no institucionalizada y la transmisión de prácticas y conocimientos murgueros permisiva y adaptada a diferentes recursos y necesidades puede ser un camino válido para comprender los alcances de la naturaleza contrahegemónica de este tipo de agrupaciones. Sin embargo, como limitación, podemos decir que al interior de las murgas suceden obstáculos que, en oportunidades, dificultan el tipo de organización abierta. Estos impedimentos tienen que ver con problemas comunicacionales entre algunos integrantes, relaciones asimétricas de poder e incompatibilidad en opiniones, lo que por momentos entorpece la decisión colectiva. Por ello, es importante recordar la noción de intersticios, que brinda una lectura matizada y no romántica de la cuestión.

**Bibliografía**

Archenti, A. (2001). Elementos para conceptualizar las culturas populares. Documento cátedra de Antropología Cultural y Social, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Bilbao, S. (1962). “Las comparsas del carnaval porteño”. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folclóricas (3).*Ediciones Culturales Argentinas.

Dominguez, M. E. (2016). “Del carnaval a la música popular. Transiciones en el arte murguero” en *Clang* n°4. Pp. 19-32.

García Canclini, N (1987). “Ni folclórico ni masivo, ¿qué es lo popular?”, en *Diálogos de la comunicación* (17).

Giddens, A. (1987). *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu.

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.

Guber, R. (2005). “La reflexividad en la observación con participación” y “Casos de registro” en *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Edit. Paidós.

Martin, A. (1994). “El carnaval en Buenos Aires. Festejos y festejantes” en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.* N° 15. Pp. 83-95.

--------(2006). “El patrimonio inmaterial intangible, simbólico o vivo” en *Revista de Antropología ILHA.* Vol.8. n° 1 y 2.Pp. 297-313.

--------(2011). “La investigación en folclore” en *Clang.* N° 3. Pp. 17-22.

--------(2012). “Afroporteños en el carnaval de Buenos Aires” en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*. Vol 1, n° 23. Pp. 55-65.

Meo, A. y A. Navarro (2009) *La voz de los otros. El uso de la entrevista en la investigación social.* Buenos Aires: Omicron System.

Romero, C. (2013). *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires, Editorial Ciccus.

Tytelman, C. (2003). *El carnaval en Buenos Aires. La tensión entre continuidad y desaparición en los festejos.* Trabajo final de grado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Vigna, M. A. (2008). *El arte como herramienta educativa, social y la regeneración de vínculos comunitarios.* Trabajo final de grado. Universidad Abierta Interamericana. Facultad de Desarrollo e Investigación Educativos.

1. Este trabajo es una continuación y reformulación de otra ponencia presentada en las III Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, junio de 2017. [↑](#footnote-ref-1)