

“¡Ay, qué manera de ser de Saavedra!”

Murga, territorio e identidad

María Rosa Valle¹

Resumen

En este artículo nos proponemos reflexionar acerca de la relación que las distintas agrupaciones de murga del barrio de Saavedra en la Ciudad de Buenos Aires desarrollan con el territorio en el que nacen y se despliegan; las maneras más relevantes en que habitan, usan, experimentan y se apropian de él y las imágenes que construyen, lo que genera un fuerte sentido de pertenencia y comunidad. La murga es una pieza fundamental de la potencia creativa de la cultura popular. Sus prácticas artísticas, invisibilizadas y perseguidas, ligadas desde sus albores a los sectores subalternos o subordinados producen conciencia identitaria a la vez que retraditionalizan saberes y haceres que parecían olvidados. El trabajo de campo llevado a cabo para esta indagación se basó en la articulación de las siguientes estrategias: observaciones participantes, entrevistas en profundidad, semiestructuradas y recolección de diversos textos orales o escritos con el objeto de constituir un corpus documental. Además se consultaron distintas fuentes secundarias.

PALABRAS CLAVE: cultura popular, murga, carnaval, territorio, identidad.

Abstract

The aim of this article is to reflect upon the relation that the diverse carnival groups called murgas settled in the neighborhood of Saavedra in Ciudad de Buenos Aires develop towards the territory in which they are born and flourish; the most relevant manners in which they inhabit, use, experiment and take possession of it and the representations they build, generating a strong sense of belonging and community. Murga groups play a fundamental role in the creative power of popular culture. We hereby argue that their artistic practices, which have been bound from their very start to subordinate or subaltern sectors of society – for years barely tolerated, persecuted and made invisible – produce identity conscience and retraditionalize ways of knowing and doing that were long thought

¹ Escuela Interdisciplinar de Altos Estudios Sociales (IDAES - UNSAM). Orcid 0000-0003-1372-6911. mariarosavalle@gmail.com

forgotten. The fieldwork for this research was based in the articulation of the following strategies: participant observations, semi-structured depth interviews and collation of a corpus of oral and written texts. Moreover, secondary resources were also consulted.

KEY WORDS: popular culture, murga groups, carnival, territory, identity.

Introducción

En este trabajo nos proponemos esbozar algunos planteos analíticos derivados de la exploración de la relación que las distintas agrupaciones de carnaval denominadas murgas del barrio porteño de Saavedra –constituidas por vecinos y vecinas de la zona de todas las edades con bajos niveles de participación en la distribución de recursos, poder y prestigio– desarrollan con el territorio en el que nacen y se despliegan.² Interesan también las maneras más relevantes en que los vecinos habitan, usan, experimentan y se apropian del territorio y las imágenes que construyen, a partir de todo lo cual se genera conciencia de pertenencia.

Las prácticas artísticas de la murga, ligada desde sus albores a los sectores populares o subalternos –por largos años invisibilizados y muchas veces perseguidos por los poderes policial y político– que retraditionalizan³ elementos culturales dados por perdidos o mercantilizadas, instalan novedosas formas de participación y de expresión. Su presencia, además de convertirse en poderoso dinamizador, construye sentidos identitarios así como criterios de diferenciación con respecto a otros colectivos (Martín, 2001, 2005; Morel, 2003, 2005).

Considerada como género artístico complejo, la murga porteña se conforma de diversos códigos comunicativos en permanente interacción, a través de lo cual adquiere una excepcional riqueza de posibilidades de expresión.⁴ Es factible sostener que para llamarse y existir como tal debe presentar los siguientes componentes: el ritmo ejecutado por determinados instrumentos; el movimiento con diferentes despliegues en el espacio y coordinaciones individuales o grupales; el vestuario típico y el maquillaje, que con los estandartes, sombrillas, banderas, muñecos y demás accesorios denominados fantasías completan desde lo visual su complejo mensaje. A esto deben sumarse las glosas o recitados y, por último, las canciones que responden a una tipología específica y que, relacionadas con los distintos momentos de la actuación o performance,⁵ que componen, a su vez, distintos sub-

2 Sus integrantes provienen en su amplia mayoría de hogares con jefes y jefas de familia asalariados, trabajadores informales, jubilados, cuentapropistas, desocupados o en situación de calle.

3 Es decir, generan activamente conexiones entre el presente y un pasado significativo desde una selección intencionada en la cual los sentidos se recuperan en signos que, sacados de su contexto original, vuelven a contextualizarse en nuevas cadenas que evocan los primeros pero resignificándolos.

4 Marcados por la emergencia de grandes cambios de época, los géneros instituyen, en su recurrencia histórica, condiciones de previsibilidad asentada en elementos retóricos, temáticos y enunciativos en distintas áreas de producción e intercambio cultural (Steimberg, 1998, 2002).

5 Utilizaremos aquí estos dos términos de manera indistinta siguiendo los lineamientos de Richard Bauman, quien la define como una manera de comunicación estéticamente marcada y realizada, enmarcada de una manera especial, que se pone en exhibición

géneros: entradas o presentaciones, críticas o parodias, homenajes y, finalmente, retiradas o despedidas (Canale, 2005; Martín, 1997, 2000).

El resurgimiento y crecimiento considerable de la actividad de las murgas durante las dos últimas décadas en toda la República Argentina es un hecho fácilmente constatable cuando se acerca el verano.⁶ El foco de mayor irradiación continúa siendo el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA), en especial la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), dentro de la cual el barrio de Saavedra ocupa un lugar destacado. Ellas son las que, a pesar de las discontinuidades y las prohibiciones sufridas a través de los años, han mantenido vivos en la metrópolis el espíritu y el sentido colectivo del carnaval (el momento más esperado del año y su razón de ser) como festejo participativo (Martín, 1997, 2001).⁷

Un impulso relevante se relaciona con la aprobación en la CABA en 1997 de la Ordenanza N° 52.039, la cual declara patrimonio cultural la actividad que desarrollan en este ámbito dichas asociaciones. En 2004, la Legislatura Porteña aprobó por unanimidad la Ley N° 1.322, que establece como días no laborables para el sector público local los lunes y martes de carnaval de cada año (Canale y Morel, 2005; Martín, 2000; Morel, 2003, 2008). Más aún, en el año 2010, el Gobierno Nacional Argentino finalmente restituyó el Feriado Nacional de Carnaval, dando un fuerte estímulo y sostén al festejo a lo largo y ancho del país.

Consideraciones metodológicas

Al centrar esta indagación en la exploración de las prácticas y representaciones de los distintos actores que llevan adelante la actividad murguera en el barrio porteño de Saavedra y en virtud de captar las maneras en que se construyen identidad y sentido de pertenencia en relación al territorio barrial en el que se desarrollan, se optó por una aproximación de tipo cualitativo intentando cubrir un espectro de rasgos lo más amplio y variado posible en la dinámica y lábil cuadrícula carnavalera saavedrense.

Las estrategias que, de manera combinada y articulada, se utilizaron en esta investigación son las siguientes: observaciones participantes, entrevistas en profundidad semiestructuradas, recolección de textos orales o escritos que constituyeron el corpus documental y consulta de fuentes secundarias, tanto publicaciones nacionales y zonales, documentos gubernamentales e institucionales, material audiovisual proveniente de archivos personales así como folletos, programas y cancioneros.

para un público (Bauman, 1975, 1992).

6 Aun cuando sus prácticas se extienden en hoy en día a todo el año calendario, sigue siendo el período estival el de mayor protagonismo.

7 El arribo del carnaval a tierras americanas ocurre muy tempranamente con la conquista, difundiéndose por todo el continente. Llega con la plebe y la soldadesca y se funde con el hondo sentido festivo del ritual religioso precolombino y la idiosincrasia y la cultura africanas. En tanto fiesta del disfraz, propone la confusión de los lugares sociales y suspende las reglas de comprensión del mundo alterando la lógica burguesa. De allí que no es casual que sus celebrantes más fieles sean quienes ocupan el lugar social de productores de mercancías (Geler, 2010; Martín, 1997; Parker, 1993; Romeo, 2005).

El trabajo de campo se llevó a cabo durante los meses de verano entre los años de 2016 y 2018 de manera preferencial en el barrio porteño de Saavedra debido a que este es el emplazamiento, lugar de ensayo, reunión y actuación más frecuente de las murgas estudiadas. Igualmente, dado que durante el carnaval ellas actúan en diferentes escenarios de la CABA y alrededores, aquel se extendió más allá de los límites barriales planteados, siguiendo a las agrupaciones en sus recorridas artísticas. El trabajo se desarrolló en torno a un universo compuesto por seis agrupamientos murgueros afincados en la zona y con una participación activa en las celebraciones carnavalescas a la fecha de realización de esta investigación. Ellos fueron el Centro Murga Los Reyes del Movimiento de Saavedra, el Centro Murga Los Magos de Saavedra, el Centro Murga Enviciados por Saavedra, el Centro Murga Los Elegantes de Saavedra, el Centro Murga Los Goyeneches del Barrio Mitre (hasta hace pocos años denominada Centro Murga Los Goyeneches de Saavedra) y el Centro Murga Los Elegidos del Dios Momo de Saavedra.

Cabe agregar que el estar personalmente en permanente contacto y participar activamente en agrupaciones del carnaval porteño en calidad de bombista desde hace más de dos décadas, mi historia familiar de fuerte conexión con la murga y el carnaval y mi trayectoria como creadora y administradora del espacio virtual Foro Murguero Dale Murga me aportó un conocimiento profundo y una cantidad de contactos previos que facilitaron el acceso a las actividades y los protagonistas de este fenómeno.

La murga en la cultura de los sectores populares

La actividad murguera es un componente importante de la potencia creativa de los sectores subalternos o subordinados. Para abordar su estudio, creemos conveniente comenzar con una adecuada definición de culturas populares y una descripción de sus características dado que consideramos que algunas murgas, y muy particularmente las que se afincan en el barrio porteño de Saavedra se ajustan a estas categorías. Ellas son distinguibles en sus prácticas y representaciones, sus formas de expresión, de organización y de ocupación y despliegue en un territorio determinado.

Siguiendo a Míguez y Semán (2006), puede establecerse que el concepto de culturas populares se mueve en dos niveles de abstracción diferentes. En el más alto ellas serían los sistemas de representación y las prácticas recursivas construidas en interacciones situadas por quienes tienen menores niveles de participación en la distribución de los recursos de valor instrumental, el poder y el prestigio social, y que habilitan mecanismos de adaptación y de respuesta a estas circunstancias (Míguez y Semán, 2006).

En un nivel de abstracción menor (que conduce a un debate historizado de lo que las caracteriza) es donde la estrategia de las semblanzas de familia se vuelve útil. Aquí pueden delinear una serie de rasgos prototípicos que permiten agrupar un universo de instituciones y de formas de representación –concretamente las nociones de fuerza, jerarquía y reciprocidad– leídas en el marco de “una lógica cultural del ‘postrabajo’”, lo cual permite restringir el

nivel de abstracción de esta matriz conceptual y fijarla en un espacio y un tiempo determinados (Míguez y Semán, 2006:25). En este sentido, hay elementos que se vuelven comunes a partir de las crisis del mercado laboral argentino, que multiplicó el empleo informal en los años noventa para manifestarse como desempleo abierto en los noventa.⁸

En primer lugar, la noción de fuerza es un concepto dinámico que remite a la potencia que es al mismo tiempo física y moral, una cuestión de entereza emocional o actitud vital de diversas modulaciones según las características del sujeto, del contexto y del sistema de representaciones en el que se inserte. Es una cualidad que otorga prestigio. En el trabajo de campo pudimos reconocer este rasgo en la fidelidad y el fervor generados por la murga propia, como por ejemplo, el hecho de tener tatuado su nombre o alguno de sus emblemas distintivos en el cuerpo y exhibirlo con orgullo a pesar de que esto puede ser causa de riña o conflicto violento con integrantes de otras murgas o incluso de parcialidades futbolísticas rivales al club de la zona (Club Atlético Platense) que por proximidad barrial es asimilado a ellas. Esto se pudo observar también en la constancia tanto de varones como de mujeres, jóvenes y adultos, en la participación y el tiempo y el esfuerzo dedicados a ella, robados a otros ámbitos como el laboral o el afectivo o en el hecho de volver extenuados luego de cada recorrida carnavalera. Acerca de su rol como director de bombistas en el Centro Murga Los Magos de Saavedra, Leonardo Iruzubieta expresa: “Sos el ejemplo, tenés que ser el primero en ponerte el bombo y el último en sacártelo; no podés aflojarle nunca” (La Mocuda, 2018).

La idea de jerarquía, en segundo lugar, se refiere a la distribución de papeles diferenciales y asimétricos pero complementarios; a una estructuración o sistema en la cual se puede ascender. Esto se pudo constatar de varias maneras a partir del trabajo de campo. En todas las agrupaciones estudiadas existe una lógica de organización interna basada fuertemente en distintas clases de subordinaciones, escalafones y posiciones de liderazgo –relacionadas con el género, la edad o el acceso a la acumulación de capital económico, social y simbólico, en la monopolización de los recursos existentes y la toma de decisiones–. Por ejemplo, son sólo los directores generales y su grupo de allegados quienes disponen del destino y el uso de los fondos recaudados por la murga, las contrataciones de transporte para movilizar al grupo, los lugares y horarios de las actuaciones o el lugar donde se guardarán los instrumentos y demás aditamentos artísticos una vez finalizado el carnaval.

El sentido de jerarquía pudo advertirse, asimismo, en el discurso expresivo, por caso, en la configuración de las entradas y las salidas de las actuaciones con un esquema de preeminencia que fija donde se ubicará cada integrante (primero los niños y niñas –denominados

⁸ Las murgas contemporáneas irrumpen, luego de años de repliegue, en una sociedad que carga con los cambios económicos y sociales que reconfiguraron el mundo popular urbano, cuya identidad colectiva se estructuraba en torno a la dignidad del trabajador (Canelo, 2019; López y Cantamutto, 2018; Perelmiter, 2017; Svampa, 2005, 2017).

“mascotas” – inmediatamente después del estandarte seguidos de los adolescentes y más atrás los adultos). También se lo pudo reconocer en el rol y lucimiento de los llamados “directores” (personas que por experiencia sumada a su trayectoria o prestigio en la murga reciben esta denominación, que los distingue de los que son simplemente murguistas) durante el espectáculo. Se constató que en todas las murgas investigadas se les designa un lugar, considerado de privilegio, al desfilarse justo delante o entremedio de los bombos. Asimismo, en las demostraciones de baile, ocupan el último lugar, el de mayor lucimiento después de los bailarines de menor escalafón. Además, son quienes tienen a su cargo la guía y organización del resto de los participantes.

Por último, íntimamente relacionada con las anteriores, la categoría de reciprocidad se define en tanto un valor relacionado con que “alguien es alguien porque depende de otros, y en ese círculo de dependencias contrae obligaciones y derechos” (Míguez y Semán, 2006: 27). Existen intercambios que generan códigos, esto es, una serie precisa de reglas de comportamientos que nada tienen que ver con la ley. El trabajo de campo permitió percibir en todas las murgas relevadas regímenes de padrinzagos y protecciones entre integrantes; por ejemplo, alguien que recién se suma al grupo y otro de mayor antigüedad. Asimismo, esta cuestión se hizo visible en las relaciones y sistemas de favores o patrocinios que los directores generales de las agrupaciones establecen con los funcionarios encargados del otorgamiento de subsidios, así como de la organización de los cursos del cronograma oficial porteño.

El arraigo barrial de las murgas saavedrenses

Entre las notas principales de la metrópolis posmoderna y sus culturas, existe un proceso de generación de nuevas formas de sociabilidad, caracterizadas por la circulación comunicacional y física desde el paradigma de la información, la des-espacialización como borrado de la memoria de los sitios urbanos, el descentramiento, el desuso de los espacios públicos, la ruralización por migración, la pérdida de los lugares como referentes cargados de sentido o la precariedad de los modos de arraigo y el anonimato. La imagen predominante es la de la contracción de la vida social al núcleo familiar, con prescindencia del trato vecinal. Aun así, el barrio, en la medida en que el espacio es capaz de adquirir significación, puede consumarse como constructor de identidades sociales (Gravano, 2009).

Uno de los rasgos identitarios más fuertes de la murga que se practica en Saavedra es su arraigo barrial. En todas las agrupaciones relevadas, se toma el nombre del barrio (o de uno de sus sub-barrios o divisiones internas) como parte integral de su denominación. Se juegan el orgullo y la honra en esta pertenencia. Leonardo Iruzubieta expresa: “No hay otro barrio (en la galaxia) en el que se baile como en Saavedra y tampoco hay otro barrio en el que haya un sabor como en Saavedra” (La Mocuda, 2018). Por otra parte, se constató que el dinamismo y la labilidad son rasgos constantes en el sentido de que son comunes los tránsitos y las circulaciones que van llevando a los integrantes de agrupación en agrupación tanto como lo

son los desmembramientos grupales y las rearticulaciones que dan lugar a nuevas formaciones, aspectos compartidos, por otra parte, con el resto de este campo cultural.⁹

El número de miembros por murga ha ido también en aumento en todas las agrupaciones relevadas y fluctúa hoy en día entre ciento cincuenta y trescientos. La mayoría tiene su domicilio en Saavedra y muchos habitan, dentro de tales límites, en el Barrio Presidente Mitre –más conocido como el Barrio Mitre o simplemente “el barrio”– esto es, seis manzanas comprendidas entre las calles Correa, Posta, Arias y Melián.¹⁰ Con su geografía particular y distintiva, su plaza, su entrada, su calle del medio y sus pasillos con casas numeradas y distribuidas en tres consorcios, es, junto con el Barrio Sarmiento y el Barrio Presidente Roque Sáenz Peña, uno de los tres sub-barrios reconocidos.¹¹ Es habitual que una persona participe en más de una agrupación durante su vida, no necesariamente pero sí usualmente en el mismo barrio y que pertenezca a una familia murguera, esto es, a un grupo familiar con dos o más miembros que se dediquen a tal actividad.

Murga saavedrense y territorio

El territorio, concebido como espacio social, es la materialización de la existencia humana. Comprendido así pasa a conformar una dimensión de la realidad, encontrándose contenido en la geografía y transformado continuamente por las relaciones sociales que producen otros tipos de esferas materiales e inmateriales –tales como políticas, culturales, económicas o ciberespaciales– de corte fragmentado, singular y dicotomizado (Mançano Fernandes, 2005). Los sectores populares llevan a cabo distintas tácticas de apropiación del espacio al reinventar lo cotidiano y así politizarlo (De Certeau, 1996).

El territorio es una vía de formación de identidad. En primer lugar, lo local puede ser fuente de cohesión social y, por ende, de poder, ya que posee propiedades susceptibles de ser tratadas como recursos. Puede, además, ser basamento de cohesión, de definición de pertenencia a un grupo, a un nosotros, y ser capaz de organizar normas comunes. En lo que concierne al prestigio, los individuos le atribuyen cualidades específicas adquiridas por el mero hecho de habitar allí (Merklen, 2005).

9 Los conjuntos artísticos carnavalescos del barrio porteño de Saavedra ponen en juego un capital específico en el campo murguero porteño (Morel, 2005). El concepto de campo hace referencia a aquel conjunto de sujetos o agentes sociales que interactúan para que un tipo particular de objetos simbólicos se produzca, circule y se consuma junto al total de las interacciones que en esas circunstancias ligan a los actores y que suma como ingrediente la lucha de estos últimos por apropiarse o aumentar su participación en el usufructo del capital común (Bourdieu, 1978, 1979, 1990; Altamirano, 2002).

10 Fundado en 1958 para paliar un grave incendio ocurrido el año anterior en una villa que se encontraba en el momento del incendio sobre la Avenida Ruiz Huidobro y tenía más de cincuenta de sus casillas construidas en madera, chapa y papel alquitranado.

11 A esta subdivisión formal se le debe sumar el reconocimiento dentro de Saavedra de zonas que si bien no conforman sub-barrios en sí mismas, son productoras de identidad de manera un poco más difusa o soterrada. Tal es el caso de las áreas denominadas “Villa Cerini”, “Barrio de los tachos”, “La loma” o “La Siberia”, esta última ya en el límite con el barrio lindero de Villa Urquiza o incluso difuminándose con él.

En efecto, se pudo observar cómo para los murguistas el barrio es su espacio propio y sobre el cual construyen imágenes y representaciones. Este sentido de pertenencia a un territorio se encuentra asociado a un conjunto de experiencias relacionadas con el compañerismo y el afecto. Se vincula con el establecimiento y el despliegue de las agrupaciones en el ámbito local, aquel que conocen, habitan, recorren, usan; aquel en el cual se desplazan, se organizan o se reúnen, ensayan, “salen”, el que glosan y al que le cantan, aquel en el que bailan y desfilan y en el que tocan sus instrumentos musicales.¹² Se constató su participación en acciones, tareas y distintos tipos de eventos solidarios y de ayuda a grupos en situación de vulnerabilidad en el seno de tramas de relaciones y vínculos tales como los de vecindad, compañerismo, amistad, familia o compadrazgo y la constitución de distintos otros, que parece funcionar como una sucesión de círculos concéntricos de alteridades tales como las murgas de Saavedra que tienen una configuración artística distinta a la propia, las de barrios aledaños, por ejemplo, Paternal,¹³ las de la provincia de Buenos Aires, los coros y las comparsas de carnaval, los “antimurga”.¹⁴

Las prácticas de delimitación del espacio llevadas a cabo por los agrupamientos murgueros son variadas. El sentido territorial es visible en la elección y el establecimiento del lugar de ensayo y reunión, el que, por ejemplo es conservado año a año dentro de los límites barriales pactados y tramitado ante la Comisión de Carnaval, responsable del Programa Carnaval Porteño. Allí una murga suele cumplir con todas las etapas de su ciclo vital: nacimiento, crecimiento, desarrollo organizativo y artístico e incluso muerte o disgregación. Por reglamento –para cuya confección y reformulación son convocadas permanentemente las agrupaciones carnavalescas de la Ciudad mediante un sistema de asambleas, votación y representación delegativa– la distancia entre ellas debe ser no menor a quinientos metros.¹⁵ Puede modificarse si la que tiene más antigüedad en el área lo permite. Es lo que sucedió, por ejemplo, al momento de la fundación del Centro Murga Los Goyeneches de Barrio Mitre cuando el Centro Murga Los Reyes del Movimiento de Saavedra aceptó que el primero pudiera reunirse y ensayar a menos distancia de lo regulado.

Los lugares donde las murgas saavedrenses se reúnen son espacios públicos abiertos con capacidad suficiente para albergarlos, tales como plazas, plazoletas, parques, terrenos

12 La expresión salir o salida es típica de la cultura murguera e implica desplazarse hasta el lugar donde se realizará una performance y llevarla a cabo.

13 La confrontación se deriva de aquella que es producto de las identidades relacionadas con las parcialidades futbolísticas de la zona. Algunos años atrás, la Comisión de Carnaval de la Ciudad de Buenos Aires dio por aprobado el ingreso del Centro Murga Los Elegantes de Saavedra al circuito porteño de corsos sin evaluación previa dado que la preselección denominada instancia de precarnavales se llevó a cabo dentro de las instalaciones de la Asociación Atlética Argentinos Juniors, cita en el barrio de Paternal, rival por excelencia del Club Atlético Platense.

14 Expresión también típica de la cultura murguera que refiere a aquellas personas que expresan enfáticamente su desagrado ante dicha actividad.

15 Anteriormente, la distancia estipulada era mayor pero dada la cantidad creciente de murgas, fue reducida. A su vez, entre corso y corso no puede ser menor a mil metros.

baldíos, terraplenes o playones, salvo en casos muy puntuales en los que se utilizan lugares techados, tales como clubes o centros culturales que, sin embargo, cuentan con acceso libre a quien desee participar o simplemente observar. El trabajo de campo constató que en ese hogar ampliado, armado y desarmado en cada ocasión, donde se crean y recrean lazos comunitarios, se juntan no sólo para elaborar las actuaciones en los corsos del mes de febrero u otras que se presenten fuera del calendario sino también para compartir viandas, vestirse y maquillarse, esperar a los micros que los trasladan junto a todos los elementos indispensables para las salidas y al cual vuelven al finalizar, organizar festejos, asistir a reuniones, reparar lo que se haya deteriorado. Suelen contener dibujos y lemas característicos (“Buenos, malos, no sé. Diferentes, seguro”, Los Goyeneches de Barrio Mitre; “Cuna de murgas”, Los Reyes del Movimiento de Saavedra) o inscripciones alusivas.

A ese “lugar sagrado” que se “invoca”, como expresa Christian “Tola” Toloza, Director General de Enviciados por Saavedra, se lo cuida y se lo protege. Se le componen versos que serán cantados en los escenarios, se le da voz personificándolo: “Porque soy testigo, señor, / De cómo nació este murgón / En aquel verano / Tomó mi mano / Para bailar / Porque siento el mismo calor / Porque llevo el mismo color / Porque soy su casa / Yo soy la plaza que los crió para el carnaval”. En el caso esta murga, cuyo territorio de ensayo estuvo ubicado durante un tiempo en la plazoleta de Avenida Balbín y Larralde, los canteros, el copón central, los bordes de los carteles y demás ornamentaciones fueron pintados por los mismos murguistas con sus colores característicos: verde, rojo y amarillo.¹⁶ El Centro Murga Los Reyes del Movimiento, por su parte, tiene su espacio de encuentro en un terreno expropiado por el último gobierno militar de la Avenida Balbín en su esquina con la arteria Roberto Goyeneche, en la traza de una autopista proyectada pero nunca construida. Allí, los postes, los bancos y las pequeñas mesas están pintados con los colores que representan a esta agrupación – celeste, rojo y amarillo – y las medianeras circundantes lucen el nombre de la murga y pinturas de sus dibujos, símbolos y logos identificatorios. Un lugar de ensayo es buscado y elegido por sus características y su ubicación y es pasible de ser prestado, abandonado, así como también robado a otras murgas.

Un mecanismo muy usual de delimitación del espacio se vincula con el diseño y la creación de murales alusivos que las murgas pintan en las paredes, paredones, postes o incluso sobre las baldosas, los cordones o el asfalto dentro de los confines del barrio con sus nombres, los de murgueras y murgueros ya fallecidos, sus colores, su antigüedad y que se decoran con figuras carnavalescas alusivas. Parte del tiempo que los miembros de las agrupaciones pasan juntos se ocupa en esta tarea así como también ella forma parte de actividades propuestas desde las escuelas y centros culturales o asociaciones de fomento.

¹⁶ Hasta su remodelación por el actual gobierno de la C.A.B.A. unos años atrás.

La escena murguera saavedrense

Hay dos momentos del recorrido carnavalero de cada febrero que son tremendamente importantes y que se relacionan de manera directa con la definición de la pertenencia territorial de las murgas saavedrenses. A tal punto que es considerado un deshonor o un demérito no poder participar en ello por razones tales como desacuerdos graves, enemistades u hostilidades entre grupos. En primer lugar, las agrupaciones encaran a principio de ese mes lo que se denomina “una pasada por el barrio”, esto es, una recorrida de algunas cuadras cercanas a su lugar de ensayo o donde guardan sus instrumentos en retribución y reconocimiento a los vecinos por su paciencia, sostén o apoyo de la actividad murguera. Esto se repite al final del periplo de carnaval cuando la murga hace el que será su último regreso hasta el año próximo.

Por otra parte, las actuaciones consideradas de mayor relevancia son las que se llevan a cabo en los corsos que se organizan en Saavedra, para lo cual las murgas se preparan de manera especial presentando sus mejores galas. Emblemas de orgullo, estos acontecimientos callejeros son puestos en marcha por murguistas nucleados en Asociaciones Civiles junto con otros vecinos u organizaciones de la zona. El de mayor trayectoria y continuidad se ubica sobre la Avenida Balbín en las cercanías de la Estación Saavedra del Ferrocarril Mitre. Suelen realizarse dos más, uno de ellos en el cruce de García del Río y Pinto y otro en las proximidades del Parque Presidente Sarmiento, cercano a la Avenida General Paz. Las agrupaciones de carnaval del barrio, que, a la sazón, actúan de verdaderos anfitriones de los demás agrupamientos de otras partes del país que en ellos participan, intentan repartirse equitativamente su instalación y ejecución, siempre en estrecha relación con y bajo la supervisión de la Comisión de Carnaval. Algunos otros eventos o bailes carnavalescos con participación murguera de corte más episódico y esporádico, incluso espontáneo, suelen organizarse dentro del mismo Barrio Mitre.

En los corsos de Saavedra se congregan los habitantes del barrio, familias enteras y grupos de todas las edades, que los eligen como lugar de esparcimiento y diversión. Para estos conjuntos, ser elegidos para presentarse allí en último lugar, lo que se llama “cerrar en Saavedra”, es un orgullo y un honor. Ahí, en ese, su barrio, pleno de referentes y figuras emblemáticas siempre presentes como pocos en Buenos Aires –tales como el viejo Mingo, Fasulo, Fito Bompart, Memo, Ñamuña, Quelo, Tino Avalos, Marta Conde, mentados no solamente desde el escenario sino también en conversaciones y recuerdos o sencillamente extrañados y entrañables como la joven murguera Geraldine, violada y asesinada en la década de 1990– estará el público murguero, su público, que las espera fielmente, a veces largas horas hasta que lleguen desde zonas alejadas, qué tiene ojo murguero y oído murguero. Ahí habrá amigos y familiares observando, aplaudiendo y alentando. Ahí, donde son “locales” no hay ninguna excusa para no darlo todo de sí.

En relación al componente visual que se despliega en cada performance, el estandarte principal, siempre a la cabeza del desfile tanto de entrada como de retirada y ocupando un

lugar preferencial arriba del escenario, contiene en forma de bordados sobre un paño de dimensiones lo suficientemente grandes como para ser visto a la distancia, no solamente el nombre y tipo de agrupación y su fecha de inicio sino también, y de manera destacada, el vocablo Saavedra. Los murguistas suelen referirse a él como la partida de nacimiento de su murga. Las fantasías, instrumentos y demás aditamentos llevan estampada esta procedencia barrial, así como también las vestimentas y demás enseres de los integrantes y la de los acompañantes.

En muchos casos, el lenguaje visual que da cuenta de la identidad barrial se complejiza al entremezclarse con aquel derivado del tango mediante la honra a figuras que habitaron la zona, tales como Roberto “El Polaco” Goyeneche (su rostro, especialmente, aparece bordado en apliques, estandartes y banderas; hay muñecos con su figura y su apellido mismo da nombre a uno de los Centro Murgas más numerosos del barrio) y también el del fútbol, en particular la del Club Atlético Platense, cuyos colores marrón y blanco así como su emblema o su símbolo característico –el calamar– se presentan profusamente. La estética y la expresión murguera en general, y la saavedrense en particular, dialogan constantemente con la de la tribuna futbolera. Al respecto, Daniel “Pantera” Reyes, Director General de Los Reyes del Movimiento, alega que “el murguero tiene el tablón pegado en la nuca”. El préstamo y el intercambio son incesantes, especialmente, en cuanto a la parafernalia visual, la rítmica-musical y el canto.¹⁷

Otro atributo identitario de fuerte incidencia artística en la murga saavedrense, y que también se relaciona con el arraigo barrial, es el rescate de la herencia negra, principalmente en su rítmica y en su baile. Proviene del afincamiento en el lugar, varias décadas atrás, de familias de afrodescendientes, algunas de las cuales todavía viven en la zona y participan en las distintas agrupaciones carnavalescas. “En Los Curdelas¹⁸ salían negros, y ellos trajeron el candombe con un movimiento de cintura muy cadencioso”, recuerda el cantor Fito Bompart (Stigol, Idez y Montevello, 1995). Al referirse al característico estilo de baile del barrio, dice Daniel “Pantera” Reyes: “Yo aprendí mirando al Bocha¹⁹ [...] El murguero de Saavedra se caracteriza por bailar de abajo. Con muchos movimientos de piernas y de cadera y medio agachado. Es una mezcla de la cultura negra con la murguera. Hoy lo ves a Chiquitín²⁰ y tiene esa forma, que es forma de Saavedra” (Rosales, 1998).

17 Las murgas y las parcialidades de fútbol comparten ciertas características. Esto es, tienen similitudes en cuanto a algunos atributos prototípicos y a la relación con el territorio. También tienen diferencias muy importantes, por ejemplo, en cuanto a la valoración de la violencia, aun cuando se trate de los mismos actores pero en circunstancias distintas (Garriga, 2006; Garriga y Moreira, 2006; Garriga, 2005).

18 Antigua murga de la zona de Saavedra.

19 Bocha Conde, participante de distintas murgas en el barrio de Saavedra, eximio bailarín e integrante de una de las familias de afrodescendientes que todavía perduran en el Barrio Mitre.

20 Bailarín y bombista. También miembro de la familia Conde.

Por otra parte, con la aparición y el afianzamiento de internet en tanto contacto cibernético a niveles globales, la identidad relacionada con el barrio y el territorio se despliega, se retroalimenta y se consolida también a partir de la constitución de conglomerados virtuales conformados en distintas redes sociales disponibles para tal fin. Actualmente, todas las murgas de Saavedra cuentan con al menos uno de estos espacios, los cuales sirven tanto como lugar de encuentro e intercambio así como también de muestra orgullosa, difusión y divulgación de su arte y su actividad hacia el resto del país y del mundo.

Un aspecto no menor de esta construcción identitaria se relaciona con la manera en que los agrupamientos saavedrenses generan y recrean vínculos afectivos y “corrientes de conexión artísticas y estéticas en relación al canto, a palabra, el movimiento, el baile y la rítmica” con otros distantes geográficamente con los que establecen lazos de amistad y padrino, a partir de los influjos de divulgación y difusión del estilo saavedrense sostenido en el tiempo por murguistas de la zona especialmente, de manera pionera, el Centro Murga Los Reyes del Movimiento de Saavedra (La Mocuda, 2013: 12).

Estos focos de irradiación nacen y se desarrollan al calor de la comunicación y el intercambio producidos, en primera instancia, en los distintos encuentros de murga y cultura popular llevados a cabo a lo largo y a lo ancho del país en las últimas décadas y luego continuados a través de las variadas y múltiples posibilidades de contacto proporcionadas por las redes sociales. Uno de los nudos más relevantes se encuentra en la Ciudad Capital de la Provincia de Santiago del Estero, donde la murga Los Ilustres del Carnaval reconoce y reafirma constantemente su filiación con Los Reyes del Movimiento.

Otro lazo de gran importancia es el generado con el Centro Murga Vía Libre de la Ciudad de Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires. Guillermo Tellarini, su director, señala acerca de la relación con Los Reyes del Movimiento: “Daniel nos invitó a Saavedra [...] Se comenzó a germinar una entrañable amistad entre todos. [...] Nos han dado el raro y privilegiado honor de invitarnos a lucir sus trajes y salir con ellos a función [...] Todos decían – ¡Ah, Bahía! Tendría que ir. Y Dani vino. Dani donde va, siembra”. (Tellarini, 2013) Leonardo Iruzubieta dice al respecto de un taller de fabricación de platillos que organizó durante uno de los Encuentros bahienses de murga: “Es una satisfacción enorme “fabricar” murgueros. Así como en su momento a mí me prestigiaba haber salido en Los Reyes, me gustaría que en unos años haya pibes que sean conscientes de la escuela que les pudimos dar en Los Magos más allá de que lo digan o no y de la murga en la que salgan: lo que importa es el ritmo” (La Mocuda, 2018).

La poética de la murga saavedrense

Las murgas se identifican ante su audiencia y se definen a partir de su poética: las letras de sus canciones y de sus glosas o textos hablados. Es en estas palabras donde la identidad barrial y el orgullo que ella despierta en los murgueros y murgueras fluye recurriendo con frecuencia a la metonimia y también a la metáfora del viaje para su performance (Valle,

2009). Aparece en la informalidad de los cantos durante los traslados, en los momentos preliminares o posteriores a la actuación en sí o en el transcurso de los desfiles mientras el grupo va llegando y se acomoda en los alrededores del escenario o se va despidiendo. Se apoya en la rítmica percusiva, el cencerro y ocasionalmente la trompeta, (una inclusión más reciente y controversial en sólo algunas agrupaciones): “Los Reyes del Movimiento / Que vienen desde Saavedra / A alegrar esta reunión / Cachú mambero, cachú mamá / Bailamos en libertad” (Los Reyes del Movimiento de Saavedra). “Saa – veee – draaa / Saa – veee – draaa”; “Baila, Saavedra baila / Saavedra baila, baila”; “Baila murguero, baila, / Baila con emoción / Y haga mover el piso / Y a Saavedra el corazón”; “Olé olé olé / Olé olé olé olá / Si esto no es Saavedra / Saavedra donde está” (Enviciados por Saavedra).

Asimismo, la impronta de la pertenencia territorial es fuerte en las letras de las glosas y canciones durante las actuaciones. Los murgueros y murgueras construyen imágenes de su espacio social, lo que les proporciona un rango o jerarquía superior a la de los demás. La glosa y la canción de presentación o entrada suelen apelar directamente a la audiencia, situando temporal y espacialmente la actuación, estableciendo identidad y procedencia, los roles de los participantes y el tono del evento (Martín, 1997, 2000; Canale, 2005). A la vez ayuda a destacar con dignidad y honra los orígenes y la raigambre social de la agrupación: “Muchos años nos hicieron a un costado / Si total son negros nada más / Pero ahora queremos confesarles / Nuestra verdad / A esos negros hoy los llaman murgueros / Desfilando la vida ven pasar” (Los Reyes del Movimiento); “Esta murga es diferente / Y hoy le viene a demostrar / Que en el barrio de Saavedra / Todo el año es carnaval (Los Goyeneches del Barrio Mitre); “Que no me emocione, eso no me pidan / Yo me vuelvo loco, Cada vez son más Los Elegidos / Que desde Saavedra / Llevan alegría por todos los barrios de la Capital” (Los Elegidos del Dios Momo de Saavedra); “Qué gran sorpresa, la verdad no lo esperaba / Toda esta gente en la esquina de esta barriada / Y no es casual que suceda cada año / Es el destino que nos junta desde antaño (...) El parche late y el piso tiembla / Y los murgueros que ya se acercan / Con este baile van mostrando el sentimiento / Somos Saavedra, Los Reyes del Movimiento” (Los Reyes del Movimiento de Saavedra); “En una vieja calle en Saavedra / De broma en broma se armó un murgón / Y hoy todo el mundo baila contento / Con su estandarte y su movimiento” (Los Magos de Saavedra); “En una esquina en Saavedra / Esta murga se formó / Y al ver que era tan bonita / A la calle se largó” (Los Reyes del Movimiento de Saavedra).

Las referencias barriales aparecen también en las críticas o parodias, momentos claves de la performance y que se construyen tomando como referentes sucesos o personajes públicos, ridiculizándolos o ubicándolos en situaciones extraordinarias y asignándoles conductas cotidianas impropias de sus roles socialmente establecidos.²¹ (Martín, 1997, 2000;

21 Por medio de tales mecanismos este tipo de canción pone en evidencia el sistema de significados y de roles sociales y brinda una

Canale, 2005) “Vamos a criticar / Toda la noche / Al ritmo de Saavedra / Hasta que explote” (Los Reyes del Movimiento de Saavedra).

“Nuestros tachos eran juguetes que los usábamos de bombos/ ¡Cuántos chicos que juntamos para armar este murgón! /Toda la tarde nos pasábamos jugando /Teníamos como los grandes, un purrete director [...] Nuestros sueños ya se daban bailando por los pasillos /Los vecinos admiraban nuestra forma de bailar / ¡La calle es nuestra y nosotros la disfrutamos/ Y con nuestra algarabía ¡alegramos el carnaval!”, cantan todos los febreros. Los Reyes del Movimiento agasajando a la infancia del murguero. En las canciones de homenaje –que también refieren a eventos, entidades o personajes públicos –, el tono burlesco se reemplaza por uno más solemne, nostálgico, sentimental, pero tanto por omisión o por exaltación también ponen en tela de juicio los dispositivos, los mecanismos y el accionar de los sujetos y de la sociedad (Martín, 1997, 2000; Canale, 2005). Sus letras son utilizadas como para expresar el valor de ciertos recuerdos, para recordar y distinguir personajes queridos, horas o espacios añorados, hechos destacados: “Fuimos botelleros, tal vez borrachos, lala lalala, / Chicos de la calle o jubilados, lalalalala, / El diariero, el negro y un movimiento singular / ¡Qué viva el carnaval!” (Los Reyes del Movimiento de Saavedra).

Las murgas de Saavedra encuentran en este subgénero una instancia muy especial de celebración a su lugar en el mundo. El barrio y las prácticas allí compartidas adquieren un valor extra, un plus que excede lo meramente cartográfico: “¡Ay, qué manera / de ser de Saavedra” (Enviciados por Saavedra); “Saavedra, barrio querido / Te nombro con emoción / Porque vos fuiste la cuna / Donde nació este murgón” (Los Reyes del Movimiento de Saavedra); “Son cosas que pasaron en la vida / Recordar esos bellos momentos / Juventud de Saavedra, /Avenida del Tejar, Mariano Moreno” (Los Elegantes de Saavedra); “Vení a tu barrio, “Polaco” Goyeneche / Sumate al simple compás de este murgón / Trae tu cielo, el mismo que mi cielo” (Los Magos de Saavedra); “Por Saavedra esquivo las amarguras / Por Saavedra esquivo la soledad / Por Saavedra soy sano entre la locura / Fabricante de aventuras / Sin principio ni final / Puedo sentir, puedo ganar / Por Saavedra disfruto ese cero a cero / En la tribuna ciega de un calamar / Dueño del sueño de ser primero / Por Saavedra soy murguero / Y artista de carnaval” (Enviciados por Saavedra).

Por último, las glosas y las canciones de retirada o despedida marcan la finalización de la actuación y presentan un tinte más serio, aunque no excluyen el humor. El tema de estos textos gira invariablemente alrededor de la tristeza de decir adiós bajo la promesa del regreso que volverá a traer risas y alegría (Martín, 1997, 2000; Canale, 2005; Valle, 2009): “Y ahora que llegó la despedida / Elegantes se retiran con algarabía / Parches de cuero eran vida y alma / Curados con leche y ajo / Y un poco de sol de mi barriada” (Los Elegantes de Saavedra); “Les decimos ¡adiós y suerte! / Somos Los Elegantes, siempre /

oportunidad para su cuestionamiento, realizando una especie de inversión de lo cotidiano en el seno de la escena carnavalesca.

Saavedra es cuna de grandes murgueros / Y el carnaval es lo que queremos” (Los Elegantes de Saavedra).

Consideraciones finales

Un rasgo de las culturas populares es la creación de sistemas alternativos de representación en los que los capitales desvalorizados por otros sectores sociales pueden ser puestos en juego para la obtención de prestigio social (Míguez y Semán, 2006). Creemos que este es el caso de las murgas, en particular la del barrio porteño de Saavedra, que hemos estudiado.

Cada sujeto escoge, al menos hasta cierto punto, con qué grupos se identifica, a cuales percibe como otros, qué significados y sentimientos le despierta cada una de estas categorías (Grimson, 2011). Por otra parte, la tradición es una característica vital de la cultura que mantiene escasa relación con la mera persistencia de formas antiguas. En este sentido, tiene mucho más que ver con la manera en que se han vinculado o articulado los elementos unos con otros (Williams, 2003). Los agrupamientos saavedrenses de artistas de carnaval han sabido apropiarse de haceres y de saberes considerados olvidados en la Ciudad de Buenos Aires a la vez que resignifican y reelaboran modos culturales generando a través de su actividad cotidiana complejos sentidos de pertenencia reafirmando su identidad en un contexto de resquebrajamiento de la sociedad salarial, nuevas pautas de consumo y expansión de las industrias culturales (Martín, 2001, 2005; Morel, 2003, 2005).

Hemos delineado un acercamiento exploratorio a las maneras más relevantes que los murgueros y las murgueras de Saavedra utilizan y se vinculan con el territorio –el barrio, específicamente– en el que emergen y se desarrollan y las imágenes que construyen de él a partir del afincamiento y el recorrido de espacios que hacen propios mediante la delimitación, el uso y la investidura simbólica así como también en la creación de su complejo discurso expresivo. Esbozamos, asimismo, líneas de compenetración y entrelazamiento con otros rasgos identitarios, contextualizando y aportando datos sobre sus características más destacadas, desde una posición que procuró atender a su especificidad y comprender sus perspectivas y parámetros propios.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, Carlos (2002). “Campo Intelectual”, en: Altamirano, Carlos (dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Bauman, Richard (1975). “Verbal art as performance”, *American Anthropologist*, Vol. 77, pp. 290-311.
- Bauman, Richard (1992). “Performance”, en: Bauman, Richard (ed): *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A communications-centered Handbook*, New York – Oxford, OUP.
- Bourdieu, Pierre (1978). “Campo intelectual y proyecto creador”, en: Barbut, Marc; Bourdieu, Pierre; Godelier, Maurice; Greimas A. J.; Macherey, Pierre y Pouillon, Jean: *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo Veintiuno Editores.

- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinción*, Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1990). "Algunas propiedades de los campos", en: *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.
- Canale, Analía (2005). "La murga porteña como género artístico", en: Martín, Alicia (comp.): *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Canale, Analía y Morel, Hernán (2005). "Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño", en: *Cuadernos de Antropología Social*, N° 21.
- Canelo, Paula (2019). *¿Cambiamos? La batalla cultural por el sentido común de los argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Garriga, José (2005). "'Haciendo amigos a las piñas'. Interacciones, intercambios y relaciones de una hinchada de fútbol", *efdeportes.com - Revista Digital*, año 10, N° 88, documento electrónico: <http://www.efdeportes.com/efd88/hinchada.htm>, acceso 30 de noviembre de 2020.
- Garriga, José (2006). "¡Acá es así! Hinchadas de fútbol, violencia y territorios", *Avá*, N. 9.
- Garriga, José y Moreira, María (2006). "El aguante. Hinchadas de fútbol entre la pasión y la violencia" en Míguez, Daniel y Semán Pablo (comps.): *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Geler, Lea (2010). *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, estado y nación argentina a fines del siglo XIX*. Rosario, Prohistoria ediciones.
- Gravano, Miguel (2009). *Antropología de lo barrial, Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*, Buenos Aires, Espacio Editorial.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- La Mocuda, Pupita (2013). "Prólogo", en: Tellarini, Jorge Guillermo (ed.), *Bahía Murguera. XX años de murga argentina en Bahía Blanca. 1992 a 2012*. Bahía Blanca, Taller Escuela "Imprenta la Piedad".
- La Mocuda, Pupita (2018). "No hay otro barrio - en la galaxia - en el que se baile como en Saavedra y tampoco hay otro barrio - en la misma galaxia - en el que haya un sabor como en Saavedra." Reportaje a Leonardo Iruzubieta, documento electrónico: <https://sosten-ganquenacemos.blogspot.com/2018/03/leonardovos-sos-nacido-en-saavedra-si.html>, acceso 30 de agosto de 2020.
- López, Emiliano y Cantamutto, Francisco J. (2018). "El orden social kirchnerista entre la economía y la política", en: Schorr, Martín (coord.): *Entre la década ganada y la década perdida. La Argentina kirchnerista. Ensayos de economía política*. Buenos Aires, Batalla de ideas.
- Mançano Fernandes, Bernardo (2005). "Movimentos socioterritoriais e movimentos socioespaciais. Contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais" *Revista OSAL-CLACSO*, N° 16.

- Martín, Alicia (1997). *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires, Colihue.
- Martín, Alicia (2000). "Carnaval y murgas: 'Parodiando la realidad'", en: *Temas de Patrimonio. Patrimonio e identidad cultural*, vol. 2. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-cultural de la ciudad de Buenos Aires.
- Martín, Alicia (2001). "El carnaval como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del folclore urbano", en: *Temas de Patrimonio*, vol. 5. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-cultural de la ciudad de Buenos Aires.
- Martín, Alicia (2005). "Introducción", en: *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Merklen, Denis (2005). "Con los pies en la tierra: la inscripción territorial de las clases populares", en: *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)*. Buenos Aires, Gorla.
- Míguez, Daniel y Semán, Pablo (2006). "Introducción: Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales", en: Míguez, Daniel y Semán, Pablo (comps.): *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Biblos.
- Morel, Hernán (2003). "Fiestas de carnaval en la Ciudad de Buenos Aires", en: *Temas de Patrimonio. Patrimonio e identidad cultural. El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*, vol. 7. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-cultural de la ciudad de Buenos Aires.
- Morel, Hernán (2005). "Identidad, tradición y poder entre las murgas de la ciudad de Buenos Aires" en Martín, Alicia (comp.), *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Morel, Hernán (2008). "Políticas oficiales y patrimonialización en el carnaval porteño", *Revista Runa*, Vol. 29.
- Parker, Cristian (1993). *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Santiago de Chile, FCE.
- Perelmiter, Luisina (2017). "Ganar proximidad. Estado, territorio y gestión social en los años kirchneristas", en: Pucciarelli, Alfredo y Ana Castellani (comps.), *Los años del kirchnerismo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Romeo, César (2005). *El carnaval de Buenos Aires (1770 – 1850). El bastión sitiado*. Buenos Aires, Editorial de las Ciencias.
- Rosales, Raimundo (1998). "Las alas del murguero", *La luna de Saavedra*, Febrero, pp. 10-11.
- Steimberg, Oscar (1998). "Género/ estilo/ género: diez proposiciones comparativas", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.
- Steimberg, Oscar (2002). "Géneros", en: Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Stigol, Denise; Idez, Ariel y Montevello, Fernando (1995). "Fito Bompert. Cantor Murguero. La voz del Pueblo", *La luna de Saavedra*, Diciembre, pp. 4.

- Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires, Taurus.
- Svampa, Maristella (2017). *Del cambio de época al fin de ciclo. Gobiernos progresistas, extractivismo y movimientos sociales en América Latina*, Buenos Aires, Edhasa.
- Tellarini, Jorge Guillermo (2013). *Bahía Murguera. XX años de murga argentina en Bahía Blanca. 1992 a 2012*. Bahía Blanca, Taller Escuela Imprenta la Piedad.
- Valle, Maria Rosa (2009). “La eterna despedida. Las representaciones sociales sobre la temporalidad del carnaval en las canciones de retirada de las murgas porteñas”, *Papeles de trabajo*, año 2, N° 5.
- Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión.