

**UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**  
**Tesis Licenciatura en Sociología**

## **La murga y la reproducción de capitales**

**José Pablo Velázquez**

**Tutor: Pablo Hein**

**2014**

# CONTENIDO

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b> .....  | 3  |
| <b>Capítulo I</b> .....  | 5  |
| El carnaval y la murga en el Uruguay .....   | 5  |
| Murga Joven .....  | 11 |
| <b>Capítulo II</b> .....   | 15 |
| Relevancia del tema .....  | 15 |
| Antecedentes de investigación, trabajo y análisis del objeto de estudio. Diferentes perspectivas y disciplinas ..... | 20 |
| <b>Capítulo III</b> .....  | 23 |
| Marco Teórico .....  | 23 |
| Capital propio y compartido .....  | 24 |
| Mayor capital murguero .....   | 29 |
| Menor capital murguero .....   | 30 |
| <b>Capítulo IV</b> .....   | 31 |
| Presentación del problema. Conflicto .....   | 31 |
| <b>Objetivo general del estudio</b> .....  | 33 |
| <b>Objetivos específicos</b> .....   | 33 |
| <b>Capítulo V</b> .....  | 34 |
| Marco Metodológico .....   | 34 |
| Delimitación del universo de estudio y trabajo de campo .....  | 35 |
| Algunas observaciones sobre las entrevistas .....  | 36 |
| Estrategia de análisis .....   | 36 |
| Tipos de capitales .....   | 37 |
| a. Surgimientos: territoriales o sociales .....  | 38 |
| b. Grados en la participación .....  | 46 |
| c. Organización .....  | 49 |
| <b>Capítulo VI</b> .....   | 55 |
| Conclusiones .....   | 55 |
| <b>Referencias bibliográficas</b> .....  | 60 |
| <b>Anexo</b> .....   | 63 |
| Frasas emergentes .....  | 63 |
| Frasas emergentes en la <b>murga tradicional</b> .....   | 63 |
| Frasas emergentes en la <b>murga joven</b> .....   | 65 |

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis busca aportar al conocimiento del fenómeno cultural conocido como *carnaval*, a partir del estudio de algunas agrupaciones que se presentan en la actualidad dentro de la categoría *murga*, entendida como uno de los diferentes conjuntos que compiten dentro del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de la ciudad de Montevideo, así como sus orígenes y sus diferentes manifestaciones.

En este concurso, que se realiza entre enero y marzo de cada año, se puede observar una cantidad importante de conjuntos que se presentan año tras año a concursar por un premio, que si bien es económico, son varios los motivos que llevan a las agrupaciones a participar del Concurso Oficial, siguiendo determinado reglamento que establece las normas para definir el marco de referencia a la hora de realizar un espectáculo de carnaval (desde las letras, la cantidad de integrantes, el límite de tiempo para la música, etc.), evaluadas por parte de un jurado que emite sus fallos de acuerdo a una serie de «rubros».<sup>1</sup>

Dentro de la categoría *murga*, específicamente, se presentaron, en el año 2014, alrededor de veinte conjuntos. Dentro de este número de murgas existe y convive una gran cantidad que nace de diferentes orígenes como, por ejemplo, aquellas murgas que han surgido fuera del concurso y luego se incorporaron a este; murgas que nacieron con el fin de participar de este certamen y, también, aquellos conjuntos que pertenecen a otro tipo de concursos, como Murga Joven —el cual será explicado más adelante—, y luego decidieron participar dentro de los parámetros del Concurso Oficial.

En el presente trabajo, se observarán los posibles conflictos que surgen de la adaptación a un concurso que se diferencia de otras formas de participar de una murga en relación a este espacio de expresión que permite el carnaval oficial. Se apreciará, también, si los murguistas que ingresan al Concurso Mayor, y que provienen de otras formas de hacer carnaval, son capaces de reproducir o mantener una manera de crear y llevar adelante sus propuestas, partiendo de la premisa de que el carnaval de

---

<sup>1</sup> Los rubros son categorías a evaluar por parte de un jurado. Algunos de estos son: fundamento de la categoría; arreglos corales, voces y musicalidad; textos e interpretación; puesta en escena y movimiento escénico, entre otros.

Montevideo espera y promueve determinados resultados —como los establecidos en el concurso-reglamento: un ideal de canto, de capacidad crítica, de hacer reír, etc.—si se tiene en cuenta que existe un jurado, un concurso y una determinada exigencia que cumplir.

## CAPÍTULO I

### El carnaval y la murga en el Uruguay

Uno de los fenómenos más importantes que puede observarse dentro del carnaval, en esta última década, es el crecimiento vertiginoso de la participación de la categoría murga en el Concurso Oficial.

El carnaval uruguayo ha permitido, desde comienzos del siglo XIX, caracterizar a la sociedad que lo fomenta. Desde ese entonces, este se traduce como una fiesta «bárbara» que se presenta como una válvula de escape, convirtiéndose en un vehículo que permite enfatizar algunos aspectos que la realidad ha dejado de lado, para poder otorgarle un significado nuevo, remitiendo a los sucesos —políticos y culturales, entre otros— que marcan a la sociedad cada año, a través del juego y de la risa, con un importante peso del Estado en esta permanencia de la fiesta de Momo.

Para referirse al carnaval del Uruguay se debe destacar, en primer lugar, su carácter de fiesta popular que transcurre durante cuarenta días, aproximadamente, durante los primeros meses del año, con una fuerte influencia europea. Según los Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAECPU) el carnaval uruguayo puede encontrar también un origen en España a través de la murga La Gaditana Que Se Va, surgida en Montevideo, en el año 1908, haciendo un guiño a La Gaditana.

Más allá de que se lo considere uno de los carnavales más largos del mundo, también se destaca como uno de los más variados dentro del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Se pueden encontrar, dentro de él, diferentes categorías que se caracterizan por su estilo propio, como los parodistas, los humoristas, la sociedad de negros y lubolos —o comparsas—, las revistas, y las murgas.

La murga es un género musical y cultural que surge en Uruguay en el contexto de la fiesta popular del carnaval. La investigación de la murga en este país es un ejemplo de las aseveraciones con carácter de *verdad indiscutida* que pueden repetirse en la producción científica y periodística sin que susciten dudas, pues no solo existe la realidad de la escasa bibliografía científica sobre el tema, sino que, además, cada año —con un carácter cíclico propio del carnaval— la prensa repite la anécdota de la «primera murga» que actuó en Montevideo en la primera década del siglo, La Gaditana,

y las «rápidas copias» uruguayas surgidas en los años siguientes.<sup>2</sup> Este género se caracteriza por ser una sátira teatralizada representada por un grupo de personas que, a través de un coro, desempeña un espacio histórico de denuncia. Pero no se trata solo de un espacio de denuncia, sino que es también un espacio de conjunción de intereses, de reproducción de estilos, de producción de nuevos contenidos, y de actualización e interacción de personas que se caracterizan e identifican por un nombre, un título o incluso por un barrio. La murga da cuenta de un modo de ver y representar la realidad, así como de una ideología que caracteriza a los miembros de cada grupo.

Se presenta como un crisol cultural, mezcla de orden y desorden subvertido. Es un espacio en el que los espectadores que asisten a los tablados —espacios donde concursan las murgas— saben y corean las canciones, y conocen los argumentos, generando así una identidad, así como también, una pertenencia de los unos con los otros. Dicha identidad produce un sentido, donde las canciones, sean de protesta o no, son picarescas e ingeniosas, develando, así, el sentido de justicia que la caracteriza, a través del espacio de denuncia social que como fenómeno implica.

Según Zygmunt Bauman (2009) existe una necesidad de hacer justicia, en la cual lo moral se mezcla con lo festivo en razón de apaciguar algunos acontecimientos que durante el año sucedieron contra la forma de pensar de algunos, demostrando la necesidad, que tienen como grupo, de poder decir lo que piensan de la realidad que viven.

La justicia se convierte en un evento festivo, vacacional; que ayuda a apaciguar la conciencia moral y a ser indulgente con la ausencia de justicia en los días laborables.<sup>3</sup>

Ya a mediados del siglo XIX se podía dar cuenta de algunas señales de la transformación de una fiesta que tendría nuevos contenidos como, por ejemplo, el primer Concurso de Agrupaciones, realizado en 1874 en la plaza Matriz, el cual arrojaba nuevas formas de hacer carnaval que apuntaban hacia las continuas bromas, integrando la sátira política o la crítica que se manifestarán cabalmente en el primer impulso modernizador batllista. Otro ejemplo que ilustra tal transformación es cuando, un año antes, por iniciativa de las autoridades de la época, se inauguró el Paseo de las Comparsas, que sería, muchos años después, el permanente y actual Desfile Inaugural. Asimismo, cabe destacar que en

---

<sup>2</sup> Juan Capagorry, Nelson Domínguez, 1984, p. 7; Gustavo Diverso, 1989, p. 23

<sup>3</sup> Zygmunt Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2009, p. 87.

1894 se comenzaron a otorgar ciertos premios económicos a las categorías que definieron los rubros actuales del carnaval.

En las **últimas décadas del siglo XIX** y en el marco del proceso fundacional del Estado moderno, nuestra historia fue el relato de la construcción de la nación, sentando las bases de una «pedagogía cívica» y de una «historia patriótica», legitimadora y confirmadora del rol configurador que le cupo al Estado en el proceso histórico uruguayo.<sup>4</sup>

A partir del novecientos el carnaval de Montevideo comenzó a inclinarse hacia una fiesta «civilizada», síntoma de un inevitable ingreso a la modernidad. Buscaba adaptarse al carnaval de Niza, Francia, al que se tenía como referente directo. El afán por imitar dicho carnaval era tal que llegaron a solicitar la participación de especialistas para la confección de decorados con el fin de lograr una similitud palpable, llegando a alquilar, incluso, elefantes a algún circo que visitara la ciudad. El patriciado se vio decepcionado de ese iluso intento de asemejarse a un carnaval europeo, anticipando, de esta forma, las bases de un nuevo carnaval en un nuevo siglo.<sup>5</sup>

Ya en el contexto del segundo impulso modernizador del novecientos, se asociaba mucho más al carnaval con el batllismo, así como con la propuesta de reformismo que este implantaría con la consolidación del Uruguay moderno en su versión más clásica.

La primera mitad del siglo XX remite a un nuevo mojón historiográfico en el cual se vivía un proceso de paternalismo oficial por parte del Estado, apuntando a mejorar una imagen particular de Montevideo, creando incluso la Comisión Municipal de Fiestas de Verano y Carnaval que Milita Alfaro (2013; 2014) define entre *escéptica y divertida*, con una fuerte matriz partidocéntrica, ya que el peso de las prácticas de coparticipación en Uruguay avanzaba hacia una ferviente construcción de partidos.

Un anticipo de esta realidad fue cuando en 1890 nació el primer tablado de Montevideo, el Saroldi, ubicado en la plazoleta Silvestre Blanco del barrio Cordón, a raíz de una creciente efervescencia de los conjuntos y de la gente, con más de veinte agrupaciones y más de cinco mil espectadores. Es a partir del comienzo de siglo cuando, «sin auxilio oficial alguno y librado solo a los elementos del vecindario»,<sup>6</sup> los tablados de barrio comienzan a surgir cada vez con mayor fuerza en manos de la gente, pasando

---

<sup>4</sup> Milita Alfaro, *El pasado y sus espejos. Dilemas de una historiografía en transición*, París, Les Langues Néolatines, 2005, v.: 334, pp. 11 – 22.

<sup>5</sup> Milita Alfaro, *Nuestro tiempo*, Montevideo, publicación de la Comisión del Bicentenario, 2013-2014.

<sup>6</sup> La Razón, Montevideo, 25 de febrero de 1890, p.1.

a ser desde organizaciones de un barrio a toda una manzana, o una esquina, con una clara evolución: de ser cinco tablados en 1896, pasaron a veintidós en 1903, transformándose en cientos poco tiempo después.

La creación de estos tablados otorgó un resurgimiento de relatos y lenguajes que había descartado la alta cultura, inventando un nuevo carnaval, no solo por sus contenidos, sino también por su forma, debido a la incorporación de elementos del teatro, como apunta Martín Barbero (1993). Por ejemplo, la Antimurga BCG surgió como una concepción teatral puesta al servicio del carnaval, encontrando este espacio, un ámbito donde poder desarrollar esa vocación que presenta un cambio de foco en la forma de hacer murga. Esta forma de hacer murga, rompía con algunos parámetros establecidos, causando múltiples cuestionamientos y colocando al humor en primera fila de forma exageradamente extravagante.

Por eso, si bien las primeras manifestaciones del fenómeno se verificaron al margen del impulso oficial, su consolidación remite a la presencia estatal como factor clave de ese proceso.<sup>7</sup>

El batllismo encontraba en el carnaval una oportunidad y un instrumento promotor de un «ideal urbano de sesgo integrador y democrático»<sup>8</sup> que, si bien determinaba un tiempo de protección de esta fiesta, llevaría a que, poco a poco, existieran preocupaciones de algunos cuidados por la preservación de la «moral» y de las «buenas costumbres». De este modo, se creó en 1912 la Comisión de Censura. Esta comisión, que en su principio delegaba el concurso al Círculo de la Prensa, retomó en pocos años su rol protagónico, anticipando un nuevo tiempo de control y de censura en acenso.

Ya en 1920, el Carnaval Oficial armonizaba los vínculos con el carnaval popular, aceptando la institucionalización y legitimación de la murga, y de las comparsas de negros y lubolos, otorgando a la sociedad la posibilidad de construir la fiesta, y al Estado de continuar la pugna por mantenerla dentro de sus parámetros.

En 1952 se creó DAECPU, hecho que le dio una nueva modalidad al carnaval, opacando los esfuerzos de una fiesta barrial que estaba en descenso. Cuando la fiesta se

---

<sup>7</sup> Milita Alfaro, *Nuestro tiempo*, Montevideo, publicación de la Comisión del Bicentenario, 2013-2014, p.18.

<sup>8</sup> Gerardo Caetano, Cecilia Pérez y Daniela Tomeo, *Baroffio y Batlle y Ordóñez, arquitectura y primer batllismo: las bases físicas de un modelo de ciudadanía*, Montevideo, publicación de la Comisión del Bicentenario, 2010.



empezó a organizar por del Estado y DEACPU, los barrios no tenían tanta fuerza. El Estado vio que el carnaval era redituable y que atraía a las masas. Por ello buscó disciplinar la fiesta, para que sirviera como reflejo de una buena gestión estatal.

Por otra parte, si en tiempos del «pequeño país modelo» el carnaval había oficiado como una de las representaciones más emblemáticas de un imaginario hiperintegrador y mesocrático, en la década de 1960 la fiesta reflejó a su manera la creciente conflictividad y la polarización política y social de entonces.<sup>9</sup>

La crisis económica de los años sesenta llevó a múltiples recortes en los presupuestos destinados al carnaval ingresando en el marco del «Uruguay de la crisis», de la polarización social y del impacto amplificado de las utopías revolucionarias.

Años caracterizados por la construcción de las clases sociales, de sus tensiones y conflictos, que también se observaban en la fiesta de Momo, la cual se veía, tiempo después, pautada por un momento de confrontaciones y rupturas.

El perfil ideológico cobró mayor valor con la aparición, en el año 1969, de la murga La Soberana, así como con el desembarco de la izquierda en la sociedad y carnaval uruguayos.

Ya en años de dictadura, los paisajes comunes en la sociedad uruguaya eran persecuciones, episodios represivos, detención de componentes, derogación de estatutos, entre otros, los cuales favorecían un mayor mecanismo de control sobre el carnaval, hasta el punto de reforzar la Comisión de Censura con presencia de militares, y prohibir algunos conjuntos como Las Ranas y La Soberana. La fiesta pasaba a ser un espacio que «significa mucho, por el simple hecho de hacer reír».<sup>10</sup>

La dictadura surgía como consecuencia de la crisis del Estado inclusivo y de su rol como intermediario y amortiguador del conflicto social. Es así que, debido al interés por la preservación de una tradición, la sociedad encontraba en el carnaval los mecanismos para poder seguir alimentando un ámbito colectivo y de denuncia en los años de represión, por ser opositor a un autoritarismo imperante. Este espacio lograba, aun en estos momentos, salirse con la suya, a través de estrategias a la hora de crear las letras, utilizando un abanico repleto de recursos para confundir a la Comisión de Censura,

---

<sup>9</sup> Milita Alfaro, *Nuestro tiempo*, Montevideo, publicación de la Comisión del Bicentenario, 2013-2014, p.22.

<sup>10</sup> Dorothee Chouitem, *La murga au sein du carnaval uruguayen : Contribution à une lecture des années 1969-1989*, expuesto en l'Université Lille3, marzo 2011.

disfrazando algunos discursos reelaborados más allá de las palabras.

La sociedad poco a poco vencía el miedo del régimen y, con sus más de cien escenarios repartidos por Montevideo, despedían el silencio impuesto por la dictadura con largas jornadas de tablados, riéndose de una realidad que año a año recordará, arriba del escenario, la importancia de la memoria, quedándose en un tiempo que no siempre fue mejor.

En este marco se encuadraba la pugna entre tres modos de hacer murga. La misión y la estética de las murgas tradicionales, identificadas con la pertenencia al barrio de La Unión, fue desafiada por nuevos modelos murgueros: herederas de La Soberana y, reflejando el arribo de la izquierda al carnaval, se incorporaron las *murgas de la Teja* o *murgas del pueblo*. A este «duelo» se incorporó la ya mencionada Antimurga BCG —proveniente del teatro—, desafiando la tradición que defendían las primeras y el compromiso sociopolítico que representaban las segundas. La cuestión sobre el sentido del espectáculo, resumido en la afirmación —que puede leerse, a su vez, como pregunta— «la murga solo debe hacer reír», se sumó a otros debates sobre la estética, la tímbrica y hasta la misión social de la murga, convirtiendo este enfrentamiento en un punto señalado en la historia de la categoría *murgas* y de la evolución del carnaval.

En el marco del Uruguay posdictatorial, el carnaval asistió a la recomposición de muchas de las pautas de tipo institucional que se habían visto alteradas y distorsionadas bajo el régimen militar [...].<sup>11</sup>

A través de la fiesta y del carnaval, y en esta nueva coyuntura, la gente sentía, expresaba deseos y frustraciones sublimadas volviendo suyas algunas cuestiones representadas a través de modelos culturales dominantes y de una intención por parte de un régimen que fue minimizado en esta transición.<sup>12</sup>

La celebración sin política se vuelve inútil y vacía. La política sin celebración se torna mediocre y pequeña. El espíritu festivo sabe cómo brindar por el futuro, beber el vino y romper la copa. Todo junto.<sup>13</sup>

Coincidiendo con la afirmación de Alfaro (2013; 2014) que expresa que «toda historia

---

<sup>11</sup> Milita Alfaro, *Nuestro tiempo*, Montevideo, publicación de la Comisión del Bicentenario, 2013-2014, p. 29.

<sup>12</sup> Rafael Bayce, *Tendencias del carnaval*, Montevideo, Caras y Caretas, 2014.

<sup>13</sup> Harvey Cox, *La Fiesta de Locos*, Madrid, Taurus, (1969) 1983, p. 137.

es hija de su tiempo»,<sup>14</sup> se podría decir, entonces, que todo carnaval es hijo de su tiempo; tanto así, que el carnaval montevideano refiere y pronuncia un determinado sistema de valores que la sociedad expresa a través de todas sus formas de expresión. Configura un momento de expresión y de subversión del poder que conlleva a su permanencia en el tiempo, un encuentro de mundos muchas veces contrapuestos, de la inversión de la fiesta que adquiere convicciones a través de insumos no racionales que le otorga una sociedad, y es en ese diálogo en el que el carnaval ha permanecido como espacio que legitima identidad y autoestima.

Con el triunfo del Frente Amplio en Montevideo en las elecciones de 1989, el nexo entre izquierda y el carnaval se vio fortalecido, llevando a una inevitable profesionalización de la fiesta y una renovación de los géneros que en ella participan, apareciendo «supertablados» que provocaron una suerte de «corrimiento de clase» en la concurrencia, como explica Milita Alfaro (2013; 2014).

## **Murga Joven**

Más cercano al carnaval actual, y desde el año 1995, la fiesta incorporó una nueva arista: los jóvenes y los talleres de música popular. Este es el punto de partida del nacimiento, unos años después, del Encuentro de Murga Joven, un espacio creado por el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), conjuntamente con la Comisión de Juventud de la Intendencia de Montevideo (IM), a finales de los años noventa.

En 1998, y por la iniciativa de algunos actores sociales, surgió la Movida Joven con una múltiple variedad de propuestas apuntada a jóvenes que incluyen la danza, el teatro, la música y la murga, entre otros espacios que han permitido el desarrollo de un alto grado de participación e impulso cultural, sobre todo juvenil.

La creación de Murga Joven surgió como una alternativa de participación juvenil que emergía como fenómeno cultural, gracias a la pluralidad de manifestaciones que abarcaba dicha propuesta. Surgió, así, un espacio específico que apuntaba a una generación, el cual distingue y fragmenta, hasta el día de hoy, el carnaval en *jóvenes* y *adultos*, diferenciando estilos y formas de participar.

El Estado ha articulado diferentes mecanismos para que la fiesta perdure a lo largo de

---

<sup>14</sup> Milita Alfaro, *El pasado y sus espejos. Dilemas de una historiografía en transición*, París, Les Langues Néolatines, 2005, p.1.

su historia, intentando manipularlo hasta donde puede, debido a la vital e inexorable razón de que el carnaval es parte de la gente.

MURGA JOVEN es el caso más notable que congenia políticas culturales con manifestaciones musicales y escénicas genuinas del Uruguay, fenómeno masivo, estético y ético, ha sido coorganizado con el gobierno de la ciudad de Montevideo desde 1997 hasta la actualidad.<sup>15</sup>

Con el surgimiento de este nuevo concurso se inauguró en el carnaval un espacio determinado de participación con un énfasis en los cortes por edad y en la diferenciación de generaciones, incorporando un espacio social y cultural específico. Asimismo, su aparición marcó una distancia significativa en las formas de trabajo y acceso a esos espacios donde la murga y el murguista deben cumplir determinados requerimientos que cada concurso exige.

El concurso de Murga Joven, que si bien en los comienzos tuvo la participación de pocos conjuntos, se caracterizó, desde un primer momento, por ser una organización apuntada al trabajo cooperativo, es decir, a un tipo de organización donde los conjuntos pueden dividirse el trabajo planificado e incluso pueden llegar a cobrar partes iguales entre todos los integrantes.

El Encuentro de Murga Joven comenzó en 1998 con nueve murgas en el teatro Don Bosco, pero su dimensión fue tal que los propios organizadores entendieron en el 2001 que el espacio ya había generado un modelo artístico-cultural alternativo a los que la globalización cultural ofrece a los jóvenes.<sup>16</sup>

Como se ha señalado, la murga ha creado desde sus comienzos ámbitos donde las personas pueden desarrollar sus potencialidades artísticas, culturales e incluso satisfacer algunas necesidades personales, como la posibilidad de expresarse.

El primer año eran pocos grupos. Creo que eran ocho los que se presentaron, incluso, algunos, más que grupos, eran una especie de muestra de lo que se había hecho en el taller, porque ni siquiera se había consolidado como grupo. [...] ese fue el arranque. O sea, desde el punto de vista cuantitativo, el salto es monstruoso porque pasamos de eso a que ahora se

---

<sup>15</sup> Sitio web de TUMP, visto en febrero de 2011: <<http://www.tump.com.uy/core.php?m=sc&sc=NTI=>>.

<sup>16</sup> Julio Brum, 2001, p. 29, en *Destino Murga Joven. Espacio, tiempo, circunstancias*; Alejandro Scerder, y Guzmán Ramos, 2011.

inscriban setenta u ochenta murgas.<sup>17</sup>

Murga Joven y el Carnaval Oficial presentan distintos intereses a la hora de establecer objetivos ya que cada uno de los concursos cambia, por ejemplo, la forma de premiar y evaluar, convirtiéndose el Carnaval Mayor, para muchos murguistas, en un horizonte, ya que es considerado como un trabajo por el acceso y poder económico que este concurso permite a los participantes.

Absolutamente transformador, el carnaval tiene un antes y un después de la Movidá Joven. Y la Movidá Joven también tiene un antes y un después de cuando empieza a pasar a ser carnaval. Yo creo que la Movidá Joven en sí misma tiene ahí un par de quiebres, en el fenómeno, y el carnaval claramente tiene un antes y un después del surgimiento de la Movidá Joven.<sup>18</sup>

Estas murgas, que se conforman desde distintos lugares de la ciudad, con diferentes trayectorias y distintas realidades, permiten descubrir que las opciones que eligen son en respuesta de necesidades personales, colectivas y sociales que existen en la vida de las personas y de los grupos. Esto se refleja en el número de participantes, así como en el producto artístico que da cuenta de una visión particular de la sociedad. Esta forma de participación exige la adscripción de un capital<sup>19</sup> cultural y social que marca determinados gustos, estilos, actividades o comportamientos parecidos y compartidos.

Lo que tienen de patrón justamente es la disimilitud. No hay una mayoría del Cerro o de La Teja... Creo que una vez traté de hacer una especie de relevamiento un poco a ojo, porque no tenemos sociólogos que se ocupen de la tarea, y el barrio que tenía más era el Prado, y también Sayago. Pero después está presente casi todo el espectro de Montevideo: Malvín, Parque Rodó, Punta Carretas, La Comercial, La Blanqueada... Parece la canción de los barrios de La Reina. Están todos los barrios representados: barrios obreros, barrios de clase media, barrios populares, barrios de nivel más alto... También hay representación del interior, gente de Maldonado, de Florida..., o sea que el patrón es la disimilitud en el origen y también en el perfil de quiénes son; hay universitarios, cooperativistas, amigos,

---

<sup>17</sup> Fragmento de la entrevista realizada a Enrique Vidal, coordinador de la Movidá Joven, visto en febrero de 2011, en: <<http://www.lasmurgas.com/html/murgajoven/2006/entrevista.htm>>.

<sup>18</sup> Entrevista 10, grupo 1.

<sup>19</sup> Término acuñado por Pierre Bourdieu, quien lo define como la acumulación de cultura propia de una clase. Este concepto funciona como matriz de la tesis, será desarrollado más adelante y a lo largo de ella.

estudiantes... Hay de todo.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Fragmento de la entrevista realizada a Enrique Vidal, coordinador de la Movida Joven, visto en febrero de 2011, en <<http://www.lasmurgas.com/html/murgajoven/2006/entrevista.htm>>.

## CAPÍTULO II

### Relevancia del tema

El carnaval, y la murga puntualmente, refieren, como ya se ha mencionado, a un determinado sistema de valores con los que la sociedad se identifica a través de estas formas de expresión. El alcance que ha tenido en Montevideo, en cuanto a representación social de un momento particular de la sociedad, es difícil de cuantificar, más allá de los datos que puede arrojar el concurso. De igual manera, resulta relevante identificar la importancia que tiene en las ciencias sociales este fenómeno, de acuerdo a la cantidad y diversidad de actores involucrados en este tipo de expresión política, social y cultural.

Los fenómenos de la murga oficial y murga joven permiten marcar dos modelos diferentes de participación. El Carnaval Oficial es el espacio por excelencia donde se entiende esta convivencia, concibiendo la murga como uno de los modelos de expresión cultural que permiten la participación y la formación de determinadas pautas de comportamiento. En este sentido parece importante destacar los diferentes aspectos significativos que se crean en este espacio de expresión, como la participación, la ideología, las cuestiones sociales, la socialización y resocialización; así como el espacio de denuncia que implica este fenómeno frente a los acontecimientos de un año, surgiendo así, una dimensión social, económica e histórica.

Simmel (1997) plantea que la sociedad es acción recíproca, que tiene lugar porque los individuos poseen instintos e intereses que los mueven a unirse. En este sentido, llamamos *contenido* a ese impulso y *forma* al ámbito donde el contenido se desarrolla y la socialización se hace visible.<sup>21</sup>

Es posible considerar que en el carnaval de hoy, con sus múltiples formas y estilos, existen determinados conflictos, o choques de grados y tipos de cultura —a los que se

---

<sup>21</sup> Sofía Laborde *Participación juvenil: acción de cambio, acción de encuentro*, Montevideo, monografía final de grado para la Licenciatura en Ciencias Sociales, 2012, p.16.

considera como *capital cultural*,<sup>22</sup> en términos de Bourdieu (1979)—, que un individuo o una clase incorporan a lo largo de su vida. Esto se observa, por ejemplo, cuando se realiza un cambio o pasaje por parte de murguistas entre dos tipos de manifestaciones culturales —entendiéndolas como *manifestaciones* desde el punto de vista de su masividad y como *culturales* debido a la tradición que implica ser una fiesta que año a año se celebra, y mantiene, por parte del Estado y la sociedad en general— como pueden ser el Encuentro de Murga Joven y el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Montevideo.

Un murguista puede surgir dentro del contexto de Murga Joven que cuenta con sus propias reglas y contenidos, para enfrentarse, luego, a otra realidad como es el carnaval oficial, con otro tipo de organización y con un mayor peso en la tradición. Esta tradición intenta renovar un ritual que otrora ha sido también voz de denuncia social.

No todas las murgas responden a los mismos intereses, a un mismo origen ni a las mismas formas de plantearse objetivos. Esto genera, entonces, diferentes formas de participación. Es de este modo que la interacción que se da entre los miembros de una murga, al participar de espacios con otras generaciones, permite un intercambio con otras historias y procesos de participación e integración social.

Se utilizará la entrevista como herramienta empírica para el estudio del fenómeno de apropiación o no de un capital murguero determinado. Dicha herramienta será explicada, junto al detalle de sus datos obtenidos, en el capítulo V de la tesis. Considerar las representaciones sociales, y los significados de los jóvenes y adultos entrevistados, es aproximarse a la visión y sentido del mundo que estas personas, y los grupos a los que pertenecen, poseen.

Son distintas las motivaciones que han llevado a la creación de estos espacios de expresión cultural. Por ejemplo, en tiempos de dictadura, la murga surgía como bastión o estandarte contra una represión, como es el caso de muchas de las murgas denominadas *tradicionales*.

La continuidad en el tiempo conduce a la inevitable renovación de participantes, permitiendo que las distintas generaciones interactúen con diversas necesidades o intereses. La murga puede ser considerada, entonces, como un espacio donde las necesidades grupales y personales se ven reflejadas como expresión de una historia o de

---

<sup>22</sup> Tomado de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1979. Extraído de: Bourdieu, Pierre, *Los Tres Estados del Capital Cultural*, en: Sociológica, UAM- Azcapotzalco, número 5, pp. 11-17.



una determinada forma de ver la sociedad.

Como sostiene Alfaro (2013; 2014), la fiesta del carnaval ha operado como espacio desde el cual los uruguayos se piensan a sí mismos. Esta fiesta refleja algunas claves sociales y culturales de cada momento de la sociedad uruguaya, como la importancia que se le otorgaba y otorga a la dictadura como tópicos de denuncia; el apoyo del Estado Batllista, o más cerca en el tiempo, el ya mencionado triunfo del Frente Amplio en Montevideo, a principios de los noventa, que incluyó al carnaval como forma de expresión de la izquierda uruguaya. En este sentido, los cambios y permanencias que es posible constatar en su evolución, son representativos de distintas coyunturas históricas que reflejan la transición de un carnaval «bárbaro» a un carnaval «civilizado», acompañando el pasaje del Uruguay criollo al Uruguay moderno.

La murga es un claro ejemplo de esa proyección especular que acompaña su evolución a lo largo de todo el siglo XX y hasta la actualidad. Fruto de esa articulación entre cambios y continuidades, en el carnaval actual la mayoría de las murgas presentan un perfil propio que permite identificarlas y diferenciarlas de otros conjuntos, ya sea por sus letras o por la concepción de su espectáculo. A la vez, existen, murgas que fueron creadas en determinado contexto histórico y que, surgidas de la aplicación de nuevas políticas culturales, remiten a la consolidación de ciertas marcas generacionales, creando necesariamente un tipo de adaptación y reapropiación, como sucede con el fenómeno de Murga Joven.

Además del carácter festivo con el que es asociada la murga, este espacio expresivo permite que no se pierda el lugar exclusivo de denuncia.

El sistema de creencias e ideas es aquel en el cual se logran transformar determinadas críticas en la instancia de recordar los acontecimientos que marcaron el año, haciendo «justicia», como se ha señalado anteriormente. Legitiman relaciones de dominación (darwinismo social, capitalismo, patriarcado, racismo) o bien el conjunto de ideas de un grupo social o partido particular. La ideología hace referencia, pues, al repertorio o a la gama de ideas del grupo.<sup>23</sup>

Se considera una serie de dimensiones que se desprenden del funcionamiento de la

---

<sup>23</sup> *Ideología, sistemas de creencias y representaciones sociales*; en: Javier Cerrato y Augusto Palmonari (eds.), *Representaciones sociales y psicología social. Comportamiento, globalización y posmodernidad*, Valencia, Promolibro, 2007, pp. 138-153.

murga a lo largo de la historia con el fin de entender cada vez más la importancia que otorgan los murguistas, como actores sociales, al hecho de participar de la fiesta. Se distinguen así, *la dimensión social, la dimensión económica, la dimensión histórica y la dimensión cultural.*

De los intereses que cada murga transmite a través de sus letras y de su necesidad de expresar y puntualizar determinados hechos suceden en la vida cotidiana del pueblo, a la hora de armar su espectáculo, se desprende la *dimensión social.* Muchos murguistas pueden llegar a adoptar distintos comportamientos ante el tipo de concurso a que se enfrenten o al tipo de discurso que quieran tener como grupo. Sin entrar en tipologías de murgas, existen aquellas consideradas más políticas frente a otras que hacen reír sin tener grados de profundidad; así como existen otros tipos de murgas que se desprenden o son respuesta de un proceso social que ha tenido el género a lo largo de la historia del carnaval.

El peso que pueden llegar a tener, por un lado, las capacidades individuales o artísticas y, por otro, un sentido de grupo, pueden verse enfrentadas, según los intereses planteados, la organización o incluso los objetivos de cada murga. Estos tipos de enfrentamientos son los que hacen a este trabajo, así como la idea de que el posible conflicto de un murguista puede crear la imperiosa necesidad de adquirir otro tipo de comportamiento frente a diferentes reglas del juego a la hora de cambiar de concurso, según de dónde provenga.

Estas prácticas tienen, cada vez más, una fuerte apuesta económica para sostener o mejorar una propuesta; por lo tanto, es también relevante la *dimensión económica* que se manifiesta sobre todo en el Concurso Oficial y en los tablados que funcionan durante el concurso, ya que el Encuentro de Murga Joven se hace con otro tipo de organización. Dentro del contexto del Concurso Oficial, cuando la intencionalidad de obtener buenos resultados se muestra como prioridad, puede llegar a favorecer un *mercado de pases* que confrontaría diferentes visiones de murgas. Defendiendo muchas veces formas distintas a la imperante en el Carnaval Mayor, optando más por un estilo ya marcado y creado a partir de Murga Joven, del que pretenden que se valore de la misma forma en el Concurso Oficial. Por lo tanto, es en esta dimensión en la que algunas murgas desarrollan estrategias económicas para poder participar en el certamen mayor, como el caso de las murgas que trabajan de manera cooperativa, en las que la distribución de las ganancias y la forma de trabajo son para todos iguales. También existen otras que

trabajan con un *dueño*,<sup>24</sup> o director responsable, quien se encarga tanto de las finanzas del conjunto, como de los sueldos en general.

Es fundamental considerar una *dimensión histórica* que explique el contexto en el momento en que la persona o los grupos surgen y viven. La significación y motivación con respecto a su percepción de la realidad puede cambiar según la realidad que el conjunto esté viviendo. En el caso de murgas con mayor trayectoria, este espacio surgió en plena dictadura donde ese lugar jugaba un rol de denuncia, como un bastión de resistencia. También existen agrupaciones murguistas que si bien tienen una veta tradicional, su contexto histórico es otro, como las que surgieron en democracia, con otra mirada que valora esa tradición, pero que incursiona y se renueva para seguir avanzando. Es por ello que la historia, como forma de revisar los comportamientos de la murga, implica la expresión de un momento particular de la sociedad, saber cómo vivían y por qué elegían este espacio como forma de expresión.

[...] se autodefinían *murgas*, aporreaban bombos y platillos, vestían levitas raídas y alpargatas, y se despachaban a gusto contra el gobierno de turno.<sup>25</sup>

Es necesario resaltar que la murga ha sido y es generadora de cultura; una cultura que si bien no es elegida por todos, es una fuerte forma de expresión social, política y cultural de la sociedad uruguaya.

Es así que la *dimensión cultural* es de vital importancia para la profundización de estos temas pese al interés que reviste el asunto en función de la cantidad y diversidad de actores involucrados directa o indirectamente.

Hace muy poco tiempo que las ciencias sociales comenzaron a incursionar en el análisis y la reflexión en torno al alcance que ha tenido la murga como representación social y cultural de un determinado momento del Uruguay. El presente trabajo se inscribe dentro del nuevo interés que la academia asigna al tema, poniendo el foco en la consideración de los distintos modelos que coexisten dentro del ámbito del carnaval y en la significación material y simbólica de tales diferencias.

---

<sup>24</sup> Término con el cual se conoce, dentro del carnaval, al director responsable, encargado de decidir y de orientar la murga hacia dónde se dirija su proyecto artístico.

<sup>25</sup> Milita Alfaro, *Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del Carnaval de Montevideo (1850-1950)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2008.

En Uruguay, como en muchos países latinoamericanos, coexisten varios modelos de cultura y educación formal y no formal que inciden en la formación de valores y pautas de comportamiento. Uno de los desafíos a enfrentar para desarrollar una sociedad más sana, democrática e igualitaria es lograr la permanente construcción de la identidad cultural a partir de la pluralidad y el acceso real a las más variadas formas de la cultura, especialmente para niños y jóvenes.<sup>26</sup>

Como se apuntó anteriormente, tratar el fenómeno de la murga como espacio de expresión es legitimarlo como tal. El carnaval y la murga serán considerados como un proceso social, capaz de representar un determinado momento de una sociedad y de arrojar elementos propios de análisis, como los procesos de socialización y resocialización que allí se provocan. Este espacio les permite a los jóvenes que tienen la oportunidad de participar, fortalecer una generación y un lenguaje que se inaugura con estos espacios antes no permitidos por el Carnaval Oficial, y es a partir de este choque de caminos que pueden observarse los choques de capitales. A través de esta tesis se busca poder realizar una visión sociológica de este fenómeno y sus comportamientos particulares.

## **Antecedentes de investigación, trabajo y análisis del objeto de estudio. Diferentes perspectivas y disciplinas**

Existen trabajos realizados sobre Murga Joven como fenómeno social e investigaciones sobre la discusión entre murga joven y murga tradicional, como el trabajo de Facundo Ibiñete: *Murga tradicional-Murga joven: ¿irrupción generacional?* (2008). Este autor considera tres elementos importantes: el ascenso de la izquierda al poder, una creciente profesionalización murguera y una irrupción generacional lo suficientemente fuerte como para que el fenómeno merezca su atención. Esto adelanta algunos elementos que demuestran la importancia de la irrupción generacional con la aparición de Murga Joven en la sociedad uruguaya y específicamente en el carnaval montevideano. Evalúa la aparición de la murga como fenómeno y realiza una resignificación de este a partir de la

---

<sup>26</sup> Julio Brum, 2001, p. 7, en *Destino Murga Joven. Espacio, tiempo, circunstancias*; Alejandro Scerder, y Guzmán Ramos, 2011.

creación del espacio de participación juvenil (Murga Joven).

Javier Gandolfo, en su tesis *Murga e identidad. Transformaciones y permanencias* (2007), aborda elementos, como la forma de organización, la participación, etc., considerados en el presente trabajo, sobre todo en lo que refiere a la conformación de una identidad a través de la murga. También investiga la tipología de murgas y su evolución, analizando algunas de las causas del auge de Murga Joven y los efectos de la globalización.

La tesis de Pablo Peluffo, *La murga. Arte, cultura y estética popular en Montevideo durante el siglo XX* (2003), también aporta un extenso trabajo sobre el carnaval y la murga de los siglos XIX y XX, en el que encuentra aportes para el análisis de las culturas populares para así poder estudiar, a través de la murga, la sociedad que la produce.

En lo que tiene que ver con antecedentes referidos a la historia del carnaval montevideano, su evolución y su legado, Milita Alfaro arroja luz sobre el tema tanto en *Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)* (1998), como en su trabajo *Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del Carnaval montevideano (1850-1950)*, (2008). Ambos textos proponen un recorrido sobre los orígenes de la murga que se tienen en consideración a la hora de argumentar y fundamentar los enfoques de esta investigación.

Otro antecedente a destacar es el libro *Destino: Murga Joven. Espacio, tiempo, circunstancias. Fermentos del Concurso Oficial* (2010) de Alejandro Scherzer y Guzmán Ramos. En este texto, y tomando como punto de análisis letras de carnaval, comienzan revitalizando el género de la murga desde distintas «predominancias» que mencionan como la escénica, la política y la ideológica. Consideran la importancia del género al tener en cuenta todos estos tópicos, pasando rápidamente a la transición que adelanta su título, convirtiendo la murga en una «predominancia humanística», argumentando en los jóvenes esa vitalidad necesaria para reconocer en ellos un cambio de mentalidad. Con el análisis de estos nuevos discursos, se insertan en el mundo del Encuentro de Murga Joven, donde analizan este espacio y se asientan con el análisis de algunas murgas que nacieron de dicho certamen.

El libro *Como el día más glorioso. Origen y evolución de la murga uruguaya a 100 años de su nacimiento* (2009) de Hugo Martínez de León, recorre, como el título apunta, el origen y la evolución de la murga uruguaya a cien años de su nacimiento. El autor permite, con este libro, un vehículo posible para poder ubicar el origen de la murga, y rescata a muchos de los personajes que han recorrido los tablados y que hoy en día son

recordados no solo por ser fundadores de murgas, sino por poseer cualidades y características que siguen presentes en la actualidad.

En esta misma línea, en la que aparece el género *murga* como espacio de expresión, Isabel Sans, en su libro *Identidad y globalización en el carnaval* (2008), también describe el género detenidamente y amplía su mirada hacia la identidad local y la globalización como centro de fuerzas sociales y económicas opuestas, pero complementarias a la vez. La autora aborda el tiempo dedicado a la fiesta, sus valores y realidades, en la sociedad actual. En su libro presenta el resultado de una investigación realizada para un doctorado en Estudios Culturales en Arizona State University.

Plantea los problemas de la globalización desde una perspectiva latinoamericana. A lo largo de este trabajo, Isabel Sans observa cómo la singularidad se define constantemente con un «otro-global» y concluye que la respuesta dada siempre emerge de una constante apropiación de la fiesta de carnaval como un factor de identidad en sí, de una identidad nacional, o incluso local. Es el prestigio acumulado o poder adquirido por medio del reconocimiento de los agentes del campo. parece como sustento en búsqueda de una identidad de cada conjunto que la autora reconoce en los espectáculos montados. La popularidad, la inserción de la comunidad y su complejidad en lo colectivo son algunos de los puntos que recorre.

Continuando con los antecedentes que se consideran en este estudio, se destaca también el trabajo *Carnaval a dos voces. El fenómeno de La Catalina y otras polémicas* (2009) de Marcelo Fernández y Milita Alfaro. Si bien en el título se observa la intención de discutir varias polémicas en torno al carnaval, en dicha tertulia los autores recorren algunos rincones de esta fiesta y su percepción al respecto. Aportan un intercambio sobre los orígenes de la murga, en el cual el pasado y el presente se conjugan en una modalidad de diálogo reflejada en su libro.

[...] de todos esos ingredientes nació un genuino producto marginal y enigmáticamente creativo que no quiso fundar una identidad pero, de hecho, contribuyó a inventarla, apelando a una serie de códigos que el tiempo convertiría en emblema de diferenciación: una estética, un punto de vista, un sonido, una forma de sentir y de decir, y por sobre todas las cosas, una forma de cantar [...].<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Milita Alfaro, *Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del Carnaval de Montevideo (1850-1950)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2008, p. 76.

## CAPÍTULO III

### Marco Teórico

En cada murga existen diferentes formas de llevar adelante su visión de sociedad, determinando y orientando muchas veces la identidad de ese grupo de personas. A su vez, el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, al cual se ha hecho referencia, limita y determina formas a las que las murgas y sus participantes tienen que adaptarse, y en ciertos momentos condicionarse, según una serie de parámetros y requerimientos que exige cada encuentro. El pasaje de un concurso a otro y, con esto, los murguistas que lo viven, permite visualizar un conflicto en esa interacción de capitales simbólicos y culturales donde muchas veces deben reapropiar nuevas representaciones y decidir entre continuar con un legado y reproducción, o con su estilo propio que, en menor medida, tiene que ver con el objetivo del concurso, pero en mayor medida con los lineamientos que estas murgas se han propuesto.

Para poder explicar las acciones sociales que estos individuos realizan, se debe argumentar en términos de Bourdieu, retomados por Alicia Gutiérrez (2012: 25):

Lleva consigo la convicción de que la sola descripción de las condiciones objetivas no logra explicar totalmente el condicionamiento social de las prácticas: es importante también rescatar al agente social que produce las prácticas y a su proceso de producción.

Se debe, entonces, no solo considerar las condiciones objetivas, sino las subjetivas de los murguistas, y cómo estas últimas se terminan objetivando para una reproducción de prácticas y capitales simbólicos. Surge la probabilidad de encontrar obediencia frente a algún mandato por medio de una sumisión inconsciente, o puramente racional como la familia, los valores o la tradición que poseen los murguistas. Determinando, a través de estas y otras condicionantes, una adscripción, mayor o menor, en la medida en que están presentes en la vida de los murguistas.

Trabajar sobre el tema de los murguistas surgidos en Murga Joven, e insertos en la actualidad en el Carnaval Oficial, no es simplemente hacer foco sobre el conflicto que puede existir en esa intersección, sino en las transformaciones que se dan en las relaciones de poder que puedan existir.

Se considera relevante estudiar dentro de un contexto más amplio, es decir, más allá

del Carnaval Oficial, que se relaciona, en primera instancia, con el posible conflicto que vive un murguista que viene de un determinado capital y debió o no readaptarse a otro tipo de capital, produciéndose una posible resocialización, para luego percibir el enfrentamiento con nuevas formas, estructuras e imposición de normas que, al confrontarlas, conducen a nuevos capitales simbólicos, así como a nuevas formas de producción y reproducción de ellos.

Las revoluciones en los campos de producción cultural, y en los campos en general, son el resultado de la transformación de las relaciones de poder constitutivas del espacio de las posiciones artísticas, literarias, académicas, filosóficas, religiosas, científicas, políticas, económicas, etc., debido a la convergencia de la intención subversiva de una fracción de los productores con las expectativas de una fracción de su público.<sup>28</sup>

### ***Capital propio y compartido***

Existen murgas que comienzan formadas por grupos de jóvenes o formando parte de una institución, y su continuidad en el tiempo les permite adquirir experiencias y posturas a través de las cuales pueden plasmar una identidad determinada y pensar la realidad social desde un punto de vista particular. Esto puede leerse, en términos de Bourdieu, como «la construcción de conceptos y la elaboración de una lógica» que conducen a poder analizar los fenómenos sociales y actuar en ellos.

El capital cultural incorporado en cada uno de los integrantes determina posibles posiciones desde las que plantarse frente a una realidad determinada. Es probable, como ya se adelantó, que muchos murguistas tengan una mayor transmisión del capital cultural tradicional de la murga por pertenecer, por ejemplo, a una familia carnalera, disponiendo de una mayor inversión de tiempo y capital incorporado. Estas transmisiones pueden suceder de forma encubierta e inconsciente, llevando a una apropiación simbólica de determinados contenidos o parámetros de comportamiento sin siquiera notarlo.

Al mismo tiempo, el capital simbólico que posee cada uno de los miembros de una agrupación murguera puede compatibilizar con determinado grupo de pares, llevando a crear un espacio de construcción colectiva, chocando con otros sistemas, como el

---

<sup>28</sup> Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire: Préables critiques et principes de méthode*, París, en: *Lendemains*, vol. 9, n.º 36, 2002; 1984, pp. 5-20.



impuesto por el concurso, teniendo la oportunidad de readaptarse o seguir adelante con su forma de hacer murga. Cada murga y cada murguista determinan, pues, ciertos criterios, así como modos de ver y actuar en una sociedad. Estos pueden ser visiones únicas o heredadas, determinando así un tipo de capital simbólico y cultural que logran desarrollar en la agrupación a la que pertenecen.

El capital cultural, si bien conlleva todas estas características que dependen del tiempo dedicado, la historia y las inversiones correspondientes, también es condicionado por las voluntades individuales, dependiendo de la apropiación que de este tengan los agentes sociales.

La elección de estas prácticas culturales les permite desarrollar una determinada manera de relacionamiento y elegir su objeto de lucha: si reproducir o no la tradición, donde los sujetos son socialmente producidos en base a estados anteriores del sistema de relaciones sociales. Este tipo de socialización fortalece y favorece una integración social y cultural, la cual permite un intercambio entre otras historias y otros procesos de participación que no siempre son los mismos.

El *capital simbólico*, según Bourdieu (1987), permite el acercamiento con determinadas propiedades inherentes a la persona o agente, a través del cual se le fomenta una capacidad de autoridad, el prestigio, la notoriedad y la honorabilidad, entre otros conceptos. Estas características permiten posicionarse frente a la realidad de distintas maneras, según el capital cultural que también se posea. El capital incorporado forma «estructuras sociales internalizadas», en palabras de Bourdieu, conduciendo a formar lo que él denomina como *habitus*.

Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [...] es también estructura estructurada: el principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. [...] Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la diferencia constitutiva de la posición, el *habitus* aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantas (como productos del *habitus*), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a estas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales.<sup>29</sup>

El concepto de *habitus* refiere al esquema que permite al individuo tener determinada

---

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, pp. 170-171.

forma de ver el mundo y de actuar en él.

A través de este concepto, el autor relaciona lo objetivo —aquellas estructuras que condicionan las prácticas— con lo subjetivo que, según el autor, constituyen el sentido vivido de las prácticas. Ambas formas de percibir la realidad son, para Bourdieu, parciales, pero no por ello irreconciliables dentro de una relación dialéctica. A través de lo subjetivo, se representa lo vivido por el o los agentes, mientras que lo objetivo trata de la posición en la estructura social y exterior a la voluntad de los individuos.

Ambas miradas son necesarias a la hora de abordar el objeto de estudio, ya que es menester el análisis de la realidad y su percepción, como plantea Alicia Gutiérrez (2012: 28). Lo subjetivo cobra un valor muy importante a la hora de referirse a los modos de pensar de los individuos, así como a los márgenes que establece su accionar. Como establece Bourdieu (1980: 91):

Producto de la historia, el *habitus* produce prácticas [...] conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo.

Se hablará acerca de la incorporación de un *habitus* a través de las racionalidades prácticas de los sujetos, de la socialización y la resocialización que cada murguista debe vivir dentro de la objetivación de una experiencia subjetiva, sintiendo un mayor o menor acercamiento al capital simbólico de un tipo ideal de murguista. Este ideal es entendido como aquel modelo de persona que se siente identificado plenamente con las condiciones y la historia que ha regido el género *murga* con un fuerte peso del Concurso Oficial. Es un ideal enmarcado dentro de la rama tradicional de la murga. Por ello, muchas veces lo objetivo prima sobre lo subjetivo, se objetivan subjetividades, de manera que objetivar cierto grado de conocimiento mediante el asentamiento en las prácticas y en los *habitus* de los murguistas, puede conducir y configurar universos simbólicos que operan directamente en esas prácticas y modos de actuar.

El lugar de donde parte cada agente determina la visión del mundo que estos tienen en la construcción social de la realidad.

El *habitus* es la representación social entre el individuo y la sociedad, promueve elecciones que condicionan estilos de vida, otorgando la capacidad de incorporar el

interés de jugar el juego o la *ilussio*,<sup>30</sup> dentro de lo que Bourdieu denomina como *campo* que existe en relación directa con el *habitus*.

El concepto de *campo*, para el autor, es un espacio de acción social a través del cual fundamenta la importancia del análisis sociológico en el ámbito de la creación cultural. El campo es el espacio de juego, el ámbito de elaboración de estrategias que tienen los agentes sociales desde una determinada posición de lucha constante sobre el capital social, entendiendo este concepto, a través de Bourdieu (1966; 1992), como los recursos intangibles basados en pertenencia a grupos, relaciones, redes de influencia y colaboración. Bourdieu describe el capital social como «un capital de obligaciones y relaciones sociales». Los agentes se mueven dentro de dicho campo en busca de una posición, sobre todo los murguistas que se incorporan a un espacio diferente de aquel que fue su origen, con reglas y *habitus* diferentes, que lleva a una resocialización necesaria de sus representaciones anteriores, que no es otra cosa que una lucha interna por el capital específico.

Existen a su vez, en estos espacios de juego, algunos límites o fronteras dinámicas que son motivo de lucha dentro del campo.

Un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones [...] [Un campo es] [...] un espacio de relaciones objetivas que forman la base de una lógica y una necesidad específicas [...] irreductibles a las que rigen en los demás campos. Un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder —cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo— y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones.<sup>31</sup>

Alicia Gutiérrez (2012) toma los conceptos de Bourdieu y establece que el *habitus* constituye un sistema de disposiciones duraderas, pero no inmutables. Según la autora, el encontrarse enfrentado a situaciones nuevas, en el contexto de condiciones objetivas, diferentes a aquellas que constituyeron la instancia de formación de los *habitus*, presenta al agente social instancias que posibilitan la reformulación de sus disposiciones.

---

<sup>30</sup> Forma específica de interés que todo campo genera como producto histórico y condición de su funcionamiento.

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu, *Respuestas Por una antropología reflexiva*, México DF, Grijalbo, 1995, p. 64.

A través de la participación dentro del campo, los agentes sociales internalizan las pautas que son dadas desde afuera por los capitales incorporados, logrando entonces una pronta resocialización en caso de adaptarse a una nueva realidad o campo.

La interacción entre estos murguistas, y su inserción en el carnaval oficial, determinan cierto tipo de conductas de reapropiación y reconocimiento.

La transmisión, que siempre existió, del carnaval como espacio de expresión cultural a través de la historia, entre las diferentes generaciones, marca la vitalidad e importancia que se le otorga a dicho fenómeno, forjando un tipo o estilo de hacer y vivir la murga que luego será cuestionado por nuevas visiones y generaciones.

La afirmación y apuesta a este espacio se observa año tras año por sus distintas manifestaciones, como el propio Carnaval Oficial, los tablados barriales y el Encuentro de Murga joven, entre otras; demostrando un constante interés por integrar este tipo de espacios como otra de las formas de expresión. Algunos logran encontrar en este ámbito un lugar donde desarrollar sus propias potencialidades, manifestando, consciente o inconscientemente, normas y tendencias culturales, teniendo una influencia importante en las percepciones y opiniones de la sociedad espectadora.

La continua profesionalización de este espacio ha llevado a que surjan diferentes caminos para desarrollar una murga, así como los objetivos que un grupo se propone. Se puede decir que el Carnaval Mayor ha ocupado, en la historia del carnaval de Uruguay, una atención exclusiva, creando un tipo ideal de murguista y de capital murguista, que se identifica a priori con su historia, con la tradición dentro de una murga; que luego se convertirá en una lucha consciente o inconsciente en un mismo espacio de juego. Es decir, el concurso determina un ganador según ciertos parámetros; si los murguistas quieren ganar, se tienen que adaptar de la mejor manera a ese ideal impuesto.

Todas las sociedades necesitan, digamos, de ciertos rituales que son momentos en los cuales hay ciertos aspectos, o ciertos dilemas o ciertas aspiraciones, es decir, de la vida colectiva, que parece que uno, digamos, como que los escenifica, los ilumina en forma particular; una sociedad cuenta a través de un ritual cosas de sí misma.<sup>32</sup>

A partir de esto, se observa qué tan cerca o lejos están los entrevistados de mantener y reproducir el capital impuesto por la tradición o el concurso, el cual orienta su «sentido

---

<sup>32</sup> Entrevista 12, calificada.

práctico». <sup>33</sup> Su capital puede estar alimentado y «acumulado por el curso de luchas anteriores y que orienta las estrategias de los agentes que están comprometidos en el campo», <sup>34</sup> así como por el recuerdo constante de los instintos inconscientes (valores heredados) y, a la vez, por el reglamento de un concurso oficial, viendo si están más próximos a seguir reproduciendo ese estilo, teniendo que cambiar las formas adquiridas anteriormente, o si continuarán con su forma de ser, según cada agente social.

Todo esto lleva a hacer referencia sobre un tipo de capital que permite entender y conceptualizar una construcción de sentido de algunas prácticas culturales dentro de la murga, por ello se delimita el *capital murguero* como aquel capital definido por:

- Antecedentes de otros murguistas en la familia de los entrevistados.
- Experiencias cercanas a la murga tradicional.
- Actividades y presencia directa en murgas tradicionales.
- Acercamiento a determinados parámetros ya concebidos por un concurso oficial.

[...] el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural o a un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se le da prioridad sobre el resto de [las] fuentes de sentido [...] Defino *sentido* como la identificación simbólica que realiza un actor social del objetivo de su acción. <sup>35</sup>

A continuación, se establecen una serie de hipótesis que ayudan a crear categorías para el posterior análisis que parte de la distinción de ese *mayor* o *menor* capital murguero y de si serán capaces o no de reproducir tal capital.

### ***Mayor capital murguero***

Se trata de murgas con un surgimiento en años de dictadura, en las que existe una mayor

---

<sup>33</sup> Alicia B. Gutiérrez, al referirse del concepto de Bourdieu, explica que el sentido práctico implica el encuentro «casi milagroso» entre un *habitus* y un *campo social*, es decir, entre la historia objetivada y la historia incorporada (Gutiérrez, 2012:74).

<sup>34</sup> Alicia B. Gutiérrez, *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Eduvim, 2012, p.74.

<sup>35</sup> Manuel Castells, *Paraísos comunales: identidad y sentido en la sociedad red*, en: *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, vol. 2 *El poder de la identidad*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 27-90.

militancia política e ideológica, así como un honor social por el lugar que ocupa y ocupó la murga como género cultural en la denuncia política y en el que ocupan muchas de las murgas de la actualidad. Se sienten importantes, con valor y voz en la sociedad. Se manejan con dueño o director responsable.

Defienden un discurso que está fuera de su tiempo. Por este motivo, participan menos en la creación de los espectáculos. Su preocupación es tradicionalista.

Concluimos, pues, que el mensaje y el discurso de la murga tradicional no sobreviven fuera del tiempo y el espacio de Carnaval, porque fuera de ellos disminuye su valor.<sup>36</sup>

### ***Menor capital murguero***

Son grupos de personas que se definen no por su historia, sino por su sentido de grupo. Esto ubica la murga en un segundo lugar. Favorecen la pertenencia a un colectivo o grupo (muchas de las cosas que pasan, tiene que ver con el conjunto del que forman parte). Sus integrantes apuestan, en el espectáculo, por despreocuparse por asuntos performáticos y técnicos, como contar con los mejores cantores de murga, y no toman personas que no sean parte del grupo.

Sin dueño, son más una murga cooperativa, donde se dividen en comisiones y hay una mayor participación de todos. Los surgimientos de estas agrupaciones son todos distintos y de diferentes orígenes.

---

<sup>36</sup> Alejandro Scherzer y Guzmán Ramos, *Destino murga joven. Espacio, tiempo, circunstancias. Fermentos del Concurso Oficial*, Montevideo, Medio & Medio Editorial, 2011.

## CAPÍTULO IV

### Presentación del problema. Conflicto

El carnaval es el espacio donde se desarrollan un cruce y un choque entre capitales simbólicos de murguistas surgidos dentro de un tipo de concurso, como el de Murga Joven, cuando participan en otro tipo de concurso, como el Concurso Oficial. El conflicto se produce justo en el momento en que el murguista surgido del primer encuentro se enfrenta a los nuevos desafíos planteados en el Concurso Mayor, donde se disponen las reglas de otra manera. También hay conflicto cuando el murguista se encuentra inserto en otra murga que maneja distintos parámetros de comportamiento, enmarcado en un «campo históricamente construido con sus instituciones específicas», en palabras de Bourdieu.

Los murguistas tradicionales, es decir aquellos que pertenecen a agrupaciones surgidas en los años ochenta y principios de los noventa, sin haber transitado por Murga Joven, tienen determinados valores, creencias y normas que históricamente han acompañado al Carnaval Oficial. Por otra parte, existen murguistas que no pertenecen a estos espacios y que, con su propio bagaje cultural y social, poseen otro tipo de formas y estilos a la hora de hacer murga. Es allí donde se produce la resocialización de estos últimos para poder concursar, bajo códigos oficiales, cumpliendo los nuevos parámetros establecidos.

Es aquí cuando el murguista y su conjunto deciden, consciente o inconscientemente, si cambiar hacia nuevas prácticas culturales, optando, pues, por una resocialización, o mantenerse con la misma práctica cultural, yendo por un camino distinto del que recorre el ideal del murguista tradicional.

Una resocialización implica, por ejemplo, que estos agentes sociales se adapten al cambio de una organización cooperativa, como en muchos casos de las agrupaciones murgueras no tradicionales, a una murga con un *dueño* que administra la economía del conjunto y paga un salario a cada participante.

Este trabajo pretende definir cada concepto para mostrar los lazos que los unen y los diferencian con el foco en el conflicto y la resocialización allí existentes. Metodológicamente se analiza la opinión de cada uno de los entrevistados y se presenta una comparación entre discursos, formas de *habitus* y la lucha en el campo de la murga.

En la tabla 1 se establece una distinción entre el grupo de los entrevistados que presenta mayor capital murguero del que presenta menor capital. La distinción es con el fin de diferenciar el peso que tiene cada historia y cómo estas ejercen ciertas incidencias en las decisiones de los murguistas a la hora de reproducir o no un capital determinado, como, por ejemplo, la reproducción cultural y social de los que poseen mayor capital.

| <b>Tabla 1</b>  | Entrevistas   | Total     |
|---|---|-----------|
| <p>Grupo 1. Mayor capital murguero.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Antecedentes familiares de otros murguistas en los entrevistados.</li> <li>• Experiencias cercanas a la murga tradicional.</li> <li>• Actividades y presencia directa en murgas tradicionales.</li> <li>• Acercamiento a determinados parámetros ya concebidos por un concurso oficial.</li> </ul> | <p>E8-E15-<br/>E13-E4-E9-<br/>E10-E11-E5-<br/>E3-E14-E17-<br/>E19- E6</p> | <p>13</p> |
| <p>Grupo 2. Menor capital murguero.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Experiencia nula en murgas tradicionales.</li> <li>• Identificación con el certamen de Murga Joven.</li> </ul>   | <p>E1-E2-E7-<br/>E16-</p>   | <p>4</p>  |

Según la tabla 1, se observa en el grupo de entrevistados que posee un mayor capital murguero (grupo 1) que solo uno de los entrevistados fue integrante de una Murga Joven en el 2012. Lo cual muestra una continuidad y reproducción de una forma de capital simbólico objetivado en la murga tradicional por haber salido en el Carnaval Oficial.

Se aprecia, también, que quienes cuentan con un menor capital específico (grupo 2), vinculados a una murga que originalmente surgió en Murga Joven, aún en el 2012 siguen en relación directa con esa murga. Se expondrá, más adelante, si la forma de capital se mantiene desde el comienzo.



### Objetivo general del estudio

- Estudiar la reproducción social, cultural y artística de la murga en relación con los diferentes *capitales murgueros* que maneja cada individuo.
- Analizar qué mecanismos desarrollan los murguistas para mantener y reproducir este tipo de capital, según determinados perfiles.

### Objetivos específicos

- Indagar si la distribución desigual de capital murguero se torna decisiva para desarrollar determinadas estrategias en el Concurso Oficial.
- Explorar los conflictos existentes entre el capital acumulado y las nuevas formas de reconocimiento simbólico.
- Percibir indicadores que marquen cuáles son los elementos que conducen a esos conflictos.
- Descubrir cuáles elementos permiten diferenciar murguistas que reproducen un determinado tipo de capital de aquellos que son capaces de transformarlo.

## CAPÍTULO V

### Marco Metodológico

Los métodos cualitativos intentan la comprensión de una realidad social, mediante el estudio progresivo de grupos humanos específicos. En este caso, se toma como grupo humano a los murguistas de Montevideo, con la intención de descubrir la incidencia de esos capitales en la vida práctica de estos individuos y, en términos de Miguel Valles (1997), «en la interpretación de la experiencia en relación a un contexto».

S. J. Taylor y R. Bogdan (1996), haciendo referencia a esta metodología, plantean que es aquella que designa el modo en que se enfocan los problemas y en que se buscan las respuestas. La metodología cualitativa será la que permita comprender e interpretar la realidad social de este grupo humano a partir de los entrevistados. Se utilizará esta metodología como forma de describir las cualidades del fenómeno a estudiar de manera inductiva, con una fuerte proximidad a la realidad empírica.

La entrevista es un «proceso comunicativo por el cual un investigador extrae una información de una persona [...] que se halla contenida en la biografía de ese interlocutor»; dicha información resulta relevante para obtener datos acerca de las actuaciones y el sistema de representaciones sociales. En este sentido, la entrevista «no se sitúa en el campo puro de la conducta —el orden del hacer—, ni en el lugar puro de lo lingüístico —el orden del decir— sino en un campo intermedio en el que encuentra su pleno rendimiento metodológico: algo así como el decir del hacer».<sup>37</sup>

Se utilizó la técnica de la entrevista en profundidad, técnica que centra su análisis en categorías como *sujeto*, *subjetividad* y *significación*. Asimismo, se trata de una «herramienta de excavar», como plantean Benney y Hughes (1970), en el sentido de recoger información, adquirir conocimientos sobre la vida social. Esta herramienta resultó ser la más adecuada para conocer sobre las opiniones de los entrevistados, así como para cumplir con los objetivos planteados, siendo una construcción dialógica entre el entrevistador y el entrevistado.

El investigador emplea sus propios marcos de referencia para interpretar, en un principio,

---

<sup>37</sup> L. E. Alonso, *Sujeto y Discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa*, en: J. M. Delgado & J. Gutiérrez (Eds.), Madrid, Editorial Síntesis, 1995, p 225.

qué sucede en el sistema estudiado. Pero los irá modificando gradualmente, en busca de un marco que dé cuenta de la lógica de sus actores. De lo contrario, se estaría imponiendo un marco de referencia ajeno a ese grupo social, y violentando aquello que se estudia.<sup>38</sup>

Según lo planteado por Rosana Guber (2008), se puede decir que el investigador debe desarrollar y trabajar sobre su organización cognitiva y conceptual en el abordaje de lo real, dentro del marco de referencia etnocéntrico, hacia el universo de las relaciones propias de los sujetos de estudio. El investigador debería, continuando con la autora, realizar «preguntas para descubrir preguntas» revelando que el dato depende del contexto que lo determina, y que es desde allí que cobra significado.

Las corrientes racionalistas críticas del empirismo sostienen que el conocimiento se lleva a cabo a través de la organización cognitiva propia del sujeto y que esta organización responde a cierta anticipación o conceptualización —teórica— de aquello que se desea conocer.<sup>39</sup>

## **Delimitación del universo de estudio y trabajo de campo**

El universo de estudio serán los murguistas que integran cinco murgas seleccionadas de las inscriptas en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas: Queso Magro, La Mojigata, La Gran Siete, Falta y Resto, y Curtidores de Hongos, de las cuales, las dos primeras comenzaron participando en el Encuentro de Murga Joven.

Las entrevistas realizadas llegan a un total de diecisiete.<sup>40</sup> La elección de las cinco murgas no fue aleatoria, sino que fueron seleccionadas dos que comenzaron en Murga Joven —Queso Magro y La Mojigata—; dos que cuentan con una extensa trayectoria y que se asemejan al tipo ideal de murguista, como Falta y Resto y Curtidores de Hongos; y una murga intermedia, que si bien tiene muchos años dentro del carnaval, tiene un

---

<sup>38</sup> Rosana Guber, *El salvaje metropolitano*, Capítulo 3 «El enfoque antropológico: señas particulares» Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 39.

<sup>39</sup> Bourdieu; Passeron y Chamboredon, 1975; Batallan, 1985, en Guber, R.; 2008, p.37.

<sup>40</sup> A las diecisiete entrevistas realizadas se agregan, como contribución al análisis, tres entrevistas extras que se clasificaron como *entrevistas calificadas*. Se intenta cubrir tres rubros o áreas diversas como son la historia y la investigación con una docente que posee una gran trayectoria en la investigación de la historia del carnaval, con varias publicaciones que también se han utilizado para esta tesis. Un periodista de carnaval con muchos años en los medios y un músico y carnalero de muchos años que no «sale» en carnaval desde hace muchos años.

estilo y conformación particular que se refleja claramente en las entrevistas: La Gran Siete.

Las entrevistas fueron realizadas entre el 28 de marzo y el 3 de julio del 2012, con un tiempo total de tres meses y nueve días. De los entrevistados, el 45 % participó, al menos alguna vez, en Murga Joven, dentro del cual, más del 55 % sigue integrando una murga con surgimiento en las instancias brindadas por la Movida Joven. El 82 % de los entrevistados salió o sigue saliendo en alguna de las murgas denominadas *tradicionales*.

### **Algunas observaciones sobre las entrevistas**

En la medida en que las entrevistas se iban realizando, algunos de los puntos de las pautas fueron cambiando, debido a múltiples factores: experiencias personales de los entrevistados, reflexiones que generaban las preguntas o las respuestas, el clima que se daba en la reunión, entre otros condicionamientos del campo. El resultado de muchas de las entrevistas llevó a ampliar las expectativas del trabajo.

La disposición de la totalidad de los entrevistados contribuyó sobremanera a la entrevista, llevando a extenderla más de lo pensado. La trayectoria de muchos de los entrevistados condujo a preguntar y focalizar hacia determinados ejes temáticos, con preguntas muy específicas.

Se realizaron algunas diferencias en la elección del espacio de entrevista, ya que en las entrevistas que se realizaban en la casa de los consultados, favorecía un clima de distensión y atención a la entrevista, no siendo así en las entrevistas que se realizaban en otros centros ya especificados, sobre todo por la mayor cantidad de distractores presentes.

### **Estrategia de análisis**

La estrategia de análisis se divide en tres bloques o tópicos conceptuales donde se desarrollan y fundamentan elementos concretos que parten de los discursos de los entrevistados. En ellos se observa cómo incide el papel de un mayor reconocimiento por participar en determinada murga, así como la defensa de un tipo de capital a través de una forma de participación donde se verá cómo lo subjetivo se objetiva en a partir del capital murguero.

## Tipos de capitales

Como se señaló al principio del estudio, a través de la terminología bourdieana se pudo observar si estos murguistas son capaces de reproducir un tipo de capital o no y cuáles son los elementos que los hacen mantener este tipo de reproducción, así como los posibles conflictos en esa interacción de capitales simbólicos y culturales, los cuales pueden ser considerados como una distribución de poderes y dominación.

Mirá, mi vinculación con el carnaval es de toda la vida. Yo nací en una familia de músicos, y mi tío, Raúl Castro, nos inculcó a todos los sobrinos y a los hijos la pasión por el carnaval. Yo qué sé, de chico nada, yo no era mucho de ir a los tablados ni nada, además iba al Teatro de Verano con mi vieja, tranquilo, pero después me enamoré de La Falta. En realidad me enamoré de La Falta y del carnaval después, pero primero me enamoré de La Falta. Mi corazón es muy *faltero*[...].<sup>41</sup>

Si se observa el grupo 1, surgen diferentes elementos y conceptos que terminan objetivando lo subjetivo de cada uno de los murguistas, como se ha adelantado en el marco teórico. Una objetivación que termina primando en los entrevistados es el sentirse parte de algo que los trasciende, que los determina modificando su comportamiento, conduciéndolos a un tipo de reproducción. Aparece en este grupo una subjetividad que depende del resto de las objetividades, llevando a eliminar u ocultar las manifestaciones subjetivas, mostrando las objetivas, por la reproducción de capitales.

Existen elementos de reproducción de un tipo de capital simbólico que se detectan con mayor fuerza en el grupo 1 dado por su mayor capital murguero que no se encuentra con tanta fuerza en el grupo 2. Es necesario remarcar que este último grupo desarrolla una menor reproducción por la disminución en la incidencia de capital murguero, con un peso en lo social, más que en lo territorial o ideológico.

En nuestra época más que militancia política, tenía que ver con intereses nuestros de llevarla adelante, entonces, estando dentro de la juventud, en algunas reuniones de decir qué queremos hacer nosotros mismos en el grupo [...] Una de las ideas fue hacer talleres que nos gustaran de algo, de cosas, y nos gustó hacer un taller de murga.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Entrevista 15, grupo 1.

<sup>42</sup> Entrevista 1, grupo 2.

Continuando con el análisis, se observa que el surgimiento conduce a una pertenencia y a una participación determinada que puede diferenciarse en una gradualidad según cada murguista y cada murga. Por lo tanto, a continuación se observará la manera en que estos murguistas desarrollan su forma de participación, según los tipos de grupos ya mencionados.

Se trabajará a través de una serie de elementos que ayudarán a analizar desde una mirada sociológica en tres bloques que son:

- A. Surgimientos: territoriales o sociales
- B. Grados en la participación
- C. Organización

**a. Surgimientos: territoriales o sociales**

Analizando a la luz de las respuestas obtenidas y en relación con el marco teórico desarrollado, se visualizan diferencias de reproducción y capitales simbólicos a partir de los surgimientos de estos murguistas.

De acuerdo con sus orígenes, cada murguista desarrolla elementos que le permiten incorporar determinados capitales que él enfrenta a un tipo de capital murguero impuesto por una serie de elementos, como el Concurso Oficial, o su propio surgimiento dentro del carnaval. Esto determina una orientación a repetir, por parte de los murguistas: reproducir o no determinados capitales que también se pueden diferenciar según un determinado surgimiento. Dicho surgimiento puede ser territorial o social.

Un surgimiento *territorial* se refiere al barrio, a una institución o club que son parte inicial del camino que tomaron algunos de estos murguistas. Aquí se observa que el surgimiento también puede ser *social*, ya que existen elementos que determinan la formación y continuidad de determinadas murgas que se definen por una cuestión más socialmente construida que por una identidad barrial o territorial.

Se consideran, entonces, el surgimiento territorial y el social como centros emergentes de propuestas, ideas y motivos que tienen los murguistas para poder crear sus propuestas que definen el tipo de capital que defienden y persiguen.

A continuación se verán algunos de los puntos que a partir de las entrevistas, se han encontrado como orígenes territoriales o sociales de estos murguistas:

*Club – Institución*

Se observa que muchas veces es el club o la institución de la cual es origen un grupo

quien nuclea y reúne a los jóvenes a participar con propuestas, hasta que, llegado el Encuentro de Murga Joven, son los jóvenes murguistas los que se proponen un proyecto común, como es el caso de una de las murgas entrevistadas, cuyos integrantes se gestionaron un espacio de talleres y centros de interés, que luego condujo a formar una murga. Se presenta un surgimiento territorial, ya que es el club o la institución lo que está detrás de esa iniciativa.

Estamos hablando del noventa y nueve, donde todavía algunos de mi generación estábamos en la Juventud del Zhitlovsky. Arrancamos el taller en abril, dentro de una opción de distintas actividades [...].<sup>43</sup>

Es importante distinguir cómo el surgimiento territorial, en este caso, no queda directamente vinculado con el carnaval o la murga en sí mismo, sino que la murga es un espacio donde se desarrollan determinados potenciales artísticos y culturales.

En realidad creo que lo que nos pasaba a todos es que ninguno estaba vinculado al carnaval, ninguno era, ponele, hijo de murguistas, una cosa que ya de por sí te puede despertar como cierto interés. Éramos un grupo de jóvenes que llegaba un momento, en el Zhitlovsky, que no tenés lo que hacer porque las actividades están planificadas para determinada edad y después hasta que no sos padre como que no volvés [...].<sup>44</sup>

En este punto en particular, existen elementos de ambos grupos, tanto del 1 como del 2, ya que el surgimiento territorial está detrás de muchos de estos surgimientos, pero se puede visualizar que el grupo 2 es el que en este surgimiento de tipo territorial, se da en un mayor grado dado.

[...] y ahí como que me enganché de nuevo y después básicamente en facultad tratamos de hacer una murga y salió Japilong, en Facultad de Medicina, en el noventa y siete.<sup>45</sup>  
Y un capítulo que fue las murgas de facultad, que también fue una cosa muy fermental. En aquel momento, yo salía en No Hay Derecho, la murga de la facultad de derecho, después estaban, La Entubada de la Facultad de Química, Criticando de ciencias económicas, todas, cada una de las facultades tenía su murga.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Entrevista 1, Grupo 2.

<sup>44</sup> Entrevista 2, Grupo 2.

<sup>45</sup> Entrevista 13, Grupo 1.

<sup>46</sup> Entrevista calificada.

## *Murga Joven*

Como ya se ha comentado, la Murga Joven y en particular la Murga Joven han sido lugar de encuentro de multitud de jóvenes que, a raíz de tener ganas de salir con amigos o simplemente de hacer algo en común, vieron este espacio como forma de participación y expresión donde poder exponer sus cualidades artísticas sin ninguna dificultad fuera de su organización.

Por otra parte, el surgimiento de los murguistas puede ser *social*, donde ya el foco no se encuentra en la institución o el territorio, sino que los trasciende, encontrando algunas motivaciones como los amigos, las ganas de salir y sacar una murga adelante o incluso una ideología compartida. Las motivaciones sociales son las razones de los surgimientos, rompiendo la idea de la murga identificada solo con un barrio o una institución.

El comienzo de Murga Joven también puede identificarse con un surgimiento compartido, tanto social como territorial, ya que está enmarcado en determinadas zonas y, a la vez, está impulsado por una institución.

Sí y para generar conciencia también, por supuesto, para generar conciencia, consensos para sociabilizar yo creo que es terrible espacio, para escuchar y para ser escuchado, me parece que es fundamental, más que nada la Murga Joven que tiene ese proceso de creación, más de banda y no de dueño, como quien dice.<sup>47</sup>

Como ya se mencionó, la murga joven puede ser considerada como *territorial social* por la dimensión que toma en su organización. La murga joven no siempre aparece como puntapié o espacio de creación de un grupo, sino que muchas veces, al existir ese espacio, fueron los jóvenes que, a partir de esa oportunidad, vieron un lugar de participación donde canalizar y satisfacer sus necesidades a nivel grupal y personal, más allá de un territorio.

Existen también adherentes del grupo 1 que se ven reflejados en este surgimiento, pero que dada su transición por este género musical han llegado a vincularse con un mayor capital murguero. En el grupo 1, el murguista trasciende el surgimiento para reproducir un tipo de capital determinado.

---

<sup>47</sup> Entrevista 9, Grupo 1.



### *Ganas de sacar adelante una murga o admiración puntual*

En este punto aparece el surgimiento identificado como surgimiento social ante lo territorial. Coloca la murga como elemento de prestigio social, de tradición o incluso de admiración hacia el género, o hacia algún artista particular. Muestra la necesidad de desarrollar determinadas aptitudes personales en comparación con otros modelos reproducidos.

[El] primer año que salí en murga, salí en Los Curtidores, aparte yo soy hincha de Los Curtidores desde el 2002, por ahí. Los vi en el Teatro de Verano y le dije a mi madre: «Pa, yo quiero salir en esa murga», y estaban El Chato y Julio Pérez. Yo le dije a mi madre: «Yo quiero ser como esos tigres».<sup>48</sup>

En algunas de las murgas entrevistadas se traslucen las «ganas de sacar una murga» como el elemento principal para formar un grupo de estas características, que difiere del grupo anterior, ya que en este caso se prioriza el salir en carnaval o sacar una murga con integrantes que no tienen por qué ser un grupo de amigos. De este modo, se organizan simplemente con el objetivo de entrar a un concurso.

Lo que pasa es que me encantaba la murga, me gustaba mucho desde niño, fui murguero desde que tenía siete años en la murga de mi barrio, después fui murguista joven [...].<sup>49</sup>

En este punto aparece con mayor relevancia el grupo 1, manteniendo determinados capitales que llevan a una reproducción de ellos mismos, siendo tipificaciones que conducen a grados de objetivación de la realidad, lo que se vincula directamente con las prácticas de este grupo en particular.

¿Qué le ha aportado La Falta a la sociedad, además de ese orgullo por lo que está haciendo? Que muchas veces las murgas, han adolecido de eso [...].<sup>50</sup>

### *Amigos*

Es uno de los orígenes más comunes y que le da continuidad a una murga. Se da a través de la integración de un grupo de amigos como signo de participación y motor de

---

<sup>48</sup> Entrevista 17, grupo 1.

<sup>49</sup> Entrevista 3, grupo 1.

<sup>50</sup> Entrevista 3, grupo 1.

un proyecto personal y grupal, surgimiento claramente social porque trasciende lo que puede dejar una tradición o un surgimiento territorial. Integrar desde el comienzo ese grupo, o formar parte de ese espacio como miembro nuevo que percibe un clima de amigos, es un indicador que determina una gran continuidad en el tiempo que propicia, sin duda alguna, un mayor grado de involucramiento. En la vida cotidiana y en las prácticas de estos actores, se presenta un mundo que se comparte con otros, un mundo subjetivo e intersubjetivo que no puede existir sin la interacción y comunicación con sus pares.

[...] Está buenísimo, y todas las murgas tienen que trabajar como trabajan La Mojigata o La Gran Siete, o como trabaja cualquier otra murga joven, que son grupos donde la creatividad pasa por lo colectivo.<sup>51</sup>

Existen mecanismos claros que orientan una forma de participación, como el hecho de que los elementos de «afectividad y adhesión emocional a la causa convocante se hace presente en expresiones de orgullo respecto al colectivo» (Laborde, 2012: 34). No solo la afectividad y la adhesión emocional determinan una pertenencia y forma de involucramiento, sino que se establece una identidad tal que el individuo logra identificarse con las razones de la existencia de ese grupo.

Claro, y nos veíamos siempre, algunos de ellos iban al ensayo de la Murga Joven, y yo iba al ensayo de La Mojigata, después de todo, que nos conocimos en Salto, quedó el vínculo, y quedó eso de alguna vez salir en La Mojigata.

[...] Tenía otra barra de amigos metaleros salteños que también empezaron a volcarse para la murga, yo creo que como era un proceso de construcción colectiva encontrábamos el lugar donde volcar inquietudes, creativas [...].<sup>52</sup>

Esta causa de surgimiento se da fuertemente en el grupo 2 ya que cobra mayor valor el ser parte de un grupo de amigos, de pares que comparten un espacio donde la murga está colocada en un segundo plano, y no tanto como respuesta a un momento social que es uno de los elementos que caracterizan el capital murguero tradicional. Por lo tanto, se sigue considerando que tener menor capital murguero, como en el caso del grupo 2, conduce a una tendencia mucho menor a la reproducción de capitales simbólicos que en el grupo 1.

---

<sup>51</sup> Entrevista 16, grupo 2.

<sup>52</sup> Entrevista 16, grupo 2.

## *Ideología*

La ideología es en sí misma razón y motivo de surgimientos que son atribuidos como sociales y directamente vinculados a un mayor capital murguero.

Es la murga el espacio que encuentran los murguistas para poder intercambiar formas de pensar, donde tratar temas políticos, sociales, culturales y, a la vez, tener la oportunidad de escribirlo y contarlo a otros.

Este tipo de surgimiento tiene que ser analizado a la luz de la realidad social que vivió cada una de las murgas contempladas en este trabajo, las cuales, a través de la incorporación de un mayor capital murguero, transforman esa ideología como propia y adhieren a la causa. Se asocia, pues, la ideología con la expresión de grupos que fortalecen y crean una determinada identidad como sucedió, por ejemplo, con la creación de muchas murgas que tenían como propósito luchar contra la dictadura.

[...] Yo empecé la facultad en el año setenta y nueve, y ahí empezó una época también de resistencia contra la dictadura y todo aquello y, bueno, como que volví a ser muy amigo del carnaval en las postrimerías de la dictadura cuando las murgas empezaron a ser una especie de bastión de resistencia, entonces ahí me tomé el carnaval como una militancia.<sup>53</sup>

La ideología como motor de surgimientos se da representada con mayor vitalidad en el grupo 1, en el cual el capital murguero es elevado. La adherencia a una ideología es demostrada en un espectáculo, en la forma de escribir y en la forma en que determinada murga se organiza para reproducir ese capital que termina objetivando determinadas prácticas.

Y después, por un tema social, siempre La Falta ahí estuvo, sabemos bien sus convicciones, su ideología, yo la comparto al 100 por ciento, si no, no estaría ahí [...].<sup>54</sup>

Se observa, por lo tanto, que cada grupo, tanto el 1 como el 2, difieren sobre sus comienzos, ya que si se hace referencia al grupo 1, se puede decir que tiene mayor relación con un capital que defiende y se relaciona con un contexto social, con una ideología, con un barrio y con un territorio particular y que es estandarte en cada uno de sus discursos, se trata de una murga más politizada. El capital simbólico se trasmite

---

<sup>53</sup> Entrevista calificada.

<sup>54</sup> Entrevista 6, grupo 1.

generación tras generación, afirmando un tipo de capital cultural que no es capaz de transformarse, sino de reproducirse según determinados parámetros perseguidos en común.

Existe una defensa de un estatus social que se fundamenta en que todo lo subjetivo es objetivado dentro del capital murguero.

Por lo tanto, es el grupo 1 el que lleva a pensar en una reproducción de capitales, objetivando el mundo social que enfrenta al murguista con algo exterior a él mismo.

El grupo 1, entonces, a la luz de este bloque referido a los surgimientos, coloca la murga en un lugar de contención y de lucha por los ideales a defender, identificados por un barrio o un estilo particular que se observa en los discursos de los entrevistados, así como en su forma de reproducción simbólica y cultural.

[...] es un género que depende de los barrios, de las esquinas de los pueblos, de la familia de los pueblos [...].<sup>55</sup>

Yo creo que es por la época también, antes los jóvenes en los tiempos de dictadura eran muy perseguidos, entonces era difícil hacer esos encuentros también por la lucha, por lo que vino después de la dictadura, que el país estaba hecho mierda y era complicado prestarle atención a traer más gente al movimiento por un tema de complejidad del momento, pero creo que está buenísimo que los jóvenes se sientan cada vez más parte del carnaval porque quiere decir que el carnaval sigue funcionando y que tiene vigencia total y extrema vigencia porque sí, cada vez los jóvenes fueron más parte, y el carnaval cambió desde que los jóvenes están participando. Está de más que cambie y es más, si no fuera tan diferencial o no hubiera un concurso o al menos más sano, los grupos tendrían más oportunidad de demostrar lo que ellos pueden demostrar de verdad y no lo que les dicen que hagan. [...] Si la competencia fuera más sana, el carnaval tendría una brecha de opinión y de espectáculo mucho más amplia, en la que se podría encontrar talento de sobra.<sup>56</sup>

Si se hace referencia al grupo 2, nuevamente aparecen elementos que colocan la murga y el concurso en un segundo plano, ya que los comienzos no son dados tanto por el territorio, sino por una concepción social de su situación, ya sea por las ganas de estar con amigos o por tener una institución que otorgue el espacio, de manera que la murga surge como recurso para cumplir sus objetivos que también se vislumbran a través de sus discursos.

[...] al poquito tiempo fue que yo me enteré en la Intendencia que existía el concurso, el

---

<sup>55</sup> Entrevista 3, grupo 1.

<sup>56</sup> Entrevista 4, grupo 1.

encuentro, llamale *Encuentro de Murga Joven* y ahí fue que nos planteamos la meta de, bueno, de tratar de armar un espectáculo para participar del Encuentro de Murga Joven.<sup>57</sup>

En relación con los comienzos, se considera necesario resaltar el contexto como elemento o punto de inflexión que influye en la imposición de un estilo o una identidad que cada murga va adquiriendo a lo largo del tiempo. Por ello es necesario buscar los elementos necesarios que marcan, según los entrevistados, una identidad y una forma de participación en particular:

Lo que pasa que al correr de las décadas se va mudando y va pasando una cosa social, musical, de las cosas que suceden dentro de un país, de los lenguajes, el lenguaje que se usaba en la década del ochenta era un lenguaje determinado, más directo y con un fin común de la población de que no hubiese más dictadura, entonces a partir de ahí había un lenguaje determinado. O como en el setenta estuvo La Soberana, y como aparece la BCG, y como aparece Falta y Resto, y La Reina y como aparece Contrafarsa y como aparece La Mojigata y Queso Magro, y Agarrate Catalina, me parece que lo que cada artista vive en su momento en cuanto a lo social, lo político, lo cultural, lo plantea desde ese lugar como lo ve.<sup>58</sup>

Queda claro que las murgas que nacen con un menor capital murguero, pertenecientes al grupo 2, por lo general mantienen un grupo en mayor medida. Toman al *grupo* como prioridad y a la hora de rotar o cambiar de integrantes, lo hacen con integrantes que ya estuvieron anteriormente o que son amigos, para mantener un cierto estilo y conformación.

Del grupo 2, surgen las actividades generadas dentro de cada grupo como otro de los elementos que aportan a la afirmación y fortalecimiento de un grupo y, a posteriori, de una identidad, tanto así que cuanto mayor contacto hay en el año entre los integrantes y cuanto mayor es la horizontalidad a la hora del trabajo, es mayor el compromiso y la apropiación de un proyecto que conduce a una mayor motivación y participación de los involucrados.

Creo que también aporta políticamente una forma de hacer las cosas, una apuesta al trabajo colectivo, eso también me parece que es una apuesta que hace la murga, tanto desde la organización como desde lo artístico. Si vos ves en la murga Queso Magro, casi todos

---

<sup>57</sup> Entrevista 2, grupo 2.

<sup>58</sup> Entrevista 18, calificada.

tienen una participación, no hay uno que haga todo, tratamos de que sea repartido.<sup>59</sup>

Es así que en el grupo 2, y siguiendo en la línea del análisis, aparece como prioridad un surgimiento más social y no tanto territorial, identificado como un barrio o una ideología. Un grupo con un menor capital murguero y, como se ha mencionado anteriormente, apostando a una apuesta distinta, son capaces de transformar un capital simbólico y cultural, colocando a la murga como un motivo para desarrollar algunas de sus prioridades sociales y artísticas.

Porque es un género maravilloso, tiene todo, o sea, la parte de percusión, la palabra hablada, la palabra cantada, el humor, el baile, el disfraz, la transformación de la pintura, un coro, es un instrumento de comunicación increíble, y la Murga Joven empezó como una cosa social en los barrios, para que los gurises a través de esa herramienta que es la murga, hoy tan maravillosa, pudieran escribir, aprender a leer, después se va transformando.<sup>60</sup>

## **b. Grados en la participación**

Como segundo bloque de análisis, se encuentran los grados de participación como uno de los ejes de abordaje que permite distinguir reproducción o no de capital; de la defensa o no de determinados capitales que permiten un cierto grado de estatus a la hora de pertenecer a determinadas murgas, así como las diferencias que existen en esas formas de intervención.

Existen diferentes tipos de participación, donde según la organización, tradición o motivación de los murguistas, es según el tipo y grado de participación que estos tendrán en los concursos.

Por ello se considera necesario distinguir, a partir de una elaboración personal, dos tipos de participación:

### **1. Defensa de un estatus**

### **2. Defensa de un grupo**

1. Se distinguen, con base en los discursos obtenidos, dos tipos de participación, donde si se considera la que defiende un cierto estatus, se la puede asociar con la defensa del capital murguero.

[...] con el nacimiento de la murga de la Falta hay cierta reminiscencia de querer sacar una

---

<sup>59</sup> Entrevista 1, grupo 2.

<sup>60</sup> Entrevista 18, calificada.

murga al estilo de lo que fue la Soberana también, una mezcla de Soberana del setenta y Asaltantes de los sesenta, eso es lo que yo quería hacer.<sup>61</sup>

Y yo con el carnaval empecé de pendejo, así de chico, iba al Malvín ahí frente al club Malvín, y nada, fui siempre, mi abuela, mi *flia* es carnavalera, todos son carnavaleros, mi hermano hoy toca en el Umbé [...], me llevaban ahí y tengo el recuerdo de ir, no sé cuándo empecé, tipo de ir de chico, de juntar lentejuelas cuando se bajaba la murga. [...] mi viejo salía, salió en la Falta cuando salía en la ACJ, entonces ta, siempre La Falta siempre fue La Falta, pero ta, mi viejo igual después dejó de ir al carnaval y todo. Por el campamento Artigas también, uno estaba arraigado de La Falta.<sup>62</sup>

[...] yo siempre pensé que la Falta es una murga del año 3000, porque me parece que está unos pasos más adelantados porque desde donde lo mira la crítica, desde donde afronta la crítica, no de una manera tan básica [...].<sup>63</sup>

[...] le había dicho al Pitufito una vez, porque yo lo veía mucho porque laburábamos en el TUMP juntos, de salir en La Falta y me dijo que cuando faltaran voces agudas me llamaban y en La Falta no faltaba nadie y en esa época menos, había unas colas, que ni fui a probarme. En ese momento había todo y nunca faltó.<sup>64</sup>

Se percibe, entonces, una mayor adscripción por parte del grupo 1 en la defensa de ese capital murguero alimentado por la tradición, por la defensa de una participación orientada al reconocimiento de determinados valores y pautas que se adjudican a un determinado período de tiempo, donde parten en defensa de determinados espacios de denuncia disfrazados en letras y otras inversiones de jerarquías.

En este tipo de grupos, existe una parte que se centraliza en un director responsable o en la decisión de contratar técnicos que apoyen la idea creativa y la propuesta, quedando relegada una forma de participación hacia el colectivo.

---

<sup>61</sup> Entrevista 6, grupo 1.

<sup>62</sup> Entrevista 6, grupo 1.

<sup>63</sup> Entrevista 4, grupo 1.

<sup>64</sup> Entrevista 5, grupo 1.

[...] es el flaco el que corta el bacalao artísticamente, al flaco le gusta, o al flaco no le gusta, es la última palabra.<sup>65</sup>

[...] mi participación en un momento era como ayuda de lo que era el cabecilla que era él, y colaborábamos en lo que podíamos, y hoy por hoy por suerte he crecido mucho en eso y estoy laburando a full con él a la par.<sup>66</sup>

Es en este tipo de participación, dependiente de una organización marcada por un director responsable, donde los murguistas se pueden diferenciar en la defensa de una murga. Algunos murguistas se sienten parte de lo que la murga dice, expresa y canta, o con aquello que genera un mejor clima de trabajo.

En el grupo 1 es donde se aprecia una mayor participación con base en el estatus que la murga genera, donde se observa que las subjetividades de los integrantes se objetivan.

**2.** Por el contrario, se ve una participación en defensa de un grupo que trasciende un tipo de capital, que apuesta a lo que pasa dentro del grupo y coloca a la murga en un vehículo para expresar determinados valores y formas de pensar, pero no con base en ciertos capitales asignados a reconocimientos que defienden un estatus, sino que identifican un colectivo, sin ser necesariamente con arraigo a la historia de un país o una situación.

La murga nunca ajustó por rendimiento artístico, nunca fue echado nadie por rendimiento artístico, nunca, nunca, nunca. La gente se va por motivos personales, ¿viste?, uno iba a ser papá, el otro fue papá y se le complicó. [...] más allá que sean primeros, segundos, quintos o decimoquintos en el concurso, empieza a pasar algo ahí artísticamente, empieza a transmitir algo, es un grupo que mantiene la identidad, que hay mucha gente que empieza a sentirse identificado con esa identidad [...], cuando un grupo logra esa identidad, ese poder de comunicación, es cuando se da el éxito de ese grupo.<sup>67</sup>

[...] la murga se transformó en mi grupo de amigos y de a poco empecé a tener mucho más participación dentro del grupo a lo que es la cooperativa de la murga [...].<sup>68</sup>

Pensando en esta forma de participación sobre la que se intenta enfocar en este bloque del análisis, se puede decir que la participación apunta hacia el colectivo, percibiendo en esa pertenencia una clara incidencia del grupo y de su conformación, más que en la

---

<sup>65</sup> Entrevista 8, grupo 1

<sup>66</sup> Entrevista 15, grupo 1.

<sup>67</sup> Entrevista 1, grupo 2.

<sup>68</sup> Entrevista 7, grupo 2.



defensa de un capital específico.

Esta participación determina también que la prioridad está en la intención de encontrar un espacio que cumpla una serie de requerimientos que no solo trascienden la reproducción de los capitales, sino que apuntan a la persona y su satisfacción con el grupo.

### **c. Organización**

En un tercer bloque de análisis, se encuentra la organización como fuerza motivadora para reproducir o no un tipo de capital.

Muchas veces son las cualidades personales e intereses de cada uno de los murguistas las que, unificadas en un grupo, se orientan a tener un tipo o estilo de organización.

Por ello, frente a la pregunta sobre su forma de organización en la murga, también existieron diferencias entre las respuestas de los grupos 1 y 2.

La parte administrativa la hago yo con [...] que es el otro responsable del grupo. Y [en] la parte artística yo soy el director general, pero [...] es el director musical. Mi hijo, [...] es quien está en la parte de la puesta en escena junto conmigo. [...] Después, en lo demás, en general lo centralizo yo y me apoyo en varios.<sup>69</sup>

Cada murga puede organizarse de varias maneras, caracterizadas por un estilo cooperativo, más asociado a la Murga Joven. Las murgas que se definen como cooperativa se distinguen por un trabajo más horizontal y por comisiones, asignándose tareas entre todos los miembros del grupo. Esto muchas veces se refleja a la hora de dividirse por dichas comisiones que son las que se encargan de decidir y ejecutar las tareas derivadas; por ejemplo: letras, maquillaje, vestuario, escenografía, arreglos corales, entre otras.

Por otra parte, existe un tipo de organización de murga con un dueño responsable que es el encargado de decidir y orientar la murga hacia dónde debe dirigir su proyecto artístico y decidir la forma de organizarse como conjunto competitivo.

Se consideran, en el presente trabajo, los dos tipos de clasificaciones en cuanto a la organización: la murga que se organiza de manera *cooperativa* y la murga que se organiza con un *director responsable*.

---

<sup>69</sup> Entrevista 3, grupo 1.

Antes, se debe considerar la forma de organización de cada murga según los propios discursos, a pesar de que desde la organización general de DAECPU, no permite anotarse para concursar sin tener un dueño registrado:

DAECPU, la asociación que reúne a todas las murgas, no tiene espacio para una murga que no tiene dueño, nosotros debemos mentir que tenemos un dueño para formar parte y salir en carnaval.<sup>70</sup>

Los roles de este tipo de organización cooperativo muchas veces son producto de una división natural: roles según capacidades, intereses o asignaciones puntuales. Mayormente se distingue a las murgas que surgieron en Murga Joven como cooperativa.

En muchos de los casos abordados en este trabajo, se aprecia que las murgas poseen una evolución notoria en cuanto a su organización, ya que hay ejemplos de murgas que en sus comienzos contaban con alguien que ayudaba, tallerista u otro, que orientaba y organizaba, para luego poder definir tareas por sí mismos, logrando una autonomía que los conducía a obtener una responsabilidad mayor, provocando una ascendente pertenencia a esa construcción. Cooperativa económica y cooperativa de decisiones son formas de organización que conducen a una mayor distribución de roles.

Este tipo de modalidad cooperativa está mayoritariamente asociada a las que se organizan desde el trabajo colectivo.

En realidad me llamaba la atención, como que era una forma en que todos hacían todo, había como gente que llevaba la posta, que hacía las letras, pero todos se organizaban en comisiones. Pero todo se discutía también, que por un lado estaba mortal.<sup>71</sup>

Considerando al grupo 1, que posee una mayor influencia de la tradición y del nombrado *capital murguero*, y ayudados por el anterior cuadro, se podría decir que la presencia de un director responsable se hace más notorio.

La organización que depende del director responsable se caracteriza en general porque muchas veces son pocos aquellos en quienes recaen las responsabilidades y tareas que llevan a cumplir con las labores, roles o decisiones que permiten cumplir con *sacar la murga* o cumplir los objetivos planteados. Por lo tanto, existen integrantes dentro de la murga que no cumplen un rol a partir del cual toman decisiones, sino que muchas veces simplemente fueron contratados para integrar la *cuerda* o coro, o

---

<sup>70</sup> Entrevista 2, grupo 2.

<sup>71</sup> Entrevista 13, grupo 1.

simplemente no tienen el espacio de poner en práctica efectivamente su participación activa. Muchas veces esta depende de los espacios de diálogo que muchas murgas tienen, favoreciendo una mayor reproducción del capital murguero que incluso puede definir el tipo de organización, manteniendo ciertas estructuras y procurando conservar determinado estatus.

Pero después, [en] la parte de producción, básicamente se encarga el dueño con algún compañero más que le da una mano.<sup>72</sup>

Dentro del grupo 1, la apuesta está dada fuertemente por tener un dueño o director responsable:

[...] hay un dueño, eso se sabe aparte es necesario eso, está bueno que haya una cabeza que te conduzca, que piense en la globalidad exactamente.<sup>73</sup>

[...] es como «ese terreno no se toca», y, bueno, está bien eso es porque el tipo es el dueño.<sup>74</sup>

Se observa nuevamente una construcción de discursos en torno a una reproducción según un tipo o estilo de organización en relación directa con el dueño o el director responsable de la murga que otorga y favorece esa reproducción que se desprende de la matriz teórica, con una participación más cerrada y dirigida.

[...] Nos contuvo en un momento donde no nos contenía nada, porque todo lo demás era muy difícil para gente que no estuviese dispuesta a transar con no decir nada, por ejemplo, porque los cantores estaban todos censurados y nosotros encontramos en el carnaval una manera de reírnos de eso, nos cobijó ahí.<sup>75</sup>

Otro punto de vista que permite analizar el grupo 1 es en cuanto a la asignación del o los letristas, favoreciendo o no un mismo tipo de capital, ya que el ser letrista puede determinar lo que la murga quiere transmitir.

[...] ahora una misma murga tiene cinco o seis letristas, antes no. Yo, por ejemplo, creo que la murga de un solo letrista y, sobre todo con años, mantiene una coherencia, no solamente ideológica, sino una coherencia estética. Si el tipo es siempre el que escribe.

---

<sup>72</sup> Entrevista 19, grupo 1.

<sup>73</sup> Entrevista 15, grupo 1.

<sup>74</sup> Entrevista 9, grupo 1.

<sup>75</sup> Entrevista 3, grupo 1.

[...] porque yo soy el letrista, entonces el letrista tiene siempre la mano pa escribir y de última dicen lo que vos escribiste [...].<sup>76</sup>

Desde sus comienzos, los murguistas son motivados desde varios lugares, como se ha mencionado en el bloque sobre surgimientos. También puede ser según un tiempo y un contexto, como lo fueron las murgas en dictadura. Muchos de estos murguistas son capaces de continuar y reproducir discursos, y también existen quienes son capaces de distinguir estos discursos de otrora y defender los propios, renovando ese capital.

Se observa entonces que el grupo 1 sigue siendo reproductor de un capital simbólico y cultural a través de su forma de organización y asignación de quienes escriben y dirigen, condicionando o fortaleciendo una misma idea que se mantiene en el tiempo.

Por su parte, se observa en contraposición, en varias citas de los entrevistados, diferencias que distinguen nuevamente al grupo 1 del grupo 2:

¿Sabés lo que pasa? Para mí hay una gran diferencia entre una murga que es cooperativa y una murga que se basa en lo que es un dueño, que es el que decide quién escribe, quién hace la puesta en escena, una persona sola es [la] que maneja todo eso. Si esa persona sigue siendo la misma persona, y sigue con la misma cabeza y sigue eligiendo los mismos técnicos, y sigue buscando el arte por otro lado, por más que los integrantes tengan veinte años, la historia sigue siendo la misma.<sup>77</sup>

[...] Fundamentalmente es un fenómeno colectivo, creado, es decir, con muchas puntas, porque, por supuesto, la gestión del Estado ahí es una cosa también clave.<sup>78</sup>

Se observa en el grupo 2, el cual posee un menor capital murguero, una tendencia mayor a la organización cooperativa, favoreciendo un trabajo más horizontal y con una participación más abierta que atiende las potencialidades del grupo, y no tan atenta a las exigencias de una persona, de un concurso o de un momento histórico.

A nivel de lo que es la creación colectiva y el intercambio de ideas, eso te nutre estar en una murga donde la impronta sea de intervención colectiva o de participación en igualdad, más allá de todo.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Entrevista 3, grupo 1.

<sup>77</sup> Entrevista 7, grupo 2.

<sup>78</sup> Entrevista 12, calificada.

<sup>79</sup> Entrevista 16, grupo 2.

Que se mantenga un letrista o un grupo de letristas, también le otorga a la murga, como se mencionaba anteriormente, una identidad y organización determinada en la que se observa en el grupo 2 una apuesta a comisiones de letristas, con un estilo de participación mucho mayor en cantidad de involucrados directos en la murga. En cambio, se aprecia que en el grupo 1, es una apuesta más individual o más dirigida a personas que no están integrando la murga.

Por ello, y con el foco en la organización, nuevamente se hace referencia a que el grupo 1 es el que posee varios elementos que aluden a una reproducción y mantenimiento de los capitales a través de sus prácticas y su forma de organización.

Sin embargo, el grupo de tipo 2 posee en gran medida una visión hacia el trabajo colectivo, donde a partir de las características personales, desarrollan sus propuestas.

[...] En cualquier ámbito, en el trabajo, por ejemplo, lo más relevante son mis compañeros de trabajo; más allá de la tarea que haga, yo que sé, 'vo', me fue ganando, fui viendo cosas que estaban buenísima desde el punto de vista de la participación y de la creación.<sup>80</sup>

Se puede, por lo tanto, realizar una tabla que distinga, con base en los discursos, una diferencia sustantiva entre la organización y participación de los tipos de grupos.

| <b>Tipo 1</b>  | <b>Tipo 2</b>  |
|--|--|
| Caracterizadas por tener dueño.  | Caracterizadas por ser cooperativas.   |
| Muy pocas se manejan con comisiones; muchas veces se contrata gente o son determinadas por un dueño. | Trabajo por comisiones, según potencialidades.   |
| Poseen un vasto camino recorrido.  | Camino por recorrer.   |
| Surgieron con la ayuda de un contexto histórico y son organizadas entre amigos.                      | Surgimiento en la Movida Joven, de organización más espontánea entre participantes e iniciática de los grupos de amigos o de alguna institución. |
| Contrataciones especiales.   | Rotación de amigos.  |
| Más formalidad en la organización.   | Menos formalidad en la organización.   |
| Pertenecientes a un barrio.  | Pertenecientes a una franja etaria.  |
| Murga, espacio con origen como bastión de resistencia.   | Murga, espacio de participación.   |

<sup>80</sup> Entrevista 16, grupo 2.

Se evidencian los elementos anteriormente expresados, que aluden y hacen hincapié en la atribución y asociación de la reproducción de capitales al grupo 1, en el que aparecen elementos como el tipo de organización, o la pertenencia a una tradición o un barrio.

Estos y los anteriores elementos mencionados, si bien contribuyen a un fortalecimiento de identidad, conllevan a una mantención de pautas y capitales que, con lo ya expresado, se reproduce en sus prácticas murguistas.

Por otra parte, y afirmando los anteriores bloques, se argumenta que el grupo 2, al no estar tan afectado directamente por un capital murguero y una organización centralizada en una sola persona, permite pensar en una transformación de capitales a través de una organización tendiente a lo cooperativo y colectivo.

## CAPÍTULO VI

### Conclusiones

La elección de estas prácticas culturales y las decisiones que toman estos murguistas, les permiten desarrollar una determinada forma de relacionamiento con la que los sujetos son socialmente producidos con base a estados anteriores *del sistema de relaciones sociales* (Simmel; 1978), fortaleciendo y favoreciendo una integración social y cultural.

Se ha visto cómo los murguistas pueden organizarse, surgir en una determinada murga, y desarrollar y adquirir una forma determinada de elaborar y crear a lo largo de su trayectoria con diferentes formas de participación. Se ha visto, también, cómo ese desarrollo puede ser diferente según cada murga y cada contexto, donde la historia ha tenido un peso importante a la hora de trazar los lineamientos ideológicos de muchas de ellas.

Como se ha adelantado, más allá de los comienzos, rotaciones y cambios dentro de una murga, existe un momento en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, en el que esos comienzos se cruzan y se genera un conflicto al tener que decidir de qué forma poder llevar adelante las propuestas, cuáles fomentar, reproducir y sostener.

Los comienzos pueden ser en Murga Joven, haber rotado por varias agrupaciones o siempre haber pertenecido desde su creación a una murga tradicional. Se considera entonces que existen elementos que permiten argumentar y, a modo de conclusión, distinguir ese conflicto que vive un murguista al cambiar de concurso o tener que llegar a ser parte de otra murga con una mayor incidencia de la categoría creada de *capital murguero*.

Los murguistas que poseen un mayor capital murguero (grupo 1) tienen un mayor peso familiar; han salido o han estado cerca de una tradición arraigada en los orígenes de una murga tradicional, como se argumentó a través de los bloques anteriores, y tienden a reproducir ese tipo de capital simbólico, siendo partícipes y conscientes de esa reproducción cultural.

Aparecen en sus discursos, con mayor frecuencia, los temas que le dan razón a muchos de los surgimientos de las propias murgas: militancia política, bastión del pueblo, ideología definida, admiración hacia una murga o murguista, etc. Asimismo, se trata de una organización con una fuerte influencia del director responsable, e

identificadas con un surgimiento desde lo territorial.

[...] permite articular lo individual y lo social, las estructuras internas de la subjetividad y las estructuras sociales externas, y comprender que tanto estas como aquellas, lejos de ser extrañas por naturaleza y de excluirse recíprocamente, son, al contrario, dos estados de la misma realidad, de la misma historia colectiva que se deposita y se inscribe a la vez e indisolublemente en los cuerpos y en las cosas.<sup>81</sup>

Son capaces de objetivar lo subjetivo y capaces de convertirlo en su *habitus* y en su *campo*, en el cual poner en juego todas las transformaciones de su capital, conduciendo a reproducir un capital objetivo, disminuyendo subjetividades, perdiendo de vista, entonces, lo propio, para ser parte de algo exterior al individuo. Cuando sucede esta objetivación, se invierte la relación directa entre el hombre y su mundo social, perdiendo su forma propia de pensar, para formar parte de algo que lo precede.

Un capital que Gutiérrez (2011) señala como capaz de perpetuarse a través de continuas prácticas; de sentir y valorar determinadas formas de pensar, de tal manera que aquellas disposiciones que quizá vienen de un mayor capital murguero llevan a interiorizar un *habitus* y un tipo de capital simbólico.

[...] Yo sacrifico mi verano para estar en La Falta y porque es la murga que yo amo y que es la murga de mi familia y yo salgo a defender a mi familia y a mis compañeros y a la murga, además el discurso que tiene La Falta me parece que es un discurso que no lo tiene ninguna murga en todo el Uruguay y nunca lo tuvo [...].<sup>82</sup>

Aparecen, nuevamente, un peso histórico y un tipo de reproducción de capital simbólico en los discursos del grupo 1. La historia, la apropiación y asociación de una ideología que se impone desde los surgimientos hasta hoy en día, se mantiene por parte de los integrantes del grupo 1.

[...] Cuando empezó el tema *voltear la dictadura*, nosotros empezamos a laburar, a militar con el Frente de allá, medio clandestino, empezamos hacer la conexión con murgas de Montevideo que en ese momento estaba siendo bastión y a través de ahí me fui enganchando.<sup>83</sup>

[...] La Falta es la persona y cada uno es un órgano, metiendo una analogía del cuerpo

---

<sup>81</sup> Alicia B. Gutiérrez, *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Eduvim, 2012, p.74.

<sup>82</sup> Entrevista 4, grupo 1.

<sup>83</sup> Entrevista 11, grupo 1.



humano digamos, me parece [que] si esas personas forman parte de ese pensamiento colectivo que es La Falta, es un pensamiento que ya está establecido [...].<sup>84</sup>

Aquellos murguistas que se encuentran con un mayor acceso a un tipo de capital murguero, son, en mayor medida, capaces de sostener una reproducción cultural a través de sus prácticas, de sus *creencias*<sup>85</sup>, logrando subjetivar lo objetivo, tomar ese capital como propio, incorporando en su accionar un *habitus* determinado, apostando a una ideología que sigue siendo —como es característico de la murga tradicional— respuesta y bastión de resistencia frente a lo que consideran equivocado de la realidad de la cual forman parte. Perpetuando y reproduciendo, como ya se mencionó, las condiciones objetivas impuestas; «es lo social incorporado»<sup>86</sup> lo que ha sido incorporado por parte de los agentes sociales considerados en el estudio.

Se diferencian del grupo 2, murguistas que poseen un menor capital murguero, donde no están tan presentes la tradición familiar ni los valores ideológicos nutridos por un contexto particular y que, si bien reconocen en ese tipo de discurso una opción válida, la viven en decadencia.

Es este tipo de grupo que, reconociendo la tradición, parte desde allí, pero no la reproduce, definiendo su accionar en las nuevas situaciones que se le presentan. Apuntando hacia un estilo cooperativo, fuertemente hacia el humor, menos ideológico, donde el grupo se nutre desde sus potenciales y no en respuesta a las reglas de un concurso, o por la tradición que pueden llegar a poseer.

La participación en este grupo 2 es promovida como un valor a cultivar y fomentar, siendo una expresión de identidad más allá de la cultura sostenida tradicionalmente por la intelectualidad; esa participación es considerada como reafirmación de valores y rasgos de reconstrucción de identidad.

Se considera la murga como forma de expresión, pero se la toma como excusa para un mantenimiento de pautas sociales y de relacionamiento entre pares.

---

<sup>84</sup> Entrevista 15, grupo 1.

<sup>85</sup> Bourdieu, retomado por Gutiérrez (2011:48), se refiere a la *creencia* como el derecho de entrada a un juego, y producto de la pertenencia a un espacio de juego.

<sup>86</sup> Alicia B. Gutiérrez, *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Eduvim, 2012, p.74.

[...] No era la meta decir: «Ta, hagamos esto para salir en carnaval».<sup>87</sup>

Este grupo evoca un tipo de capital simbólico por poseer otra trayectoria y otros estilos para realizar sus propuestas. Con menor capital murguero, tienden a no reproducir el capital vigente y promovido por el concurso, es decir, que quienes no poseen tanta incidencia familiar en su trayectoria son capaces de trascender el capital murguero y muchas veces consideran el concurso en un plano menor, secundario.

Cuando la murga pasa a tener un segundo plano, más allá de un claro interés por el género, se genera en los entrevistados un espacio donde poder encontrar otros elementos como salir con amigos o mantener un proyecto en común y eso se distingue desde sus diferentes discursos.

[...] Yo estaba a cuatro palos, era metalero y otro viaje, y tenía un amigo que era el que me surtía de música, rocanroleaba, entonces teníamos la tribu del metal, digamos, y el gurí este, un amigo entrañable, Fernando Montero, arm[ó] una murga y empezó a aparecer información de murga, y él empezó a tirarme cosas de murga y yo, de colgado de ir a ver los ensayos de ellos, me fui como metiendo, y en el año 2000, cae La Mojigata en Salto a concursar [...].<sup>88</sup>

Si bien, estos murguistas que se encuentran en el grupo 2 son capaces de mantener una forma de expresión cultural de Uruguay como es la murga, distinta es la forma en que este grupo lleva adelante sus propuestas frente al concurso, pudiendo desligarse de una forma de reproducción simbólica incorporada.

Se puede decir que el juego social, ese sentido práctico de los agentes sociales, es el resultado de estar implicado dentro de un juego en el cual el capital simbólico incorporado provoca un mayor o menor peso en la medida en que el agente posee un mayor o menor capital murguero.

Las diferencias que se observan entre los grupos 1 y 2 son marcadas en relación con los conflictos que viven estos murguistas. Este conflicto, como se mencionó, se percibe cuando cambian las reglas y el campo donde se mueve, pasando a ser parte de un campo con otros parámetros de participación, con otras pautas e imposiciones que no solo el concurso, sino el pertenecer a determinada murga, lleva a ser o no capaz de reproducir un capital simbólico.

[...] Sobre todo la murga como un espacio de participación, como una herramienta social,

---

<sup>87</sup> Entrevista 2, grupo 2.

la encontrás, en su más pura concepción, en la Murga Joven.

[...] No sé si ellos lo piensan de esa manera, no sé si lo hacen como reacción a lo otro, pero lo que sí yo puedo ver es a la sociedad como una sociedad absolutamente individualista, y una juventud mucho más inclinada hacia las soluciones colectivas.<sup>89</sup>

Con relación a lo expuesto en el marco teórico, y analizado posteriormente, se puede decir que existe una imposición y, por lo tanto, una sumisión de un tipo de capital más particularmente en el grupo 1 —que puede ser consciente o inconsciente a los mandatos impuestos que puede tener una tradición—. Se aprecia que el pertenecer a una tradición donde la familia, los valores, o la misma tradición, estén directamente vinculados a los murguistas, implica una mayor probabilidad de reproducir un mismo capital simbólico; considerando este capital, en palabras de Bourdieu, «una especie de capital que juega como sobreañadido de prestigio, legitimidad, autoridad, reconocimiento a los otros capitales, principio de distinción y diferenciación». Por lo tanto, teniendo en cuenta al murguista que vive un conflicto a la hora de participar en el Concurso Oficial y proviene de otro tipo de *habitus*, es más probable que reproduzcan un capital simbólico aquellos murguistas con mayor capital murguero, los del grupo 1, llevando a cultivar lo objetivo antes que lo subjetivo. No sería así en el caso del grupo 2, en el que sus discursos tenderían a transformar y no a reproducir esos capitales.

Si se observa al murguista como productor de un mundo —en el que, a su vez, es producto de subjetividades y objetivación de esas subjetividades—, se obtiene que es, justamente, la objetivación que conduce a reproducir una realidad que muchas veces la protege como cambio. De todos modos, son defensores de determinados capitales que conducen a mantenerlos. Los roles sociales que se mantienen en esta reproducción aseguran una legitimación de comportamientos y capitales objetivados como parte de su propia legitimación.

La legitimación de los tipos de capitales se reproduce por medio de totalidades simbólicas que se experimentan como universos de los individuos que justifican y sostienen con sus prácticas un tipo de capital (visto en el grupo 1). Esos capitales son mantenidos en la medida en que las personas son sujeto de mayor o menor incidencia de capital murguero, llevando a mantener y sostener un mismo capital.

---

<sup>88</sup> Entrevista 16, grupo 2.

<sup>89</sup> Entrevista 20, calificada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO, Milita, *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta* primera parte: «El Carnaval Heroico» (1800-1872), Montevideo: Editorial Trilce, 1991; segunda parte: «Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)», Montevideo: Editorial Trilce, 1998.
- Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del Carnaval de Montevideo (1850-1950)*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- ALFARO, Milita y Carlos BAI, «Murga es el imán fraterno», en: *La Lupa de Brecha*, 1990.
- ALONSO, L. E., *Sujeto y Discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa*, en: J. M. Delgado & J. Gutiérrez (Eds.), Madrid: Editorial Síntesis, 1995, p 225.
- BALARDINI, Sergio, «De los jóvenes, la juventud y las políticas de juventud», en: *Última Década* N°13, Valparaíso, CIDPA, 2000, pp. 11-24.
- BANGO, Julio, *Participación juvenil e institucionalidad pública de juventud: al rescate de la diversidad*, Madrid: artículo publicado originalmente en la revista Iberoamericana de Juventud N°1, editada por la Organización Iberoamericana de Juventud, 1996.
- BARRÁN, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, tomo 1: «La cultura Bárbara (1800-1860)»; Tomo 2: «El disciplinamiento (1860-1920)», Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de trois études d' ethnologie kabyle, Genève: Librairie Droz, 1972; *Le sens pratique*, Paris: Editions de Minuit, 1980. (Edición en español: Madrid: Taurus, 1991.)
- Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa, 1987.
- La distinción*, Madrid: Taurus, 1988.
- La juventud no es más que una palabra, sociología y cultura*, México DF: Grijalbo, 1990.
- La miseria del mundo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc J. D., *Respuestas por una antropología reflexiva*, México DF: Grijalbo, 1995.
- BRITO, Roberto, «Hacia una sociología de la juventud», revista *Jóvenes*, año 1, N° 1, México DF: Causa Joven, 1997.
- CARDEILLAC GULLA, Joaquín, *La construcción social de la vejez en el Parlamento*, monografía final de la Licenciatura en Sociología, tutora: Verónica Filardo, Montevideo: junio de 2003.

- CASTELLS, Manuel, *La era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura. Volumen 2: El poder de la identidad*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- CEPAL-SEGIB-OIJ *Juventud y cohesión social en Iberoamérica. Un modelo para armar*, Santiago de Chile: UN, 2008.
- CHANDLER, David, *We Know the Answer Is Public Participation...But What's the Question?*, Barcelona: Centre for the Study of Democracy, University of Westminster: "Developments in Public Participation", 2001.
- FILARDO, Verónica, *Juventud como objeto, jóvenes como sujetos*, revista de Ciencias Sociales, año XXII, N° 25, Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, UDELAR, julio de 2009.
- FILARDO, Verónica; AGUIAR, Sebastián; CARDEILLAC, Joaquín y Laura NOBOA, *Usos de la ciudad desde la perspectiva de las relaciones de edad*, Trabajo N° 73, Montevideo: Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, UDELAR, 2004.
- GANDOLFO, Javier, *Murga e identidad. Transformaciones y permanencias*, tesis, 2007.
- GHIARDO, Felipe, *Sociedades sudamericanas: lo que dicen jóvenes y adultos sobre las juventudes. Análisis a partir del estudio Juventudes Sudamericanas: diálogos para la construcción de la democracia regional*, Capítulo 3, Montevideo: Cotidiano Mujer, 2009.
- GUBER, Rosana, *El salvaje metropolitano*, capítulo 3: «El enfoque antropológico: señas particulares» Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 39.
- HOPENHAYN, Martín, *Participación juvenil y política pública: un modelo para armar*, trabajo presentado en el I Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población, ALAP, Caxambú, MG. Brasil, 2004.
- IBIÑETE RODRÍGUEZ, Facundo, *Murga tradicional - Murga joven: ¿irrupción generacional?*, tesis, Montevideo, 2008.
- KAPLÚN, Gabriel, *¿Educar ya fue? Culturas Juveniles y Educación*, Montevideo: Ciencias de la Comunicación, UDELAR, 2008.
- KRAUSKOPF, Dina, «Dimensiones críticas en la participación social de las juventudes», 1994, en publicación: *Participación y Desarrollo Social en la Adolescencia*, San José: Fondo de Población de Naciones Unidas, 1998.
- LABORDE, Sofía, *Participación Juvenil: acción de cambio, acción de encuentro*, monografía final de grado, Departamento de Sociología, FCS, 2012.
- LAMOLLE, Guillermo, *Cual retazo de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*, Montevideo: Ediciones Trilce, 2005.
- LEMA, ALVAREZ, Ricardo, «La crisis del tiempo en tiempos de crisis. Construyendo alternativas desde el sur para la problemática del tiempo libre», publicado originalmente en revista *Dynamis*, N° 39, Universidad Regional de Blumenau, 2002.

- MAFFESOLI, Michel, *O tempo das Tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, (1998).
- MARTÍN CRIADO, Enrique, *La construcción de los problemas juveniles*, Colombia: Universidad Central, 2005.
- MARTÍNEZ DE LEÓN, Hugo: *Como el día más glorioso. Origen y evolución de la murga Uruguaya a 100 años de su nacimiento*, Buenos Aires: Diéresis, 2009.
- MARGULIS, Mario, *La juventud es más que una palabra*, Buenos Aires: Biblos, 1996.
- MARGULIS, Mario y URRESTI, Marcelo, «La construcción social de la condición de juventud», en: MARGULIS, M. et al., *Viviendo a toda*, Bogotá: Siglo del Hombre, 1998.
- MUNNÉ, Federico, *Grupos, masas y sociedades. Introducción sistemática a la sociología general y especial*, Barcelona: Editorial Hispano Europea (3ª edición), 1979.
- PELUFFO, Pablo, *La murga: arte, cultura y estética popular en Montevideo durante el siglo XX*, tesis, Montevideo, 2003.
- Plan Nacional de Juventudes 2011-2015: Comisión de Juventudes del Comité de Coordinación Estratégica de Infancia, Adolescencia, y Juventud, Consejo Nacional de Políticas Sociales.
- RODRÍGUEZ, SAN JULIÁN, Elena; MEGÍAS QUIRÓS, Ignacio y Esteban SÁNCHEZ MORENO, *Jóvenes y relaciones grupales. Dinámica relacional para los tiempos de trabajo y de Ocio*, Madrid: INJUVE, 2002.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Julio y AGULLÓ TOMÁS, Esteban, *Estilos de vida, cultura, ocio y tiempo libre de los estudiantes universitarios*, Universidad de Oviedo, Psicothema, 1999.
- ROSSEL, Cecilia, *Adolescencia y Juventud en Uruguay: elementos para un diagnóstico integrado*, Montevideo: INJU, 2009.
- SANS, Isabel, *Identidad y globalización en el Carnaval*, Montevideo: Fin De Siglo, 2008.
- SCHERZER, Alejandro y Guzmán RAMOS, *Destino: Murga Joven. Espacio, tiempo, circunstancias. Fermentos del Concurso Oficial*, Montevideo: Medio & Medio Editorial, 2011.
- TANCO, Valeria y Yamandú CARDOZO, *Agarrate Catalina. El libro*, Montevideo: Santillana, 2009.
- TAYLOR, S. J. y BOGDAN, R, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1996.
- VEIGA, D, *Estructura Social y Ciudades en el Uruguay: tendencias recientes*, Montevideo: Departamento de Sociología, FCS, 2010.
- VIDART, Daniel, *El juego y la condición Humana*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.
- ZUBILLAGA, Carlos, *Cultura Popular en el Uruguay de entre siglos (1870-1910)*, Montevideo: Linardi y Riso, 2011.

## ANEXO

### Frases emergentes

Como se sostuvo al comienzo del análisis, desde la matriz teórica el grupo 1 construye discursos en pro de un mismo capital simbólico, a través de evidencias familiares que indican una tendencia a reproducir ese tipo de capital, en este caso, en las murgas tradicionales, «objetivando lo subjetivo», en términos de Bourdieu.

Para observar con mayores fundamentos es que se utilizará el término *frases emergentes* para aquellas frases que en las entrevistas se repiten con mayor frecuencia, indicando una mayor importancia y recurrencia en sus discursos.

Se hará esta referencia con el fin de aportar al análisis y de marcar la repetición de algunas frases que los entrevistados reiteran con asiduidad, ya que se considera de gran valor la cantidad de veces que repiten palabras o conceptos, porque a través de dicha acentuación, demuestran su discurso y adherencia a un tipo de murga.

Estas frases emergentes sirven para fortalecer la idea y la tendencia que hay en los entrevistados a repetir y reproducir un tipo de capital simbólico determinando, como se adelantaba en el marco teórico: una misma posición frente a la realidad.

#### *Frases emergentes en la murga tradicional*

1. «[...] Entonces el tema murga no, salvo cuando empezó el tema **voltear la dictadura**, nosotros empezamos a laburar, a **militar con el frente** de allá, medio clandestino, empezamos a hacer la conexión con murgas de Montevideo que en ese momento **estaban siendo bastión** y, a través de ahí, me fui enganchando» (E11, grupo 1).
2. «[...] **lo que significó la dictadura para toda la comunidad** uruguaya y para todo el carnaval también. Pero al mismo tiempo, sin quererlo, obviamente, lo que hizo fue **aproximar todavía más la izquierda al carnaval**, porque, bueno, como clausuró los canales habituales de expresión, hizo que una cantidad de gente que no podía transitar por el teatro, en fin... por las expresiones tradicionales, se acercara al carnaval y entonces, bueno, selló finalmente una articulación, **un lazo, un nexo muy muy fuerte entre la izquierda y el carnaval**» (E12, entrevista calificada).

3. «[...] se me ocurrió que lo que había que hacer era sacar una murga, que el aporte que yo podía hacer a la **lucha antidictatorial** tenía que venir desde lo cultural [...] que lo mío era de la murga, de la alegría, quería **cambiar la realidad** desde la alegría, cosa que sigo insistiendo, y por suerte la murga me dio un espacio» (E 3, grupo 1).
4. «[...] al lado de eso, estudiantes, trabajadores, toda [la] muchachada joven y con **ganas de decir cosas**. Los primeros años era eso, y hacíamos muchas actuaciones solidarias y los intereses comunes de muchos eran lo que yo te decía, **había un interés político, social**» (E 3, grupo 1).
5. «[...] porque los **cantores estaban todos censurados** y nosotros encontramos en el carnaval una **manera de reírnos de eso**, nos cobijó ahí. No creo que si hubiese otra dictadura fueran tan permisivos como fueron en aquella, porque se les dio vuelta la torta y **el carnaval fue el lugar por donde se escapó la resistencia** o donde se forjó de alguna manera una buena parte de la **resistencia interna del Uruguay en la dictadura**, no en la de afuera, de gente que estuvo en la resistencia interna, a nivel cultural y, bueno, el carnaval estuvo ahí» (E 3, grupo 1).
6. «[...] porque empezó a tener **un costado político interesante**, porque hasta ahí la murga, más allá de algunos intentos interesantes como fue el de La Soberana sobre finales de la década del sesenta, principios del setenta, de tener **un discurso muy político en su espectáculo**, el discurso de las murgas era, sí, **muy crítico hacia lo político, lo económico, las carencias**, todos los temas del momento, pero **no había una identificación como hubo después con la izquierda** y por eso te digo, creo que La Soberana fue como una excepción» (E 20, entrevista calificada).
7. «¿Saldrías en otra murga?» «No, de ninguna manera, ni **en ningún otro conjunto de carnaval**» (E15, grupo 1).
8. «Una de las cosas que yo creo que sostiene mas la estética del grupo, y el estilo del grupo, es el grupo en sí. Es un grupo que no ha variado mucho en su integración y eso hace a una evolución en conjunto, y eso es lo que ha hecho que cualquier cosa que la murga vaya a hacer, cualquier cuplé, una presentación, cualquier música que vaya a cantar, la traduce a su propia impronta, entonces eso hace que se sostenga el estilo» (E19, grupo 1).
9. «Ahí probablemente **el dueño va a ser el que marque más**» (E19, grupo 1).



**Frases emergentes:**

se me ocurrió / aporte / lucha anti dictatorial / cambiar la realidad / la murga me dio un espacio / ganas de decir cosas / había un interés político y social / los cantores estaban todos censurados / la manera de reírnos de eso / el carnaval fue el lugar por donde se escapó la resistencia / resistencia interna del Uruguay en la dictadura / muy política / el informativista de lo social / un costado político interesante / un discurso muy político en su espectáculo / muy crítico hacia lo político, lo económico, hacia las carencias / no había una identificación como hubo después con la izquierda, en ningún otro conjunto de carnaval / el dueño va a ser el que marque más.

Por otro lado, se verán aquellos entrevistados que se oponen, de alguna manera, a la reproducción de un mismo capital. En este caso, algunos discursos de los entrevistados, pero de quienes, en el 2012, aún seguían en una murga surgida en Murga Joven, aunque hayan pasado por murgas tradicionales, como en el caso de la entrevista número 13.

***Frases emergentes en la murga joven***

1. «[...] naturalmente se dio que **éramos los dos que tuvimos como la iniciativa de empezar a escribir** alguna cosa y, al poquito tiempo, fue que yo me enteré en la intendencia que existía el concurso, el encuentro, llamale *Encuentro de Murga Joven* y ahí fue que **nos planteamos la meta** de, bueno, de tratar de armar un espectáculo, **para participar del Encuentro de Murga Joven** y bueno, **naturalmente se dio el laburo en comisiones** » (E 2, grupo 2).
2. «[...] hay hasta un vocabulario bastante propio del grupo» (E 7, grupo 2).
3. «Gente que canta en [La] Queso no puede cantar en ninguna otra murga» (E 1, grupo 2).
4. «aprendimos a eso, **a laburar discutiendo las cosas, tomando decisiones grupales** y haciéndonos cargo de las decisiones con nivel, más allá de que vos no estés de acuerdo» (E 2, grupo 2).
5. «[...] hace poco, cuando había varios letristas que querían descansar, **todos dijimos “vo', no vamos a traer otros letristas”**, no salimos, estamos todos cansados igual, **vamos a descansar todos**, pero más que nada por ahí, a mí me cambió la vida porque **la murga se transformó en mi grupo de amigos**, y de a poco **empecé a tener mucho más participación** dentro del grupo, a lo que es la **cooperativa** de la murga. Se hizo una cooperativa de palabra, digamos, pero

fuerte, un **grupo de trabajo**, en un principio **cada uno debía poner para pagar** el alquiler donde estábamos ensayando» (E 7, grupo 2).

6. «Yo creo que **es mas allá de la murga**, yo desde que entré, pa' mí la murga es como una cosa que está ahí, pero **podía ser un equipo de fútbol** o podía ser un grupo pa' ser ciclismo, yo que sé, pa' mí **es como una excusa la murga** [...], me parece que **es el grupo**, y más allá del cambio de integrantes, sobre todo en los últimos tiempos, lo que está bueno es que el que se va, en general, ha pasado siempre, el que se va no se ha ido mal, y siempre como que **vuelve en alguna etapa**, entonces, el que estaba siempre, era el que se iba. **Esperaba el turno para volver** si había lugar, que me parece lógico, porque entra uno nuevo, por ahí que capaz que era otro que ya había estado, o era uno nuevo que nunca había estado, entonces, más allá de eso, creo que **el último cambio de integrantes masivo de tres o cuatro** nomás, que ha pasado que pa' nosotros es masivo porque siempre se iba uno puntal y entraba uno puntal» (E 13, Grupo 2).

**Frases emergentes:**

Éramos los dos que tuvimos la iniciativa de empezar a escribir / nos planteamos la meta / participar del Encuentro de Murga Joven / naturalmente se dio el laburo en comisiones / vocabulario bastante propio del grupo / laburar discutiendo las cosas / tomar decisiones / todos dijimos no vamos a traer otros letristas / vamos a descansar todos / la murga se transformó en mi grupo de amigos / empecé a tener mucho más participación / cooperativa / grupo de trabajo / cada uno debía poner para pagar / podía ser un equipo de fútbol / es como una excusa la murga / es el grupo / vuelve en alguna etapa / esperaba el turno para volver / el último cambio de integrantes masivo de tres o cuatro.

En este caso, las frases emergentes también delimitan un universo simbólico compartido, donde a pesar de haber formado parte o no de una murga tradicional, no reproducen aquello de lo que en muchos de los casos los motivó a ser murguistas, como el discurso de la murga tradicional.

Son capaces, sí, de defender un estilo y una forma de ver la realidad, pero siendo críticos de un estilo que ellos mismos acusan de ya no ser válido. Colocan la murga en un segundo plano, como una excusa en la mayoría de los casos. La toman como una apuesta de organización cooperativa y con una prioridad hacia el grupo y sus

capacidades humanas.

|                             | <b>Año de creación de la Murga</b> | <b>Años de participación en la Moviada Murga Joven</b> | <b>Clasificación</b>               |
|-----------------------------|------------------------------------|--|------------------------------------|
| <b>Queso Magro</b>          | 1999                               | 6  | Cooperativa                        |
| <b>Falta y Resto</b>        | 1982                               | 0  | Director Responsable               |
| <b>Curtidores de Hongos</b> | 1912                               | 0  | Director Responsable               |
| <b>La Mojigata</b>          | 1998-1999                          | 2  | Cooperativa                        |
| <b>La Gran 7</b>            | 1989-1990                          | 0  | Cooperativa / Director Responsable |