

DEL MUÑECO A ESCENARIOS CALLEJEROS ARTE URBANO Y MUÑECOS DE FIN DE AÑO DE LA PLATA

Cecilia Paola - María Gabriela de la Cruz
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

Cada año, en los barrios de la ciudad de La Plata, se lleva a cabo una celebración tradicional basada en la realización y quema de muñecos para despedir el año viejo y recibir el nuevo.

Esta celebración consta de un encuentro alrededor de distintos muñecos realizados en cartón, sobre una estructura de madera y alambre, luego revestidos con papel y pintura. Las representaciones varían cada año, según cada grupo, reunidos por zonas, por barrios o amistades. Dependiendo de la agenda anual vencida, eligen realizar entre personajes políticos, locales o internacionales, personajes de televisión, dibujos animados, representaciones de equipos de fútbol, etc...

Los vecinos de la región presencian la quema de una amplia variedad de muñecos o *momos* ubicados en diferentes barrios del partido. Suelen visitarlos durante los días previos para visualizar en detalle las creaciones y ni bien comienza el 1 de enero del siguiente año son quemados.

Proponemos aquí indagar acerca de la participación del espectador y cómo este factor fue direccionando varias producciones, motivando así la búsqueda de nuevas propuestas estructurales. Hablamos de mecanismos que fueron transformando la elaboración de los llamados *momos* a instalaciones complejas con características escenográficas, dialécticas entre sí y con la misma ciudad.

Palabras clave: ciudad, muñecos de fin de año, celebración, espectador, instalaciones

La ciudad

Tomando en principio el concepto ciudad y sus producciones artísticas, resuenan para el caso aquellas que definen a la ciudad a través de sus habitantes: un grupo de personas reunidas en un lugar geográfico definido por fronteras y reconocido como "ciudad", detrás de las ideas y de sociedad localizada, formará una transparencia entre cultura, sociedad e individuo (Auge, 1992:56).

Sería interesante pensar, además, la propuesta de la analogía biológica de cuerpo vivo, que invita a reconocer en el trazado de nuestra ciudad esa corporalidad, por ser una forma que admite y posibilita su crecimiento (García, otros. 2021:1), permitiéndonos imaginar el espacio como una gran unidad. Las ciudades, como un gran organismo en movimiento, suponen muchas veces una imagen de caos, pero en definitiva no deja de ser organizado, con patrones, ritmos, flujos, condensaciones, enlaces, bloqueos. Mientras que individualmente, habitar ya no designa únicamente residir. Se habita desde la experiencia, la comunicación, y de allí se desprenden desplazamientos conceptuales y referenciales. Nacen múltiples dispositivos junto con todo tipo de combinaciones, que a su vez generan infinitas categorizaciones y van moviéndose en simpatía con la ciudad. Esto constituye los subsistemas de la ciudad que interaccionan y dan sentido a su autonomía.

Mediante disciplinas como el arte, entre otras, se pueden generar nuevas aproximaciones a la experiencia y conceptualización del espacio. La suma de dialécticas posibilitan la producción, el ordenamiento y la práctica de configuraciones espaciales diferentes.

Existen muchas herramientas del lenguaje que la propia ciudad produce y que al ser usadas para la comunicación y no para la alienación de los cuerpos provocan lazos inusuales dentro del entorno del andar cotidiano (Bossi y otros, 2009:174).

De esta manera el arte en la ciudad, en su conjunto, constituye una estética destinada al acceso masivo. La incorporación de las artes al espacio urbano como elemento constitutivo de las áreas públicas, renueva permanentemente el entorno, que actúa a su vez en los hábitos del ciudadano.

En el caso de la ciudad de La Plata, cada año que se presentan los muñecos de fin de año, el ritmo de la ciudad se modifica gradualmente. Llegando al 31 de diciembre, donde se exponen la totalidad de los muñecos en las calles, la circulación por la ciudad se ralentiza debido a la contemplación de espacios intervenidos, como si se tratara de una gran galería que abarca toda la ciudad. El movimiento en las calles se ve interrumpido en cada esquina donde se presentan muñecos, convocando a una gran cantidad de personas a su alrededor.

Desde sus comienzos, La Plata fue escenario de manifestaciones culturales provenientes de múltiples orígenes, cuyas tradiciones se fueron adaptando a la nueva realidad, incorporando elementos autóctonos y confundiendo con los originales.

Se registraron los primeros muñecos en la década del 50. Los testimonios indican que la realización del primer muñeco fue en las calles 10 y 40 en homenaje a los jugadores de fútbol del Club Defensores de Cambaceres, quienes se habían consagrado campeones de la Liga Amateur platense.

Todos los 1º de enero, a primeras horas, se realizan las quemas. Algunas calles se cortan debido a la cantidad de gente celebrando, y en algunos casos se arman festejos improvisados que duran toda la madrugada. En este punto es necesario aclarar que en el transcurso de los años la Municipalidad de La Plata fue interviniendo de a poco en estas prácticas, debido a la peligrosa falta de protocolos y medidas de seguridad durante los eventos. Comenzaron a delimitar en qué espacios era prudente realizar las quemas y en cuales suponía un riesgo de incendio. Más tarde, prohibieron el uso de pirotecnia, limitaron los tamaños de los muñecos, impulsaron protocolos sobre incendios e implementaron servicios de limpieza.

Desde lo icónico para el espectador / lo popular

Las prácticas artísticas realizadas en la calle en los últimos tiempos presentan ciertas dificultades al momento de ser definidas, debido a su amplitud en cuanto operaciones, pertenencias y acciones se refiere. A su vez, la ciudad se convirtió en un dispositivo de mediación que genera una percepción colectiva y simultánea, también imposible de definir debido a que se presentan en una relación de intra-acción: situaciones de contacto donde los términos alcanzan su definición en el contacto mismo. Es decir, son relacionales.

Es necesario considerar exclusivamente las producciones artísticas de la ciudad en relación a su condición de abordar la complejidad del contexto. Debido a que se ponen "en situación" interviniendo, señalando, perturbando, imponiéndose, apropiándose de espacios físicos y de los medios comunicacionales de uso público para la participación del espectador.

El contexto designa un “conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”, un arte contextual opta por establecer una relación directa sin intermediarios entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales, políticas económicas, etc.. Se trata de anexionar la realidad [...]. Este contexto es multidimensional y las obras se apoyan sobre las variables temporo-espaciales sobre el acaecer, que implica una fuerte experiencia del presente, enfatizando el momento procesual, el movimiento productivo que la realiza (de la Cruz, 2014: 4).

En este sentido los muñecos de La Plata suelen apoyarse en los símbolos populares. Sus temáticas buscan siempre interpelar al público. Cada vez que se propone un proyecto surge la pregunta ¿es conocido? ¿Cuántas personas se representan con este personaje, situación o concepto?

El fallecimiento de dos ídolos del fútbol como Diego Armando Maradona y Alejandro Sabella han marcado a miles de fanáticos y ese sentimiento se reflejó notoriamente en los *momos* del año 2021.

Del mismo modo, y como es frecuente, los muñecos también hacen referencia a los sucesos del año que se termina y, sin lugar a dudas, el hecho más trascendente del 2020 fue la pandemia del Covid-19, por lo que el virus que afecta a la población mundial ha ganado un espacio importante dentro de las creativas representaciones. Algunos grupos diseñaron la forma de coronavirus gigantes, otros optaron por evocar el tema del encierro durante la cuarentena. Entre estos últimos, el grupo Muñequeros del Galpón recreó una escena de Alicia en el país de las maravillas, en la que Alicia bebe una poción que la hace crecer hasta quedar atorada dentro de su casa. En el mismo cierre del año, las calles de la ciudad lucían estructuras gigantes de los personajes más exitosos del momento, como los personajes de Among Us (el juego que se viralizó durante el período de aislamiento por la pandemia), y los infaltables de todos los tiempos, como El Chavo, La Pantera Rosa, Los Tres Chanchitos, Los Picapiedras, Los Simpson, Toy Story y Bob Esponja.

En otras ocasiones hubo lugar a la representación de personajes y sucesos menos populares, pero sí de relevancia local. En 2018 se construyó un muñeco en 10 y 40 homenajeando a la elefanta Pelusa, fallecida en ese año, personaje icónico del zoológico de La Plata que a partir de entonces cerró sus puertas permanentemente. Los personajes invocados en cada año constituyen un punto de encuentro inicial que se consuma en el ritual de la quema.

Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran, generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (Bourriaud, 2006:53).

Aquí surgen algunos cuestionamientos y diferencias conceptuales en cuanto al estatuto de estas producciones como obras de arte, puesto que las prácticas anuales de los muñecos de fin de año no presentan una configuración en sí misma que genere una inscripción en los estatutos del arte. Situándonos en términos de Jiménez (2003) no los podríamos concebir como obras, debido a que algunas determinaciones de la categoría obra en nuestra tradición artística no son cumplidas de manera intencional: 1- se entiende que la obra es un objeto producido, incluso una cosa.; 2- en su dimensión material, sensible, la obra se concibe como expresión de un contenido espiritual, lo que favorece su circulación mercantil; 3- se le presupone un carácter definido, es decir que tiene principio y fin; 4- su estructura es cerrada, hay una delimitación respecto a lo que se sitúa fuera o más allá de ella; 5- se entiende que la obra posee unidad constitutiva, de ahí la argumentación sobre su carácter único e

irrepetible, o sobre su valor en el original con respecto a la copia, con el “aura” que distingue la obra auténtica.

Sin embargo esta noción de obra de arte planteada por Jiménez se cristaliza en una época donde el sistema productivo es básicamente manual. Pero hoy consideramos que el desarrollo de la industria y el empleo de máquinas en el proceso productivo invirtieron ese papel modélico ideal de los productos artísticos frente a los productos del trabajo.

Hoy en día los parámetros que parecían determinar la categoría de obra de arte y su uso han dejado de tener validez y han sido sustituidos por los siguientes: 1- la crisis del objeto artístico tradicional llega hasta nuestros días donde las obras, en vez de ser un objeto/cosa, son ahora estructuras dinámicas, favorecidas por la emancipación de la imagen de soportes sensibles específicos; 2- la obra, en lugar de ser un medio de expresión de contenido espiritual, ahora se las concibe como propuestas conceptuales y estéticas de carácter mundano; 3- el carácter definido de las obras se sustituyó por la indeterminación y el azar en el acto creativo; 4- en vez de cerrada, se concibe en nuestro tiempo como abierta, dinámica e incluso aleatoria; 5- en una cultura tecnológica, la idea de unidad y originalidad es contradictoria por la posible reproducción masiva, introduciendo a las obras en una dinámica de serialidad, multiplicidad y repetibilidad.

Dicho todo eso, Jiménez agrega que para que algo sea reconocido como obra de arte es preciso, antes que nada, su aceptación institucional: que se produzca su inserción y encuadramiento en los canales institucionales del arte, ya que el arte en sí mismo es una convención.

Esta concepción tergiversa la dinámica del arte. Además, para que una propuesta sea reconocida como tal, es necesario que tenga una intencionalidad que le confiera su carácter de obra. Presupone la puesta en cuestión de la percepción habitual del mundo, como la inserción funcional y solamente comunicativa habitual de las imágenes y objetos. Finalmente, la última condición para hablar de una obra de arte consumada sería que la propuesta alcance enteramente una autonomía de sentidos, de significados, que configure un mundo en sí misma. Esto da cuenta de que si bien, los muñecos de fin de año no presentan, en principio, una intención para que se consagre como obras de arte en términos tradicionales, termina siéndolo en la repetición de la práctica, en los estatutos legales de la ciudad, en tanto que participan obradores y espectadores y en cuanto a que se vincula como un dispositivo de encuentro, generando relaciones a través de una práctica estética y, por lo tanto, artística. Hoy en día podemos hablar de estos más allá de su valor como fenómeno tradicional local y adentrarnos en su riqueza experiencial y las posibilidades estéticas que confieren.

Por otra parte, estas prácticas sí cumplen con los elementos que definen a la instalación como dispositivo. Para Groy (2008), la instalación extrae una copia del presunto espacio abierto sin marcas de la circulación anónima y lo ubica –aunque sólo sea temporalmente- en un contexto fijo, estable y cerrado de un “aquí y ahora” topológicamente bien definido. Esto quiere decir que todos los objetos dispuestos en una instalación son originales, incluso cuando circulen como copias fuera de la instalación. Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos.

La instalación es el material por excelencia, ya que es espacial. Ser en el espacio es la mejor definición de ser material. Revela precisamente la materialidad de la civilización en la que vivimos, porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular y que, de otra manera, pasaría inadvertido detrás de la superficie de la circulación de imágenes mediáticas.

Al mismo tiempo una instalación no es una expresión de una relación ya existente entre las cosas; por el contrario, una instalación ofrece una oportunidad de usar cosas

e imágenes de nuestra civilización de una manera muy subjetiva e individual. De cierta forma la instalación es para nuestro tiempo lo que fue la novela para el siglo XIX. La novela fue una forma literaria que incluyó a todas las demás formas literarias de aquel entonces; la instalación es una forma de arte que incluye todas las demás formas de arte.

Silvina Valesini (2016) habla de la instalación como un medio preponderante, un soporte espacio-temporal cuyo concepto es inestable, porque logra unir un grupo heterogéneo de prácticas artísticas que no encuentran clasificación posible en el orden de las categorías tradicionales. No es posible afirmar que respondan a cuestiones morfológicas ni técnicas concretas, sino que se relacionan más bien con una determinada manera de proponer arte.

Por otra parte, es imprescindible destacar el protagonismo del espectador dentro de las instalaciones porque su rol es de participación dentro de las mismas. El observador-espectador debe sumergirse en la instalación para poder experimentarla. La instalación no se circunscribe al conjunto de elementos materiales que la conforman, sino que comprende las relaciones espaciales que se establecen entre ellos y su interacción con el cuerpo del espectador. El resultado es un sujeto corporeizado, que ingresa físicamente en la obra para experimentarla con todos sus sentidos y por eso es interpelado por la obra de un modo directo.

Algunos de los que construyen muñecos en La Plata irían advirtiendo este factor relacional a los largo de los años y modificando sus propuestas a favor de integrar cada vez más el cuerpo del espectador. Así, y a pesar de su vínculo material con lo múltiple y lo reproducible, la obra adquiere un sentido unitario gracias a la presencia del espectador en unas coordenadas espacio - temporales - específicas.

La celebración

Según Gadamer (1998), cuyos desarrollos conceptuales están ligados a la hermenéutica, la categoría central en la estética de la recepción sería la comprensión y la interpretación que el sujeto hace, poniendo en juego sus prejuicios -no como algo peyorativo o negativo sino como juicios previos-. La interpretación es nuestro modo de ser en el mundo porque el lenguaje es nuestra manera de ser en el mundo. El ser es lenguaje y toda interpretación está mediada por el lenguaje. Entonces, para relacionarnos desde lo antropológico, con el arte, es necesario poder establecer vínculos con tres conceptos: juego, símbolo y fiesta.

Si bien las obras contemporáneas, y más aún, las prácticas estéticas que suceden en la calle, contienen en sí mismas los tres elementos, en las prácticas de los muñecos de fin de año se destaca la fiesta como elemento constitutivo de la celebración y el encuentro. Se encuentra ligada a los términos de comunidad, congregación, actividad, comunión e inclusión. Las personas celebran el congregarse por algo y esto se torna más evidente en la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o vivencias individuales.

En la fiesta se suprime toda representación de una meta hacia la cual dirigirse, la fiesta está ahí siempre y en todo momento. Una particular experiencia del tiempo es afín a la fiesta y al arte. En el tiempo ordinario, cotidiano, el del ajetreo, siempre hay algo previsto para hacer o llenarlo. Cuando hay fiesta, ese rato o momento está lleno de ella. En la fiesta no hay que llenar el tiempo vacío sino a la inversa: el tiempo se ha vuelto festivo. La fiesta es un tiempo fuera del tiempo, ofrece tiempo, lo detiene, invita a demorarnos. De esta manera, los muñecos de fin de año responden a estadios que son una fiesta en sí, tienen su tiempo propio. La ciudad misma se encuentra inmersa en una celebración, por lo que la quema de muñecos es como un agregado que

potencia la festividad. Y, como en toda fiesta, cuanto más nos sumerjamos más ricamente se manifestará.

De esta manera se agregan, en la medida que pueden, distintos elementos potenciando la fiesta. No esperan solo al horario de la quema, a menudo surgen rituales y símbolos propios durante la misma construcción del muñeco, que muchas veces se construye en la misma calle de la presentación. Por esto, varios vecinos son espectadores, además, del proceso de realización del muñeco. Esto, va anticipando el ambiente festivo del 31 de diciembre, que involucra a toda la ciudad.

El fuego cumple un rol fundamental en lo que significa, para muchas personas, cambiar de año. El ritual de quemar figuras icónicas se ha repetido en muchas regiones de Latinoamérica, con sus propios motivos y temas de celebración. Hasta hace un tiempo, en la ciudad de La Plata, los muñecos eran cargados de pirotecnia para que explotaran mejor. Hay una fascinación ya instaurada por los explosivos. En parte como práctica habitual durante las fiestas de fin de año en Argentina, pero específicamente en los muñecos con el objetivo de volverlos algo así como más brutales o colosales. Los productores de cada barrio buscaban llenar los muñecos con los explosivos más ruidosos y la mayor cantidad de fuegos artificiales.

Esta práctica fue parcialmente suprimida luego de múltiples campañas denunciando el peligro y malestar que generan a un gran porcentaje de la sociedad, apelando a la empatía por la buena convivencia en la ciudad, por lo que la municipalidad prohibió el uso de pirotecnia en los muñecos. Algunos grupos continuaron cargando de pirotecnia los muñecos, mientras que otros solo utilizaron fuegos artificiales y juegos de luces. El tema es que estos elementos constituían una especie de espectáculo dentro de la celebración. Su supresión también llevaría a evaluar otras formas de potenciar el espectáculo del fuego manteniendo las medidas de convivencia acordadas.

Algunas innovaciones técnicas registradas en La Plata

En los últimos años encontramos registro de unos pocos grupos que comenzaron a atribuirle a sus *momos* ciertos diseños, recorridos y tecnologías que suponen una innovación en la forma de hacer muñecos, convirtiéndolos en “algo más que muñecos”. Motivados, en parte, por las regulaciones municipales, la competencia por resaltar, pero también, por los nuevos modos de concebir la participación del público.

Dialogando con el grupo Muñequeros del Galpón, nos comentan cómo se propuso, en diciembre del 2021, diseñar el “Gatobus” de la película Mi Vecino Totoro de Hayao Miyasaki. El Gatobus es un personaje cuya forma resulta de la fusión de un gato con un autobús. Y, como se muestra en la película, se puede viajar dentro de él. La propuesta se materializó mediante modificaciones estructurales que permitieron al público participar íntegramente de este muñeco, ya que podían ingresar dentro de él, recorrerlo, sacarse fotos. Incluso dentro del muñeco se encontraban pequeñas leyendas escritas sobre el grupo que lo construyó. La intención de potenciar la participación del público abrió espacio a la integración de nuevos recursos, como apliques de luces, señalizaciones y performances que acompañen a la obra. A su vez, los fanáticos de la película compartieron su experiencia en redes sociales, lo que llevó a diseñar esporádicamente algunos juegos, trivias, memes y demás interacciones sobre el muñeco.

Los integrantes de Muñequeros del Galpón percibieron como la actitud del público fue fluctuando conforme pasaban las horas de exposición, primero muy tímidos para entrar, ya que no es usual que se pueda ingresar dentro de los muñecos pequeños. Por lo general se acercan a sacarse fotos o miran desde lejos. Pero más tarde, y con una multitud de personas, se fueron turnando para entrar y recorrer el Gatobus.

Este crecimiento supuso para el grupo, aún muy joven, conformado en su mayoría por niños y adolescentes y sin tantos recursos económicos ni espacio fijo, una pequeña

revolución que plantó nuevas necesidades de montaje y comenzó a demandar otros modos de mirar la calle. Donde se solía pensar una estructura que simplemente se mantenga en pie, fuese liviana y aireada - para encender el fuego-, hubo que cambiar los materiales por otros más resistentes - incorporar varillas de hierro y ensamblajes más complejos, lo cual llevó a repensar el *esqueleto* del muñeco.

Esta pequeña evolución del grupo es significativa a modo anecdótico ya que ilustra las primeras dificultades y disparadores que supone integrar a la tradición otros modos de participación del público. Sin embargo, la invitación a recorrer muñecos por dentro ya estuvo presente en otros momentos y obtuvo alcances aún mayores. En general estas propuestas están planteadas por los grupos más grandes de constructores de *momos*, los cuales cuentan con años de experiencia. Donde las propuestas fueron abandonando la representación icónica que interpela y comenzaron a ofrecer otros recorridos que aportan un segundo relato u otra dialéctica con el espectador.

Tal es el caso del grupo Gaam Drako, que en su producción para despedir el año 2015 presentó "selvática, el eslabón perdido". Una propuesta escenográfica que permitía a las personas ingresar por la parte de atrás, llegando a una pequeña cabina que los posiciona al centro de la obra. Además, habían logrado incorporar un estanque lleno de agua, lo cual era desconcertante, puesto que los muñecos solían ser representaciones en madera, cartón y papel.

El viraje de propuestas, que abandonan el personaje icónico u objeto de representación y se aventuran a crear nuevas situaciones, que naturalmente derivan en escenografías, han alumbrado un espacio dispuesto a la exploración de numerosas innovaciones técnicas. Acompañan a su vez la popularidad que adquirió la tradición estos últimos años y el incremento de inversiones y motivación que reciben los colectivos artísticos por parte de la ciudad.

En 2019, otro equipo presenta "Caminando entre dinosaurios". En esta oportunidad los visitantes ingresaban por una entrada decorada con cañas y luego continuaban por una costilla gigante, que los conducía a cada una de las especies. La instalación contaba con recuadros informativos, sonido e iluminación. Este grupo armaba muñecos en 14 y 72, pero cambió su posición a 7 y 72 para explotar la posibilidad de recorridos y estéticas que favorecieron para recrear el período jurásico. Este caso supone no solo una mirada integradora entre arte y ciencia e investigación, sino también los nuevos modos de mirar la calle como parte de esta estética destinada al acceso masivo y sus posibilidades educativas.

En esa búsqueda, nada fue improvisado: "Hablamos con antropólogos, especialistas del Museo de Ciencias Naturales y con gente que conoce sobre dinosaurios y estudió sobre ellos. La idea era sacar medidas y características de cada uno, para que fueran lo más real posible (...). El abanico de dinos es amplio y va desde torosaurios, pterodáctilos y velociraptors hasta triceratops y branquiosaurios. En el centro, imponente, se destaca el Tiranosaurio Rex, acaso el más "vivo" de todos. Mediante un sistema de poleas y roldanas del cual se desprenden sogas, es posible hacer que mueva su cabeza, ojos, boca y cola. El nivel de detalle asombra: cada vez que gira su cuello de un lado a otro, su piel recubierta de poliuretano adquiere gran elasticidad. También se pueden escuchar sus chillidos, gracias al ruido que genera el movimiento de algunos caños oxidados en su interior.¹

Finalmente, para despedir el 2021 y recibir el 2022, Gaam Drako apareció con su show "Drako contra Viento y Marea", articulando un relato y coreografiando con luces, efectos especiales, música y extendiendo el movimiento a casi la totalidad de la obra. Se utilizó un sistema de poleas para lograr dicha movilidad.

¹ Ver <https://pulsonoticias.com.ar/59241/un-parque-jurasico-en-7-y-72/>

Como se puede ver, las innovaciones tecnológicas aparecen como resultados de las búsquedas de nuevas formas de representación, de las ganas de indagar en propuestas más complejas o que adviertan otras experiencias más allá de la representación naturalista del contexto presente.

Si bien la participación siempre fue protagonista en diferentes sentidos - es decir jamás fueron obras meramente contemplativas, el ritual de la quema de por sí es experiencial y participativo, así como el recorrido activo que se genera todos los 31 de diciembre en la ciudad – algunos grupos buscan explotar otros modos de integrar el cuerpo y los sentidos de los transeúntes. Siempre teniendo en cuenta la movilidad y esporadicidad que suponen los recorridos.

...quiero señalar más bien que el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de cosas. (Careri, 2009, p. 27).

Otros grupos ya se están transformando en verdaderos festivales, con bandas, músicos invitados y comidas. Si nos situamos en términos de centro-periferia, reconocemos aquellos grupos que ya hicieron de su hacer artístico su marca registrada, impusieron un estilo propio, suelen tener patrocinadores y actualmente están proyectando con la municipalidad diversas actividades para potenciar esta tradición. También son los que mayor tiempo dedican durante el año (la mayoría de los grupos pequeños construyen solo durante diciembre, quizás en noviembre). Otros grupos pequeños son menos constantes, no tienen una calle fija o firma, sino que espontáneamente deciden contribuir a la tradición impulsados por el ambiente y la celebración del momento. Algunos grupos se inscriben todos los años en un concurso convocado por la municipalidad. Son evaluados por jurados o voto popular y ofrecen premios y distinciones a los equipos ganadores. Mientras que otros deciden no participar oficialmente y se quedan construyendo al margen de dicho concurso.

Trabajar con otro/as tanto en redes como inter-grupalmente es apuntar a que el trabajo que de allí surja sea parte de una experiencia comunicativa que se despliegue desde ese “ser comunidad” a partir de entornos y actores diferentes... (Bossi y otros, 2009, p.173).

Aun así existe una equidad y camaradería, hay sentido comunitario y cada barrio apoya al muñeco de su zona. El evento se consagra en la totalidad de producciones alrededor de toda la ciudad, desde las más pequeñas e improvisadas hasta las de mayor producciones. Unas pocas, por más que fueran extremadamente desarrolladas no configurarían lo que hoy es una tradición local popular.

Consideraciones finales

La quema de muñecos en La Plata ha sido siempre un emblema de la ciudad y se pueden apreciar en sus temáticas un reflejo acerca de los contextos vividos en el año, que terminan por legitimarse en el ritual del fuego. Hemos visto cómo a lo largo de esta recopilación se evidencia la manera en que algunos colectivos realizadores de *momos* han empezado a abandonar la representación de íconos y personajes, adentrándose en el desarrollo de instalaciones que motivan la estimulación y participación, cada vez más activa, por parte del espectador. La búsqueda por integrar al público funciona como un disparador que, consecuentemente, desencadena una especie de avalancha de propuestas y modificaciones en cuanto a estructuras, relatos, efectos especiales y tecnologías se refiere. Así, los que son concebidos originalmente como muñecos, terminan por acercarse más a una instalación con características

escenográficas y configurando una estética propia. Dentro de las numerosas producciones que se exhiben en la ciudad, pocos grupos se adentran en esta búsqueda aún. Sin embargo, son estos casos los que nos permiten ampliar y diversificar las categorías artísticas dentro de esta tradición, desprendiendo otras relaciones posibles con la calle.



Diego Armando Maradona. Anónimo.



Caminando entre dinosaurios. 2019. Calle 7 y 72.



Gaam Drako. 2021. *Drako contra viento y marea*. Calle 13 y 72.

Referencias bibliográficas

Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual, creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, Cendeac.

Bossi, L., Bossi, V., Carrizo, F., Corral, M., Golder, N. (2009). *GAC Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: AH Adriana Hidalgo editora.

Careri, F. (2009). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

De la Cruz, M.G. (octubre, 2014). *Epoje sobre algunas heterotopías artísticas*. Objeto de conferencia en VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. En: <http://es.calameo.com/books/00065810418a219d2eb37>. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata.

----- (septiembre, 2015). *Cultura y marcos normativos: debates sobre las políticas culturales. Posibles tramas de articulación entre el arte urbano y las políticas públicas*. Objeto de conferencia en VI Jornadas Historia, Arte y política. En: <https://dhtarte.wordpress.com/2015/03/17/jornadas-internacionales-de-historia-arte-y-politica-3/>. Universidad del Centro, Facultad de Arte, Departamento de Historia y Teoría del Arte. Tandil.

De la Cruz, M.G. y Barragán, R. (Octubre, 2012). *Cadena Alimenticia*. Objeto de conferencia en VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40567>. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata.

De rueda, María de los Ángeles (coord.) y otros. (2003). *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.

Gadamer, H. G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Argentina: Paidós SAICF.

García, Silvia, Belén, P. (coord.). (2016). *Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte*. La Plata: EDULP.

Groys, B. (2008). *La topología del arte contemporáneo*. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [En línea]. Consultado el 28 de octubre de 2020 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.

Jiménez, J. (2003). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.

Kabakov, I.; Groys, B. (1990). *De las instalaciones, un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys*. Lugar a dudas [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>.

Lucero, M.E y Zuliani, A. comp. (2014). *Imágenes de la Urbe: flujos culturales y políticas cotidianas*. De la Cruz, M.G. y Mazzarini, M.N. "Parcour, derivas para la construcción subjetiva". (165-171p). Argentina: UNR editora.

Sánchez Vázquez, A. (2006). De la estética de la recepción a la estética de la participación. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador). Barcelona: Paidós Ibérica.

Valesini, S. (2014). Lo político en la obra transitable: militancia y metáfora en dos casos latinoamericanos. En: García y Belén (comp.) *La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: Papel Cosido FBA-UNLP.