



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Políticas oficiales y patrimonialización en el carnaval porteño

Autor:

Morel, Carlos H.

Revista

Runa: archivo para las ciencias del hombre

2008, 29(1), 139-156



Artículo

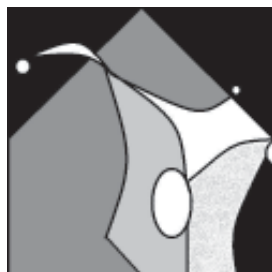


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

***POLÍTICAS OFICIALES Y PATRIMONIALIZACIÓN
EN EL CARNAVAL PORTEÑO***

Carlos Hernán Morel*



* Doctorando en Ciencias Antropológicas, Conicet/FFyL (UBA). Correo electrónico: hermorel@hotmail.com

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos realizar un análisis crítico en torno al proceso de patrimonialización de las actividades carnavalescas en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires. Veremos cómo, a partir de la sanción y puesta en marcha de una nueva legislación para el carnaval *porteño*, se modifican las relaciones y la configuración interna de este espacio de producción cultural. Ello implicará la emergencia de nuevas situaciones de complementariedad, negociación y conflicto entre los distintos agentes involucrados en los festejos del carnaval *porteño*. Principalmente nos interesa describir y analizar el proceso de implementación de dispositivos formales, cuyo objetivo es regular las actividades de las agrupaciones de carnaval. Examinaremos cómo, a partir de estas normativas oficiales, se establecen demarcaciones y categorizaciones significativas sobre las prácticas y representaciones de las agrupaciones de carnaval, como así también las dificultades que surgen al momento de su gestión cultural.

Palabras claves: Patrimonio; políticas; Estado; carnaval; festividades

ABSTRACT

In this work we seek to do a critical analysis around the process of inheritance of carnival activities in the environment of Buenos Aires city. We will look at how the new legislation for the *porteño* carnival, passed and implemented recently, has contributed in modifying the relationships and in the internal configuration in this ambience of cultural production. This implies the emergence of new complementary situations, negotiation and conflict among the different agents involved in the celebrations of the *porteño* carnival. First of all, we are interested in describing and analyzing the implementation process of formal devices, whose main objective is to regulate the activities of carnival groups. We will later examine how these official regulations establish a frame and meaningful categorizations over the practices and representations of the carnival groups, as well as which difficulties are arise at the moment of its cultural management.

Key words: Heritage; policies; State; carnival; celebrations

REDEFINICIONES DEL PATRIMONIO CULTURAL

Desde hace algunos años la cuestión patrimonial, área tradicionalmente abordada por disciplinas especializadas como la Arquitectura, la Arqueología o la Historia del Arte, comenzó a ser tema de debate de distintas esferas y grupos sociales. Históricamente las políticas de preservación del patrimonio cultural se abocaban a la protección y salvaguarda de las obras, edificios, monumentos, expresiones y bienes culturales asociados a símbolos nacionales o valores culturales hegemónicos. El campo de acción del patrimonio, unificando y disolviendo diferencias y desigualdades hacia el interior de los territorios nacionales, representaba un poderoso recurso ideológico para la reproducción de valores e intereses de las clases dominantes. En este sentido, la exaltación del patrimonio (junto a su eficacia simbólica) fue un poderoso recurso para la construcción-constitución de los estados nacionales, legitimando sus instituciones, estableciendo consenso político y cohesión social por un lado, y al mismo tiempo, omitiendo-negando "otros" aspectos culturales, étnicos o raciales (Bonfil Batalla, 1991).

En la actualidad, la temática del patrimonio cultural vuelve asumir una atención especial en los planos nacionales e internacionales en relación a una nueva dinámica en donde la "dimensión cultural del desarrollo" cobra particular vigor en las políticas oficiales (Rist, 2000). A su vez, la noción de patrimonio ya no aparece únicamente asociada en su adjetivación a los objetos tangibles o sólidos (el patrimonio material) reconociéndose la existencia del denominado patrimonio "inmaterial" o "intangibile". Si bien cabe aclarar que esta renovada importancia que se le otorga desde las políticas patrimonialistas al redescubrimiento y preservación de lo "intangibile" -en base a tradiciones, herencias o legados provenientes del pasado- puede ya rastrearse en aquello que estudia la disciplina del Folklore desde hace doscientos años (Martín, 2005: 13).

Asimismo, en las últimas décadas la cuestión del patrimonio cultural experimenta una serie de reformulaciones importantes que se vinculan con la emergencia de nuevos usos y actores sociales, más allá del Estado y las instituciones especializadas encargadas del mismo (García Canclini, 1994: 57). En base a estas reformulaciones en la temática patrimonial se produce una especie de ensanchamiento y diversificación en la agenda de debate público sobre el patrimonio (Martín y Rotman, 2005), complejizándose las interacciones entre los principales agentes sociales involucrados: los estados, la sociedad civil y los intereses privados (García Canclini, 1994).

Señalemos algunas de las principales reformulaciones en las concepciones del patrimonio cultural que se han desarrollado en los últimos años.

En primer lugar, se ha producido una modificación en lo que podría denominarse el "contenido" del patrimonio (Rotman, 2001:154) reconociéndose que el patrimonio de una nación, desde una perspectiva participativa y democratizante, no incluye solo a los bienes materiales e inmateriales de los grupos dominantes sino que también se extiende a los bienes y manifestaciones de la cultura popular y los sectores subalternos (indígenas, campesinos, obreros). Dichas reconceptualizaciones se instalan en un contexto internacional, donde organismos como la UNESCO, declaran y recomiendan una concepción pluralista de la herencia cultural (Arantes, 1997:285) buscando fortalecer instancias democráticas con participación de la sociedad civil. En segundo lugar, y en estrecho vínculo con lo anterior, se reconoce como plausibles de patrimonialización a manifestaciones actuales diversas tales como, lenguas, artesanías, tradiciones y saberes locales que representan y recrean un "patrimonio vivo" perteneciente a personas y grupos particulares. Así:

"El concepto del patrimonio antes centrado en la conservación de objetos se ha ido abriendo paulatinamente a la conservación y revitalización de actividades tales como fiestas, ritos y actividades culturales de corte tradicional" (Fernández de Rota y Monter, 2000).

De este modo, la cuestión patrimonial se inserta en un contexto de políticas culturales, donde determinadas prácticas tradicionales y formas "diversas de cultura" emergen con profundo interés para las agencias estatales, en algunos casos, principalmente atendidos como posible alternativa para el desarrollo y la promoción de los mercados, las industrias culturales y el turismo. No obstante, por lo general, la idea que legitima la implementación de procesos de activación patrimonial desde las agencias oficiales (e internacionales como la UNESCO) esgrime que existe una "diversidad cultural" amenazada -antes por el progreso y ahora por la globalización- y que estos fenómenos por su carácter de "auténticos" o "genuinos" merecen ser rescatados y protegidos (en algunos casos con urgencia) de su posible degradamiento o destrucción.

En tercer lugar, si en la vieja concepción el patrimonio era asumido como un *acervo* de bienes y objetos culturales que debían ser protegidos por el valor natural, universal y dado, que en sí mismo poseían para ciertas instituciones oficiales o culturalmente hegemónicas, en la actualidad diversos autores afirman el carácter socialmente *construido*, histórico y contextualizado de los referentes patrimoniales. Como sostiene Prats (1997), las diversas activaciones de referentes patrimoniales son representaciones simbólicas de determinadas versiones ideológicas de identidad, orientadas en base a una selección de ideas, valores e intereses particulares. Por consiguiente, más que los atributos de los objetos preservados, cabe destacar-

se los procesos sociales constitutivos de las prácticas de preservación (Arantes, 1997: 277).

Es en base a estas redefiniciones, tanto conceptuales como políticas, que se modifican las condiciones sociales de producción, circulación y consumo del patrimonio. Conjuntamente a las declaraciones que se desarrollan a nivel internacional sobre el derecho a la diversidad en las políticas culturales y patrimoniales, emergen demandas de grupos particulares históricamente postergados. Estos interpelan a los estados y a sus gobernantes para que sean tenidas en cuenta sus herencias y capitales culturales, ejerciendo presión para participar en la definición y usufructo de las políticas oficiales de preservación (Rotman, 2001).

Se instituye así el patrimonio como un campo de disputa, a partir del cual se define y redefinen representaciones sociales en torno aquello que la cultura oficial destaca de valor público y general. Estas instancias en donde los sectores subalternos disputan reconocimiento y legitimidad para sus "propias" producciones culturales son espacios de mediación y negociación política, por consiguiente, nos orientan a estudiar al patrimonio no solo como una esfera de cohesión-unificación cultural (local, regional, nacional) sino también como un espacio de enfrentamiento y negociación social, como recurso para reproducir identidades y diferencias socioculturales (Mantecón, 1998: 6).

Dado que los desafíos de las políticas patrimonialistas aún son muchos, y ante la imposibilidad de trasladar mecánicamente o reproducir experiencias similares en diferentes contextos socioculturales, resulta relevante estudiar instancias políticas ligadas al patrimonio en donde participan distintos sectores de la población, viendo cómo se establecen y articulan estas (instancias políticas) a partir de situaciones concretas. Teniendo en cuenta, como hemos señalado, que en la actualidad el marco de paradigmas relacionados con el patrimonio es reformulado, tanto en términos teóricos como en declaraciones vertidas por organismos nacionales e internacionales, la pregunta sería: ¿cómo se concretan localmente estas concepciones de tendencia global? Dado que muchos de estos problemas involucran el establecimiento de relaciones y juegos de poder situados localmente, nuestra propuesta apunta a analizar la implementación de políticas patrimoniales locales, particularmente concentrándonos en torno al desarrollo de lo ocurrido en la gestión del carnaval de la ciudad de Buenos Aires.

DOS MOMENTOS EN EL CARNAVAL PORTEÑO

Comenzar a analizar una serie de problemáticas específicas que transita el carnaval de Buenos Aires en la actualidad, nos obliga a dar una idea, más o menos

breve, de la situación en que se encontraban los festejos de carnaval luego de la última dictadura militar.

Podríamos reconocer dos momentos que ha transitado el carnaval y las agrupaciones porteñas¹ a lo largo de las últimas dos décadas. Un primer momento acontece tras el retiro de la última dictadura militar, la cual a partir de políticas de censura, desaparición y represión, dejó consecuencias dramáticas en el espacio de las organizaciones populares. En este sentido, eran pocas las agrupaciones carnavalescas que todavía existían y se organizaban tras el retorno del gobierno constitucional (Martín, 1997). Asimismo, cabe destacar que para aquel entonces las expresiones carnavalescas, en tanto práctica inherente a los sectores populares que habitaban la ciudad, eran algo muy poco valorado y reconocido por el conjunto de la sociedad porteña.

Esta situación de desaprobación, crisis y desarticulación de las agrupaciones carnavalescas empieza a modificarse hacia fines de la década de los '80, cuando artistas de distintas disciplinas comenzaron a interesarse en estas expresiones carnavalescas locales como parte de un proceso de revaloraciones y experimentación artístico-estético con manifestaciones culturales de arraigo popular. La culminación de este proceso fue la implementación -con continuidad hasta el presente-

¹ En las últimas dos décadas el tipo de agrupaciones que prepondera en el carnaval de la Ciudad de Buenos Aires se autodenominan murgas o centro-murga (aunque en menor medida también se presentan durante carnaval algunas comparsas, agrupaciones humorístico-musicales y grupos de percusión). Cabe agregar, que a diferencia de las murgas de carnaval de otros lugares como las de Cádiz (España) o las de Montevideo (Uruguay), las murgas porteñas se diferencian de las anteriores y ostentan una serie de elementos particulares (si bien, todas comparten el uso del humor pícaro, de raíz popular y grotesco). En su mayoría, las murgas porteñas tienen una pertenencia barrial y son autogestionadas por distintos vecinos que habitan la ciudad y sustentadas socialmente por redes de relaciones barriales. Sus presentaciones se realizan en espacios públicos y callejeros denominados "corsos". Las murgas comienzan su actuación y abren el desfile detrás de un estandarte en donde figuran su nombre, barrio de origen y fecha de fundación. Su actuación artística representa un "arte total" compuesto por vestimentas brillantes y coloridas (levitas), objetos visuales (fantasías como banderas, dados, muñecos, etc), baile, música y canto. Una actuación convencional de la murga porteña consiste básicamente en un desfile de entrada, a lo que le siguen las canciones de la murga sobre el escenario. Comienzan con una *canción de presentación* con la que se dan a conocer ante el público del corso. Como acto intermedio realizan la *canción de crítica* en la que se utiliza la parodia, la ironía y el doble sentido para atraer la atención y complicidad del público. En ocasiones, también puede incluirse una *canción de homenaje*. Por último, la murga se despide cantando una *canción de retirada*, para luego desfilarse y dejar el corso. El número de integrantes de estas agrupaciones oscilan desde veinte hasta trescientas personas. Sus canciones se construyen a partir de melodías conocidas públicamente a las que les cambian sus letras por composiciones propias. Las letras, por lo general, hacen mención a temas de actualidad relacionados con la política, la farándula, los medios, etc. La actuación es acompañada musicalmente por silbato y bombos con platillos.

de una nueva forma de practicar y representar las artes carnavalescas en base a la modalidad de enseñanza de talleres de murga², experiencia nacida en el Centro Cultural Ricardo Rojas bajo la dirección de Coco Romero. Estas instancias novedosas colaboraron en la paulatina puesta en valor y reconstrucción del quehacer de las murgas en base a espacios institucionalizados. Así, una manifestación cultural históricamente restringida a ciertos grupos subalternos, se transforma en una práctica diseminada en otros sectores sociales, más precisamente sectores de clase media, resignificando las formas de producción, difusión y apropiación de estas prácticas populares (Martín, 1999).

Cabe destacar que en este primer momento (más allá de la dinámica inherente a las agrupaciones de carnaval), la intervención del estado local en el carnaval porteño tuvo una mínima presencia. Pese a algunas medidas y acciones puntuales³, en efecto, todas estas instancias carecieron de una continuidad de largo plazo, y las agrupaciones siguieron teniendo dificultades para resolver y concretar principalmente espacios favorables de actuación y presentación en público durante los carnavales. Ello, por un lado, porque desde el punto de vista de la política cultural oficial no había intención de garantizar de forma continúa las actividades del carnaval en la ciudad. Por otro lado, dado que era un momento de conformación de incipientes relaciones entre las distintas agrupaciones y actores carnavalescos, por aquel entonces las distintas agrupaciones barriales de la ciudad se hallaban ciertamente desarticuladas unas de otras.

Esta situación se vería fuertemente modificada en lo que entendemos representa ya un segundo momento, el cual se sitúa hacia fines de la década de los '90 y se extiende hasta nuestros días. En este sentido, cabe destacar dos hitos importantes. En primer lugar, a comienzos de 1997, por primera vez distintas agrupaciones

² Las murgas de taller se han incorporado al medio murguero tradicional, a partir de la apropiación y reelaboración de una práctica y un capital cultural ya existente. La *murga tradicional-barrial* recrea patrones de "gran familia", fuertes liderazgos masculinos, integración de varias generaciones, vínculos abiertos y extensos, identificación y pertenencia de sus integrantes a un barrio, y se diferencia de las *murgas de taller* en función a que estas evocan un modelo de "grupo de amigos", un misma cohorte generacional, decisiones grupales compartidas y consensuadas, renovación y desconocimiento de códigos de actuaciones anteriores o tradicionales, pertenencia a espacios institucionalizados (Martín, 1999). Si bien, debemos mencionar que en los últimos años estas características se fueron mixturando de forma dinámica.

³ Podemos nombrar la sanción de la Ordenanza 43358/89 en donde se declara de interés turístico municipal a este tipo de festividades, la implementación a partir del Programa Cultural en Barrios de actividades en torno a las murgas, realización del Primer Encuentro de Murgas en el Centro Cultural General San Martín, el intento de crear una Federación de murgas y comparsas de la Capital y el Conurbano en colaboración con el Fondo Nacional de las Artes.

de carnaval realizan a partir de la organización y el trabajo conjunto la primera marcha en reclamo por la restitución de los feriados de carnaval anulados por decreto durante la última dictadura militar. Simultáneamente, ese mismo año se produce otro hecho importante cuando en base a la Ordenanza 52039, la Ciudad de Buenos Aires declara Patrimonio Cultural a las actividades que realizan las agrupaciones de carnaval. Por medio de esta ordenanza se instituye una Comisión de Carnaval (CDC) dentro del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (GCABA) y se crea una partida presupuestaria para la realización de los carnavales porteños. Estos dos hitos, tanto la organización mancomunada de los propios murgueros como la implicación del estado local en las actividades carnavalescas, producirá importantes efectos en las prácticas carnavalescas desarrolladas en la ciudad. En este sentido, la activación patrimonial representa un momento de corte, una bisagra que lleva a que en menos de cuatro años se triplique el número de agrupaciones de carnaval existentes en Buenos Aires.

En un estudio preliminar (Morel, 2005) analizamos este segundo momento en tanto proceso que interrelacionó, en un corto período temporal y de modo intenso, formaciones culturales dispersas y variables como son las artes barriales de las agrupaciones de carnaval con instituciones culturales más estables, actualizándose sentidos, valores y prácticas en el espacio cultural de las murgas⁴. Un hecho a destacar es que en este segundo momento los artistas de carnaval se unen y organizan en la prosecución de objetivos en común, constituyéndose bajo la forma de una asociación civil (MURGAS), situación a partir de la cual se irían instalando vínculos continuos entre personas pertenecientes a barrios, generaciones y clases sociales muy diferentes, e inclusive, con fuertes rivalidades históricas. A partir de esta consolidación de relaciones políticas entre agrupaciones fue creándose un espacio de debate y deliberación, un foro para la discusión de sus problemas y sentidos de identidad. Asimismo, este nivel de relaciones internas entre agrupaciones se articula con un nivel externo de relaciones, representado por agentes oficiales: funcionarios, legisladores, especialistas en el área de cultura.

ACTIVACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL CARNAVAL PORTEÑO

A partir de trabajos anteriores (Canale y Morel, 2005) analizamos el modo en que se arribó a la declaración patrimonial a través de la elaboración de la Ordenan-

⁴ Tengamos en cuenta que el carnaval que ha emergido en los últimos años en la ciudad es de carácter "murgocéntrico", en función a que el tipo de agrupaciones que se han constituido están fuertemente identificadas con el arte que practican las murgas.

za 52039 viendo el rol jugado por los distintos agentes involucrados y activistas culturales. A diferencia de un campo político en donde los agentes del Estado suelen tomar decisiones independientemente de las poblaciones destinatarias, en este caso la declaración patrimonial incluyó la opinión consensuada y los puntos de vista de las propias agrupaciones, destacándose en este proceso instancias de negociación y disputa entre representantes del GCABA y representantes de las agrupaciones artísticas de carnaval. Así, la activación tuvo como carácter singular que el armado y los contenidos de la misma fueron acompañados por un destacado protagonismo por parte de los propios interesados y productores culturales, es decir, los murgueros. En cierto modo, la activación patrimonial supuso una estrategia política:

"[...] el patrimonio es concebido como una realidad esencial preexistente, no como una construcción social, y, por tanto, las políticas de conformación y difusión del patrimonio identifican los referentes a partir de esos principios de legitimación implícitos, pero en ningún caso los cuestionan, ni tan siquiera reflexionan al respecto. Convertir, por tanto, lo que es significativamente importante para la comunidad en patrimonialmente relevante, constituye una estrategia espontánea y eficaz de preservación" (Prats, 2005: 25).

En este sentido, la estrategia de los activistas murgueros, en base a un contexto político favorable, apuntó a resolver algunos problemas específicos que aquejaban a las poco más de treinta murgas que existían en 1997 en la ciudad al momento de la activación.

Años más tarde, ya implementada y puesta en marcha la ordenanza, lo que fue ocurriendo es un crecimiento repentino del número de agrupaciones y un marcado incremento en la cantidad de los integrantes que las componen. Tengamos en cuenta que, la legitimidad que otorgó la propia patrimonialización, al insertar estos festejos en un marco de promoción y apoyo por parte del Estado, provocó importantes cambios. En consecuencia, se han ido produciendo redefiniciones y estableciendo nuevas maneras de organizar los festejos de carnaval en la ciudad.

Examinaremos algunos de los efectos de estas modalidades de intervención oficial. Indagaremos en el carácter regulatorio y clasificatorio que traen aparejadas las políticas de activación patrimonial, en otras palabras, la vocación normativa de estas en relación al contenido procesual de toda tradición y el inherente carácter dinámico del "patrimonio vivo". A continuación proponemos focalizar el análisis en la reciente reglamentación de la Ordenanza 52039, la cual entre otros puntos incluye un "Sistema de Evaluación de las Agrupaciones-Asociaciones" a realizarse durante los festejos de carnaval. Nos detendremos particularmente en el análisis de dicha

evaluación ya que manifiesta y pone en evidencia las dificultades que surgen en la gestión concreta del patrimonio local.

DILEMAS EN TORNO A LA EVALUACIÓN DE LAS AGRUPACIONES DE CARNAVAL

Como ya destacamos, uno de los hechos más conflictivos emanados de este escenario cambiante de los últimos años dentro del carnaval porteño se presenta a partir del paulatino y constante incremento del número de agrupaciones que se inscriben para actuar en el circuito de festejos de carnaval promovidos por el GCABA. De algún modo, este crecimiento no previsto de antemano creó cierto desconcierto y obligó a pensar qué hacer al respecto, tanto a los funcionarios como a los murgueros y distintos artistas vinculados a estos festejos. En gran medida, las razones del incremento de las agrupaciones partícipes están estrechamente vinculadas con la capacidad de gestión, la estructura y colaboración brindada por el GCABA en la organización y producción general del carnaval. Tengamos en cuenta, en primer lugar, que el Estado garantiza a las agrupaciones espacios de actuación en los corsos durante el carnaval. En segundo lugar, otro elemento es el factor económico como incentivo para las agrupaciones, ya que la ordenanza prevé el destino de un presupuesto oficial para el pago de las actuaciones (cachet) que realizan en carnaval. Para muchos murgueros dicha retribución monetaria es una de las principales causas en la continua aparición de nuevas y el resurgimiento de "tradicionales" agrupaciones carnavalescas.

Dicho esto, el incremento del número de agrupaciones comenzó a ser visto con preocupación por murgueros y funcionarios, por lo que fueron esgrimiéndose posibles soluciones para este escenario que algunos entendían como "desbordante", así nuevos problemas requirieron de nuevas soluciones. Por un lado, preocupaba a muchos murgueros el crecimiento dispar de las agrupaciones y la falta de correspondencia entre la cantidad de agrupaciones existentes y el compromiso con la calidad artística de los espectáculos que algunas estaban brindando en los festejos de carnaval. Por otro lado, se hacía necesario, principalmente desde el punto de vista de las autoridades oficiales, cierto "marco de ordenamiento" de las actividades carnavalescas amén, que el GCABA pueda evaluar, controlar y fiscalizar fehacientemente el cumplimiento técnico-artístico (cantidad de integrantes, horarios de presentación, categoría en la que se inscriben, calidad de la actuación, etc.) de las agrupaciones que se presentan en los corsos de la ciudad. El "sistema de evaluación" fue surgiendo como una idea viable para resolver este "desnivel" y "des-

borde" manifiesto entre agrupaciones carnavalescas, lo cual serviría para ajustar aspectos tanto "técnicos" como "artísticos" de los festejos de carnaval.

El "sistema de evaluación"⁵ preveía que las agrupaciones debían alcanzar un determinado nivel de puntaje para poder quedar dentro del circuito de carnaval. En este sentido, la idea de la CDC, con el apoyo de la asociación civil MURGAS, era incentivar un mayor compromiso de las agrupaciones en el desempeño de un espectáculo de mejor calidad. De este modo, el objetivo -según el reglamento oficial para el Carnaval Porteño 2003- anuncia:

"[...] incentivar un mayor compromiso en el logro de un espectáculo cuya calidad año a año se vea mejorada y de tal modo brindar a la comunidad un evento que jerarquice la cultura y la tradición popular en que se funda".

Si en algo estaban de acuerdo la mayoría de las agrupaciones de carnaval, era que el "sistema de evaluación" debía realizarse sobre la propia actuación en sí de cada agrupación sin que ello implique el desarrollo de algún tipo de competencia o potencie posibles rivalidades entre agrupaciones. De modo sintético, podríamos decir que tres aspectos fueron los más relevantes en la discusión de este proyecto, a saber: definición de los géneros carnavalescos "originarios" de Buenos Aires, el lugar de la CDC como órgano de representación, administración, y gestión de la evaluación y la cuestión de la selección de los jurados evaluadores. Veamos cada uno de estos puntos por separado.

1. DEFINICIONES DEL GÉNERO

En primer lugar, ¿qué y cómo definir los géneros "originarios" del carnaval porteño? Dicha cuestión instaló un debate entre los murgueros y demás actores involucrados en definir a los géneros carnavalescos, dirimiéndose allí principios de autoridad y conocimiento respecto de cómo demarcar lo "auténtico-tradicional" de

⁵ El proyecto de evaluación de las agrupaciones de carnaval comenzó a ser discutido entre los murgueros a partir del año 2001. Los actores que intervinieron en la elaboración de este proyecto fueron miembros de la asociación civil MURGAS, representantes de la Comisión de Carnaval, agrupaciones carnavalescas independientes, y esporádicamente colaboraron artistas profesionales o especialistas de otras áreas de la cultura. Tras un intento fallido de implementación en el año 2002, producto de la crisis de diciembre de 2001, la primera evaluación de carnaval pudo concretarse en febrero del año 2003.

aquellas expresiones que no lo eran⁶. Esta discusión activó tanto una memoria compartida como una memoria biográfica entre los murgueros, destacándose en este proceso de indagación diversas versiones en torno a las formas presentes y pasadas de actuación en el carnaval porteño. Estas versiones provenían, en algunos casos, de actores "respetados" o de los denominados "viejos murgueros" los cuales apelaban a ciertos recuerdos del carnaval y de las murgas de antaño. Hay que destacar que conjuntamente a esta discusión, se incorporaron los nuevos usos y formas diversas de entender estas artes populares en base a una nueva generación de jóvenes y adolescentes que en los últimos años se han identificado y sumado a la práctica murguera. Si la memoria social es selectiva, la memoria compartida y en discusión de estos grupos parece constituir un conjunto de versiones discursivas de los murgueros sobre su propia identidad.

Por eso, el hecho de definir límites formales que demarquen aquello que es originario de aquello que no lo es, en el caso de la evaluación de carnaval se presentó como algo problemático y difícil de establecer, dado que estas expresiones culturales se hallan en continuo desarrollo y cambio.

Al respecto, resulta interesante observar el modo en que estas definiciones oficiales sobre lo que se reconoce como "originario" del carnaval porteño se fueron modificando en tan solo un breve lapso de tiempo. Por ejemplo, en uno de los primeros borradores del proyecto de evaluación, el cual comenzó a circular entre los murgueros durante el año 2002, los géneros que se consideraban como "originarios" del carnaval de Buenos Aires incluían a las categorías de: *Centro Murga*, *Agrupación Murguera*, *Agrupación Humorística* y *Comparsa Porteña*. Dentro de la primera categoría se identifica al Centro Murga con el estilo de murga porteña más tradicional, mientras que la categoría de *Agrupación Murguera* incorpora aquellos elementos innovadores y modificaciones que caracterizan el arte murguero de los últimos años a partir de la aparición de los talleres de murga. Cabe mencionar que tanto la categoría de *Agrupación Humorística* (característica del barrio de La Boca) como la de *Comparsa Porteña* representan manifestaciones y formas de expresión muy poco practicadas en la actualidad. Poco tiempo después, ya para el carnaval del año 2003, las categorizaciones son modificadas y el "sistema de evaluación" consideraba como géneros porteños a las siguientes manifestaciones: *Centro Murga*, *Agrupación Murguera* y *Comparsa Porteña*. Tan solo algunos meses más tarde en el pre-carnaval 2003 (para los carnavales porteños del 2004) se había reincorporado a las *Agrupaciones Humorísticas* y quitado a la categoría de *Comparsa Porteña*.

⁶ Ello por representar manifestaciones culturales "típicas" de otros países o regiones de la Argentina (Ejemplos: conjuntos de carnaval del norte argentino, comparsas de caporales, grupos de percusión, murga uruguaya, etc)

En resumen, vemos cómo en el mismo proceso de categorización oficial se van definiendo y redefiniendo las prácticas carnavalescas. Ahora bien, el punto a tener en cuenta es que en estos procesos dinámicos, en donde hay personas y grupos disputando representaciones sociales, intervienen y toman protagonismo agencias estatales las cuales, sin mucha reflexión al respecto, tienden a ser tradicionalizadoras, fijando, instituyendo y objetivando determinadas formas culturales y creaciones populares como válidas y legítimas por sobre otras (Cruces, 1998: 82).

2. LA COMISIÓN DE CARNAVAL

En este punto cabe destacar un segundo aspecto, el cual se relaciona con el lugar de la CDC en tanto instancia de mediación, representación y decisión en todo lo que compete a la organización centralizada de las actividades que se desarrollan en carnaval. Volviendo al tema de la evaluación, la CDC (entre otras funciones) estuvo encargada de confeccionar las fichas artísticas con las cuales serían evaluados cada uno de los géneros carnavalescos. Esta ficha, a modo de una planilla con distintos puntos a calificar (según calidad de presentación respecto del vestuario, la percusión, el baile, las fantasías, el desfile, las canciones sobre el escenario, etc.), se utiliza para evaluar, dentro de cada género, a las agrupaciones que se presentan e inscriben en el carnaval oficial. Ahora bien, uno de los problemas más significativos de este sistema de evaluación, el cual está basado en un planilla estandarizada y cerrada que mide en términos cuantitativos "la actuación en sí misma" de las agrupaciones artísticas, es que tiende a no contemplar aspectos imprevistos o que surgen en la interacción misma. Estos emergen durante el contexto de actuación a partir de la interacción singular con cada una de las distintas audiencias que presiden en las fiestas de corso (Bauman, 1975). De este modo, dicha modalidad evaluativa -en base a una planilla cerrada- tiende a homogenizar y cristalizar las actuaciones de carnaval.

Durante el desarrollo de la evaluación, también pudimos observar apropiaciones activas y nuevos usos por parte de los actores y protagonistas carnavaleros. En algunos casos estos modifican sus presentaciones en público según el tipo de audiencias al que apelan. Por ejemplo, hemos podido constatar que en los corsos, las agrupaciones suelen ajustarse a los requisitos e ítems que exige la ficha artística cuando deben ser observadas por los jurados, para así obtener un mayor puntaje. Ello no implica que al presentarse en otros corsos en los que no rige la evaluación modifiquen sus actuaciones, dejando de lado aquello que el sistema de evalua-

ción oficial exige como propio de la ejecución de cada género artístico. Lamentablemente, estas innovaciones y cambios que se producen a partir de los distintos contextos de interacción, a decir verdad, no pueden ser registrados por el sistema evaluativo vigente, ya que este no contempla, entre otras cosas, situaciones dinámicas de interacción, participación y recepción de las actuaciones de carnaval. Es en este sentido que el "sistema de evaluación" manifiesta serios inconvenientes para dar cuenta de los aspectos creativos o emergentes del carnaval porteño.

3. LOS JURADOS

Por último, dado que la CDC también era la encargada de convocar y seleccionar el plantel de jurados que evaluarían a las agrupaciones durante carnaval, muchos carnavaleros se preguntaban cuáles serían los criterios que regirían en la selección de estos jurados. Así, la convocatoria de juradores competentes representaba entre los murgueros una instancia de profundo debate. Los miembros del jurado, según el reglamento del "sistema de evaluación", debían ser *"personalidades de acreditada trayectoria en el campo de la cultura popular y comprobable relaciones con el carnaval porteño"*⁷.

La principal preocupación entre los murgueros estaba dada por las personas concretas que serían elegidas; el hecho de si estas se encontraban familiarizadas con el arte murguero, además de ser neutrales respecto de las agrupaciones a quienes evaluarían. No obstante, esta "desconfianza profunda" sobre aquellos que serían los encargados autorizados de evaluar a cada agrupación, responde a una serie de sentidos propios del espacio murguero. Por un lado, la "desconfianza" respecto de las personas con acreditado conocimiento sobre estas artes, parece estar vinculada al desconocimiento social que rodea a estas formas de arte *amateur*, históricamente desvalorizadas por el conjunto de la sociedad porteña. Por otro lado, la cuestión de elegir jurados "neutrales" debe ser entendida en el contexto de competencia y fuertes rivalidades históricas entre agrupaciones asociadas a diferencias barriales, futbolísticas, personales, etc.

Resulta interesante destacar que en términos de los propios artistas murgueros la instancia evaluativa es vivida en la práctica como una "competencia" aunque en un doble sentido. Por un lado, una lucha hacia el interior del espacio

⁷ Entre los cuales se incluían: murgueros que no integraran agrupaciones inscriptas en el carnaval, viejos murgueros, modistas, letristas; artistas populares de distintas disciplinas, periodistas, críticos de arte e investigadores especializados en el área.

murguero por la imposición de determinadas definiciones autorizadas y legítimas respecto de lo que "es" o "debe ser" el arte murguero. Por otro lado, instala una competencia abierta entre agrupaciones en torno a las destrezas y capacidades artísticas que posee cada agrupación. En consecuencia, lo que para el estado local es clasificado como una "evaluación", desde el punto de vista de las agrupaciones es vivido como un "concurso" (no es casual que la mayoría de los murgueros lo denominan con esta palabra) ya que de allí se desprenden ganadores y perdedores en rigor al puntaje que se les asigna en forma abierta y pública. En tanto "concurso", allí se dirimen jerarquías internas y se actualizan rivalidades en torno al reconocimiento y al prestigio que obtiene cada agrupación dentro del contexto del carnaval de la ciudad.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Comenzamos este trabajo haciendo referencia al momento de activación y puesta en valor de los referentes patrimoniales del carnaval porteño. Destacamos que la obtención de dicho logro estuvo ligada tanto al activismo y la autogestión murguera como al hecho de que sus reclamos fueron contemplados por el estado local.

Paso siguiente nos enfocamos en lo ocurrido a partir de la puesta en marcha de esta nueva legislación, la cual implicó un paulatino proceso de conversión en las actividades del carnaval porteño. De este modo, si tradicionalmente las agrupaciones de carnaval estaban obligadas a autogestionar cada una de las etapas del proceso de producción artístico bajo una relativa autonomía respecto de otras esferas sociales, a partir de la inclusión estatal se establecen relaciones formales con el poder público y compromisos de distinto orden. Ello significará para las murgas cierto grado simultáneo de obtención de recursos (organizativos y monetarios) a lo que se agregan distintas formas de control y disciplinamiento. El Estado como mediador impone un nuevo orden regulatorio en torno al carnaval (a partir de leyes, ordenanzas, reglamentos), lo cual da lugar a definir, codificar, y otorgar representación a prácticas sociales que antes se encontraban por fuera de su control directo.

En cierto modo, la inclusión de las prácticas carnavalescas en circuitos de producción oficiales conlleva que estos festejos de escala barrial se incorporen y logren una amplia visibilidad en toda la ciudad. Paulatinamente, el proceso de intervención del Estado, con sus fuerzas unificadoras y homogenizadoras, fue instituyendo entre los murgueros un espacio de contienda, poniendo en superficie el

problema de la transmisión y actualización de la memoria de estas manifestaciones, devenidas ahora en patrimonio. Pudimos observar, que a partir del año 2003, en base a la implementación de una evaluación dentro del carnaval, se van seleccionando y redefiniendo representaciones de aquello que se considera "originario" del carnaval porteño para los distintos actores que lo representan en la actualidad. Sin embargo, lejos de ser un proceso de transmisión armonioso, allí aparecen distintos relatos y visiones del pasado murguero que se insertan en un proceso que desde el presente (re)construye y produce formas legítimas de entender el pasado (Arantes, 1984).

Es claro, que muchas de las categorizaciones esbozadas surgen en base a propuestas e instancias de negociación con los propios murgueros, aunque es importante destacar que es a partir de la inclusión del aparato del Estado que tiende a imponerse una racionalidad técnica sobre el fenómeno en base a la explicitación de criterios, definiciones y formas de regularización en la gestión del patrimonio local. En este sentido, la tendencia es pensar a estas manifestaciones culturales en tanto "objetos" terminados, desconociendo y negando por medio de esta operatoria, aquellos aspectos más abiertos a la creatividad, la innovación y el cambio. En función de ello, el "sistema de evaluación" parece reproducir una vieja concepción en donde los referentes patrimoniales se conciben como separados de las personas, los lugares y las dinámicas sociales localizadas. Estas convenciones y caracterizaciones rígidas de los géneros populares desde el poder centralizado pueden tener que ver con la búsqueda de control, ya que la simplificación estereotípica es una forma de disciplinar y administrar lo heterogéneo y todo aquello que tiende a escaparse al proceso racionalizador de la cultura dominante.

Si bien, al desmontar estos estereotipos y ver su historicidad, sus agencias, sus sentidos alternativos, observando más a los procesos y no tanto a los productos acabados, descubrimos cómo se van tejiendo y legitimando representaciones patrimoniales que no son más que el producto de un corte en el tiempo, es decir, el resultado de un proceso político de lucha específico entre actores con desigualdades cuotas de poder.

Fecha de recepción: 06/08/2007. Fecha de aceptación: 24/11/2007

BIBLIOGRAFÍA

ARANTES, A. (org.)

1984 *Produzindo o passado. Estrategias de construcao de patrimonio cultural*. Brasiliense, Sao Paulo.

1997 "Patrimonio cultural y nación". En: Carneiro Araújo, A.(org.). *Trabalho, Cultura e cidadania: um balanço da historia social brasileira*. Sao Paulo, Scritta.

BAUMAN, R.

1975 "Verbal Arts as Performance". En: *American Anthropologist*. Traducción en Serie de Folklore, Vol. 77, No 14, Oficina de publicaciones de la Facultad Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

BONFIL BATALLA, G.

1991 *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México.

CANALE, A. Y MOREL, H.

2005 "Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño". En: *Cuadernos de Antropología Social*, No 21, Publicación de la Sección de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

CRUCES, F.

1998 "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología". Vol. 16, En: *Alteridades* 8, México.

FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, J.

2000 "Del objeto etnográfico como vida a la vida como espectáculo". En: *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, No 17, Huesca.

GARCIA CANCLINI, N.

1994 "¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social". En: *Memorias del simposio patrimonio y política cultural para el siglo XXI*. México, INAH.

MANTECON, A.

1998 "Presentación". En: *Alteridades* 8. Vol. 16, México.

MARTÍN, A.

1997 *Fiesta en la calle*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

1999 "Murgas Porteñas: Tradición y apropiación en el Folclore", Ponencia del IV del Congreso binacional folclore Chileno- Argentino, Tandil.

2005 "Introducción". En: *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, Identidad y Cultura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

MARTÍN, A. Y ROTMAN, M.

2005 "Introducción". En: *Cuadernos de Antropología Social*. No 21, Publicación de la Sección de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

MOREL, H.

2005 *Murgueros (de)trás del carnaval. Identidad, Patrimonio y Relaciones de poder en el espacio cultural de las murgas*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

RIST, A.

2000 "La cultura y el capital social: cómplices o víctimas del desarrollo". En: Klissberg, B. y Tomasini, L. (comp.) *Capital social y cultura: Claves estratégicas para el desarrollo*. Maryland: BID, Fundación Felipe Herrera, Universidad de Maryland, FCE.

ROTMAN, M.

2001 "Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales 'no consagradas'". En: *Memorias, Identidades e Imaginarios sociales*. Temas de patrimonio 5, Publicación de la Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires.

PRATS, L.

1997 *Antropología y Patrimonio*, Barcelona, Editorial Ariel.

2005 "Concepto y gestión del patrimonio local". En: *Cuadernos de Antropología Social*. No 21, Publicación de la Sección de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.