

# Murgueros (de)tras del carnaval

Identidad, Patrimonio y Relaciones  
de poder en el espacio cultural  
de las murgas.

Autor:  
Morel, Carlos Héran

Tutor:  
Martín, Alicia

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Ciencias Antropológicas

Tesis de Licenciatura

**“Murgueros (de)tras del carnaval”**

Identidad, Patrimonio y Relaciones de poder  
en el espacio cultural de las murgas.

Alumno: Carlos Hernán Morel  
DNI: 24.775.553  
Directora: Alicia Martín  
2005

## Índice general

|   |    |
|---|----|
| <i>Agradecimientos</i> .....  | 2  |
| <i>1- Introducción</i> .....  | 3  |
| 1- Del consumo al hacer cultural.....                                       | 3  |
| 1.1- Murgas y fiestas de carnaval en Buenos Aires.....                      | 6  |
| 1.2- Plan de trabajo.....   | 8  |
| 1.3- Tradiciones, instituciones y formaciones culturales.....               | 9  |
| 1.4- Breve reseña: Fragmentación e indicios de reconstrucción cultural..... | 12 |
| <i>2- Recuperando el carnaval</i> .....                                     | 16 |
| 2- Descenso y ascenso del carnaval.....                                     | 16 |
| 2.1- Por la vuelta del carnaval al calendario.....                          | 19 |
| 2.2- Cuando los murgueros vienen marchando.....                             | 20 |
| 2.3- Reflexiones en torno a la “marcha” carnavalera.....                    | 27 |
| <i>3- Patrimonio y carnaval</i> .....                                       | 31 |
| 3- El carnaval porteño y su activación patrimonial.....                     | 31 |
| 3.1- Acerca de las políticas patrimoniales.....                             | 33 |
| 3.2- Los actores de la patrimonialización.....                              | 36 |
| 3.3- Usos del pasado y representaciones patrimoniales.....                  | 43 |
| 3.4- Culturas devaluadas y políticas patrimoniales.....                     | 47 |
| <i>4- (Des)encuentros entre los artistas de carnaval</i> .....              | 54 |
| 4- La agrupación M.U.R.G.A.S. y su organización formal .....                | 54 |
| 4.1- Procesos de integración.....   | 57 |
| 4.2- M.U.R.G.A.S. de todos los barrios deliberando.....                     | 59 |
| 4.3- Campo, <i>performances</i> y representaciones sociales.....            | 61 |
| 4.4- El caso de una elección murguera.....                                  | 63 |
| 4.5- Poder y Autoridad en el campo murguero.....                            | 68 |
| <i>Conclusiones</i> .....   | 73 |
| <i>Notas</i> .....  | 80 |
| <i>Registros y Fuentes</i> .....  | 89 |
| <i>Bibliografía</i> .....   | 91 |

## ***Agradecimientos***

A Alicia Martín por el inestimable y permanente aliento que supo transmitirme a lo largo de las distintas etapas del proceso de investigación. Su conocimiento y experiencia en la temática, sus valiosas sugerencias, su generosidad y amplitud fueron elementos cruciales para enriquecer este trabajo.

A todos los integrantes del proyecto UBACyT (F105) “Folklore y políticas culturales. La gestión de la identidad y la tradición en el Estado neoliberal a partir de 1990”, Fernando Fischman, Julieta Infantino, Tamara Alonso, Carolina Crespo, Natalia Gavazzo, Margarita Ondelj y Cecilia Benedetti. Agradezco especialmente a Analía Canale por las charlas sobre el carnaval porteño a lo largo de estos años.

A mis amigos/as y compañeros/as con quienes compartí el transcurso de la carrera, en especial a Adrián Koberwein, Mariano Malicia, Ezequiel Telechanski, Gaspar Kunis, Juan Ponsard, Nahuel Sugobono, Laura Panizo y Lucila Galíndez.

A todas las personas y a los apasionados murgueros, protagonistas de estas páginas. Por su paciencia y por haberme permitido compartir momentos importantes de sus vidas. Entre ellos, quiero agradecer especialmente a Eduardo por las largas y valiosas charlas en el negocio donde trabaja. Al aporte, siempre generoso, de Andrés con quien además sembré amistad. A María por su confianza y por haberme transmitido sus ricas experiencias en el terreno carnavalesco.

A toda mi extensa familia, por haberme apoyado a lo largo de la carrera. Al tío Ale que sin saberlo me abrió las puertas y el interés por la Antropología. A Laura por acompañarme permanentemente en todos mis proyectos.

## **Capítulo 1: Introducción**

### ***Del consumo al hacer cultural***

Años recientes, de manera acentuada a partir de la década de los noventa, el espacio cultural de la ciudad de Buenos Aires fue desplegando prácticas de consumo cultural<sup>1</sup> basadas en cambiantes condiciones en los modos de producción, circulación, distribución y consumo de los bienes culturales. Producto de la expansión e imposición de un modelo de mercado neoliberal, fueron desencadenándose dinámicos procesos culturales –en donde la dimensión simbólica de la cultura no fue ajena a procesos económicos y políticos- de homogenización/heterogenización, de apertura y cierre, de abundancia y pobreza (Lins Ribeiro, 2003; Wortman, 2001: 253; Sarlo, 1994: 13). Transformaciones sociales que modificaron a los sujetos en sus lazos de sociabilidad, en sus maneras de experimentar el espacio y el tiempo, así como en sus hábitos cotidianos de consumo y producción cultural<sup>2</sup>.

Estas redefiniciones en cuanto a formas de percepción (apropiación) y consumo (privados y públicos) de los bienes culturales actuaron en el espacio urbano creando generalmente subjetividades fragmentarias, consolidando imágenes de un mercado omnipresente y, al mismo tiempo poderosamente penetrante en las distintas esferas de la vida social. Así *“lo que domina es el paradigma empresarial en la lógica de la acción social: se impone la idea de la soberanía del consumidor, un consumidor fuertemente pautado en sus formas de acción por el marketing y la acción publicitaria”*(Wortman, 2001:254).

Sin embargo, simultáneamente a esta expansión de un modelo cultural hegemónico (material y simbólicamente) descubrimos un incipiente auge de diversas manifestaciones y producciones culturales “subterráneas”, observación que nos alerta en la ejercitación de una mirada más crítica y atenta en cuanto a dinámicas de producción cultural que se diferencian, en parte, de la racionalidad consumista impulsada desde los conglomerados multimediáticos y las consolidadas industrias culturales.

De alguna manera, ya Michel De Certeau a lo largo de sus trabajos (1996 [1980]) nos alertó sobre aspectos de la producción invisibilizada de los consumidores en las prácticas de la vida cotidiana moderna, indagando las distintas *maneras de hacer* que ejercen los mismos *practicantes* sobre productos ya acabados, los cuáles según el autor, admiten *usos* creativos y actos de apropiaciones activas que suelen condenarse a lo efímero, fragmentario y anónimo. Por nuestra parte, distinguimos *consumos* del *hacer cultural* con el objeto de introducir una diferencia entre las formas de apropiación de productos ya acabados (generalmente masivos, mercantiles) y las producciones

culturales de grupos minoritarios y periféricos. Si bien en ambas, *consumo* y *hacer cultural*, la apropiación por parte de los sujetos es activa, en la primera se caracteriza por ser una producción dispersa, sin acumulación y posibilidades de dejar marcas en los sistemas de producción<sup>3</sup> (De Certeau, op.cit.), mientras que en la segunda la producción lleva desde el momento de su concepción hasta la instancia del consumo las huellas de sujetos autores con una identidad y un lugar propio, si bien, condicionados por un contexto social dominante.

Por lo que, a la par de los procesos actuales de centralización estructural y de comercialización de la cultura, hallamos *actividades* que representan *lugares* alternativos desde donde se fabrican nuevos vínculos y tipos de relaciones entre “la cultura” y los sujetos sociales contemporáneos. Como remarca Wortman “...*contradiendo cierta imagen pasiva de un sujeto consumidor de la cultura que acompañaría esta dinámica cultural, se manifiesta –paralelamente – una respuesta positiva a actividades del hacer cultural en el espacio público (...) el crecimiento de los hacedores de arte pone en cuestión miradas deterministas en torno a la presencia de los massmedia, y nos invita a la reflexión de la dialéctica social*”(2001:255).

Ocasionalmente, y en forma de grupos e identidades minoritarias, estas manifestaciones culturales de orden subalterno buscan expresar *maneras diferentes de hacer* y de construir sentidos de pertenencia e identificación social. Lugares desde donde estos grupos suelen enfatizar *valores de uso*, los que sin embargo no son ajenos a las tensiones y divergencias de un mundo regido por *valores de cambio* que tienden a la estandarización de las prácticas y los procesos sociales. Si bien, subsumidas a un contexto social mayor, estas manifestaciones artístico/culturales se organizan a partir de inquietudes y tras la prosecución de quehaceres culturales particulares. De esta manera, observamos que simultáneamente al poderoso auge de las modernas tecnologías como Internet, se recuperan actividades culturales en donde se aprecia la cercanía del sudor de los cuerpos, actividades muy vinculadas a distintos grupos de identidad diferencial que se apropian de “antiguas” tradiciones y las actualizan en el espacio urbano, es éste el caso de las murgas, el teatro callejero, el arte circense o las artesanías.

Dado el supuesto avance, incesantemente homogenizador, de la sociedad industrial, urbana y mediática, se colocó *a priori* a estas manifestaciones expresivas como relictos de un pasado tradicional inmune a los tiempos de cambio. Como veremos, estos pronósticos no se condicen con las vastas evidencias de proliferación y movimientos actuales en que “antiguas” manifestaciones y celebraciones culturales regresan bajo múltiples formas y sentidos sociales (Ariño, 1996: 6). Tras este proceso de “resurgimiento” de diversas manifestaciones expresivas en el espacio cultural de la

ciudad nos enfocaremos en el estudio de grupos de identidad diferencial que producen apropiaciones y usos significativos del pasado a partir de contextos particulares.

Ahora bien, el análisis de estos procesos culturales específicos nos lleva a repensar la matriz disciplinar de la vieja perspectiva del Folklore y su énfasis en *lo tradicional*, entendiéndose allí una fuerte presencia de oposición relacional con la sociedad *moderna*. Usualmente estos estudios encuadrados en el modelo tipológico de *continuum* folk–urbano de Redfield (1991), situaban un polo con un conjunto integrado y homogéneo de valores tradicionales compartidos (ej. el campesinado) tendiente a la estabilidad y la armonía, los cuales representaban objetos culturales folklóricos pasibles de ser taxonomizados como “cosas” refractarias al contacto, al cambio y a la heterogeneidad característica de las sociedades modernas (Bayardo, 2000: 34). Del mismo modo, Richard Bauman afirmó que tanto la disciplina del Folklore así como también parte de la Antropología tendieron desde sus orígenes a definirse en campos de investigación que se enfocaban “*sobre los remanentes tradicionales de periodos anteriores [léase premodernos] que todavía pueden encontrarse en aquellos sectores de la sociedad que han sido rezagados por la cultura dominante*” (1992 :42). Todo ello llevó a que se establecieran disciplinarmente marcadas divisiones entre aquellos que estudian a las comunidades tradicionales y aquellos que se dedican al estudio de la compleja sociedad moderna. De este modo, la relación entre *comunidad* y *sociedad*, dejó de ser un *continuum*, un vínculo significativo y problemático, para pasar a convertirse en categorías tipológicas contrastantes, otorgando un fuerte sentido a la existencia de una disciplina como el Folklore, por un lado, y la Sociología, por otro (Bauman, 1994: 4).

A medida que estos paradigmas y postulados fueron entrando en crisis, ya que no parecían condecir y poder explicar el devenir de las transformaciones sociales del mundo contemporáneo, nuevas posibilidades a perspectivas alternativas y renovadas fueron abriéndose paso hacia el interior de la disciplina. Según Bauman dentro de los estudios del folklore una nueva perspectiva “*...descansa en la idea de vida social como vida constituida comunicativamente, producida y reproducida en una práctica comunicativa...*”(1994: 6). De este modo, el análisis de los textos, los relatos orales y demás manifestaciones culturales pasan ahora a considerarse ya no como objetos “fósiles” a ser clasificados, sino como “puestas en acto” cuyos sentidos emergen en situaciones y contextos culturales específicos, los cuales se nutren de una base social que les sirve de soporte y punto de anclaje (Blache, 1994: 12). En otras palabras, “*...el nexo esencial del folklore con la sociedad está en el uso situado del folklore, en el proceder y en la constitución de la vida social*” (op. cit.: 6). Para ello el empleo del concepto de *performance* o actuación fue surgiendo como una herramienta de análisis clave. Entendiéndolo como “un hilo unificador” basado en las distintas

formas de arte verbal y en los distintos modos de habla existentes dentro de cada cultura o comunidad. Básicamente, la actuación representa modos de comunicación verbal que suponen la responsabilidad de determinados agentes en su exhibición comunicativa hacia una audiencia competente. Esta competencia descansa en el conocimiento y en la habilidad de dichos agentes para hablar y comunicarse en una forma socialmente apropiada (Bauman, [1975]:11).

En síntesis, hasta aquí hemos hecho referencia al contexto de algunas de las transformaciones sociales que se suscitaron durante la década neoliberal de los noventa en el espacio cultural de la ciudad. Destacamos que paralelamente al mercado y a los grandes procesos de cambios ocurridos en las prácticas de consumo cultural, distintas manifestaciones y movimientos culturales de orden subalterno fueron emergiendo de forma invertebrada. Muchos de esos movimientos están constituidos por actores sociales que buscan recuperar e indagar espacios de pertenencia e identidad cultural. Ellos actualizan “viejas” tradiciones, ya no como elementos culturales homogéneos y refractarios al cambio sino como representación culturales alternativas y localizadas de hacer y producir en el espacio urbano, las cuales se nutren de una base social y de contextos culturales específicos. Exploraremos algunas de las dinámicas presentes en estos procesos culturales, no sin primero ir presentando nuestro campo de investigación y los problemas e interrogantes que de allí se desprenden.

### ***Murgas y fiestas de carnaval en Buenos Aires***

Las agrupaciones y las fiestas carnavaleras (centro-murga y corsos respectivamente) poseen una larga tradición como expresión cultural “viva” de la ciudad de Buenos Aires (Bilbao, 1962; Puccia, 1973; Martín, 1997). Sin embargo, y a pesar de ello, ya desde mucho antes de la reinstauración del gobierno constitucional (1983) las manifestaciones carnavalescas eran herederas de un imaginario social que las identificaba y estigmatizaba en el plano de una cultura marginal y periférica. En palabras de los “viejos” murgueros “...porque ser murguero en la década del 40’ y parte del 50’ era no ser bien visto por parte de la sociedad, no así de los vecinos de clase obrera de cada barrio de donde salía la murga”<sup>4</sup>.

Por un lado, la murga se proyectaba sobre el sentido común en tanto una práctica cultural inherente a los sectores populares, si bien estigmatizada como un arte “burdo” y de “mal gusto”, un teatro callejero improvisado, un espectáculo público sin ningún tipo de restricciones marcado por los excesos obscenos, representando así un espacio peligroso y descontrolado contrario a los valores del



orden urbano “civilizado”. Aunque, por otro lado, para los amantes de estas fiestas su apropiación implicaba un lugar de locura transitoria en las calurosas noches de verano, en donde diferentes vecinos de los barrios de la ciudad podían manifestarse en forma de músicos *amateurs*, cantantes improvisados, letristas vocacionales, danzantes desalineados; simulando un mundo dado vuelta e irrestricto. Sin grandes expectativas ni ambiciones, producido artesanalmente en la bohemia barrial, el carnaval de las murgas como celebración no representaba más que una queja (y no una crítica radical al orden vigente), expresión simplemente de expectativas y esperanzas de sectores de las capas más bajas de la sociedad, que buscaban ejercer un derecho a la crítica y la diversión, en una ciudad “vacía” y expropiada por aquellos que normalmente no tenían los recursos suficientes para tomarse vacaciones como sí lo hacían los sectores medios que habitaban la urbe.

Producto de estas tensiones, un apático imaginario social afianzó y condensó sobre las fiestas de las agrupaciones del carnaval porteño, representaciones que lo circunscribirían en el lugar de un producto cultural claramente *residual* (Williams, 1997:144-146) en relación al espectro de otras prácticas culturales populares –por ej. el tango- vigentes en el contexto urbano. Como estudió Williams, en determinados momentos históricos todas las culturas encuentran altamente significativos ciertos elementos de su pasado. Si bien, en el contexto de la cultura contemporánea estos procesos son complejos y variados (op.cit.144), en general, están en estrecho vínculo con la aparición de “*nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente*”(op.cit.145). En definitiva para Williams “... *lo que hay que realmente importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de formas.*”(op.cit.146)

En este sentido, los festejos de carnaval junto a sus expresiones artísticas en años recientes han mostrado una vitalidad insospechada y compleja<sup>5</sup>. Signos de esta reafirmación se expresan en un notorio y paulatino proceso de crecimiento que puede enumerarse en: la cantidad de agrupaciones carnavalesca organizadas en la ciudad, en la reinstauración de los corsos barriales, en la cantidad de días de duración de las fiestas, en el reconocimiento material y simbólico de estas prácticas por parte del Estado local, y en la diversidad de espacios sociales donde tendrá nueva vigencia el arte popular de las murgas. A su vez, dicha evidencia toma mayor fuerza entre los años 1998 y 2002, momento en que algunos indicadores cuantitativos nos señalan para la primer fecha la realización de 12 corsos barriales durante carnaval, por los que desfilaron 42 agrupaciones y participaron alrededor de 3500

murgueros. Ya para la segunda fecha el número se incrementa a 40 corsos, desfilando por los mismos 107 agrupaciones carnavalescas y más de 10.000 murgueros en total participando<sup>6</sup>.

Este “resurgimiento” de las expresiones carnavalescas en el contexto artístico-cultural de la ciudad ha sido visto como uno de “*los fenómenos más activos y novedosos de la vida cultural de Buenos Aires en las últimas décadas*” (Martín, 2001). Ya no entendidos como elementos culturales aislados vinculados al pasado, en estos espacios de producción se recuperan antiguas prácticas e identidades culturales a partir de procesos sociales dinámicos situados en un presente que requiere revivir tradiciones populares aunque transformándolas en sus alcances tanto sociales como simbólicos. Será uno de los objetivos de esta investigación comprender la densidad de estos procesos *subterráneos*, junto a los por qué y los cómo, en que expresiones culturales de este tipo van dejando de ser entendidas socialmente –parafraseando al evolucionismo cultural– como *relictos* o *supervivencias* persistentes del pasado para comenzar a transformarse en elementos culturales activos y dinámicos que se apoderan del presente.

### ***Plan de trabajo***

Si el “resurgimiento” de las murgas en el gran escenario del carnaval de la ciudad fue posible, es porque ocurrieron una serie de acontecimientos significativos tanto entre carnavaleros como entre los demás agentes sociales involucrados en dichas celebraciones en el marco de un contexto sociopolítico y cultural medianamente favorable hacia las expresiones populares carnavalescas. Postulamos como hipótesis iniciales que el proceso de emergencia cultural de las expresiones carnavalescas en la ciudad ocurrió a partir de: 1) la convergencia de nuevos agentes y la reorganización de vínculos significativos que establecerán situaciones, tanto de encuentro como de desencuentro, entre los artistas de carnaval 2) el surgimiento protagónico de un movimiento, de carácter *murgocéntrico*<sup>7</sup>, que expresó un activismo cultural<sup>8</sup> innovador y sin precedentes dentro de la tradición carnavalesca, y que buscó representar intereses propios de las agrupaciones de carnaval de la ciudad, 3) la formación de compromisos que ligan al espacio murguero con actores sociales ajenos y externos al mismo (fundamentalmente agencias estatales, y demás instituciones formales: centros educativos, centros culturales, etc.).

Entendemos que en este proceso –y como trataremos de evidenciar en nuestro trabajo– se fueron constituyendo nuevos vínculos y modalidades de integración (a partir del surgimiento de actividades, espacios y redes asociativas entre agrupaciones de carnaval y otros actores sociales) que representaron formas organizativas más abarcativas, inclusivas e institucionalizadas que sus

predecesoras de la década de los 80'. La creación de estos espacios fue instituyendo un *campo*<sup>9</sup> murguero con nuevas configuraciones en torno al reconocimiento, la legitimidad y los principios de autoridad vigentes entre agrupaciones y los distintos artistas de carnaval. De allí que uno de los objetivos principales de este trabajo sea adentrarnos en la vida cultural y social de estos pequeños espacios de organización que ligan (o no) a los carnavaleros entre sí, espacios de encuentro y diálogo, así como de diferenciación y competencia.

### ***Tradiciones, instituciones y formaciones culturales***

Si bien, como expresa Williams “*Es cierto que el establecimiento efectivo de una tradición selectiva puede decirse que depende de instituciones identificables (...) No obstante nunca se trata de una mera cuestión de instituciones formales identificables. Es una cuestión de formaciones sociales...*” (1997: 139). El mismo autor en su trabajo *Sociología de la cultura* esboza algunas líneas de análisis generales tras entender que los productores culturales se relacionan variablemente con lo que denomina, por un lado, las *Instituciones Culturales*, y por otro, las *Formaciones Culturales* (1994: 33). En este sentido, caracteriza a las instituciones culturales en el contexto de la cultura mercantil y de economía capitalista moderna (es decir, un contexto de organización social general), en tanto tendientes a dos procesos: el de *centralización* y el de *interacción e integración* con otras instituciones productivas (op. cit.: 50). En cuanto a la segunda, afirma que en las formaciones culturales “*...los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico.*” De este modo, menciona que “*Tales ‘movimientos’ (...) son tan importantes en la historia cultural y específicamente en la historia cultural moderna, que representa un problema especial, difícil y sin embargo inevitable del análisis social ¿Qué son estas formaciones artísticas específicas?*” (op.cit.: 58)<sup>10</sup>. Así, si quisiéramos explorar los *Tipos de formaciones culturales modernas* algunas sugerencias para iniciar el análisis que nos recomienda Williams tienen que ver con la identificación de dos procesos simultáneos: por un lado, el de la “*organización interna de la formación específica*”; y por otro el de “*sus relaciones declaradas y reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general*” (op. cit.: 63).

Reelaborando algunas de estas formulaciones para los fines de esta investigación, uno de los ejes fundamentales será describir y analizar, por un lado, tanto la propia formación –entendiéndola como un proceso activo- de un espacio relacional en el que productores culturales, es decir artistas de carnaval, construyen, comparten y disputan distintos aspectos que los identifican y diferencian. Abordaremos a las identificaciones de los actores en su carácter procesual, contrastativo/relacional,

otorgándole cierta importancia a los contextos específicos y a las partes implicadas (Lins Ribeiro, 2003:166). Indagaremos sobre los artífices de esas construcciones, los diferentes grupos sociales que las sostienen, los intereses que ocultan y las relaciones sociales que prescriben, buscando explorar el conjunto de identidades en competencia y lucha por un determinado tipo de legitimidad (Ortiz: 1996:77,78). Centrándonos en espacios de sociabilidad e interacción desde donde se configuran y construyen vínculos *intermurgas*<sup>11</sup>, es decir, entre agrupaciones, buscaremos acceder a las múltiples miradas, relaciones sociales e intereses que se ponen en juego. Al mismo tiempo, observaremos el modo en que estas formaciones culturales se articulan en relación a distintas instituciones culturales, agentes sociales externos y ajenos a la identidad carnavalesca, con los que sin embargo se establecen vínculos nada intrascendentes, prestando especial atención al rol singular que cumple el poder Estatal y sus agencias en relación a prácticas de la cultura popular urbana.

Partimos del supuesto de que hacia el interior de las formaciones y las instituciones culturales (vistas desde dentro) los protagonistas y actores sociales implicados elaboran una percepción parcial, un punto de vista singular y relacional respecto de otros. La descripción y exploración de estas distintas visiones y puntos de vista, las maneras de diferenciación y lucha -opiniones, valorizaciones, juicios que circulan oralmente o en textos escritos- aparecerá como un punto central e indisoluble de nuestro método de trabajo *“descubriendo y analizando las formas simbólicas –palabras, imágenes, instituciones, comportamientos- en términos en que, en cada lugar, la gente se representa realmente a sí misma y entre sí”*(Geertz, 1994: 77).

De este modo, los datos recabados para esta investigación provienen de experiencias de trabajo de campo basadas en gran medida sobre la práctica de observación participante y entrevistas de tipo etnográficas, es decir, informales y no directivas<sup>12</sup>(Guber, 2001: 75). Cabe aclarar que mi acercamiento a la temática estuvo motivado, en un primer momento, por el hecho de haber participado del seminario de verano “Carnaval en Buenos Aires” dictado por Alicia Martín en el año 2001. Este fue el puntapié inicial para ir conociendo a las distintas agrupaciones y personajes importantes que componen el espacio carnavalesco de la ciudad de Buenos Aires. De allí en más mi trabajo de campo se fue construyendo en base a diversos espacios e itinerarios murgueros. Así, en los años consecutivos concurrí a distintos ámbitos de interacción: fiestas de corso en distintos barrios de la ciudad, festejos fuera de las fechas de carnaval, presentaciones en otros contextos como teatros, recitales y actuaciones de otros géneros artísticos en donde eran invitadas las murgas, actividades puntuales organizadas por los murgueros, eventos, conmemoraciones, festivales a beneficio, marchas y protestas callejeras. Paralelamente durante el transcurso del año 2002 me fui adentrando y familiarizando con otros ámbitos murgueros de diálogo e interacción, me refiero a aquellos que no

forman parte de sus actuaciones propiamente artísticas sino que se inscriben como instancias organizativas y de reunión en donde se debaten distintos aspectos y cuestiones del quehacer de los murgueros. Particularmente asistí, participé y observé con atención gran parte de estos encuentros, en su mayoría, organizados por la asociación civil M.U.R.G.A.S. y otras asambleas extraordinarias convocadas por la Comisión de Carnaval del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

A su vez, informaciones de otro orden provienen de distintas fuentes primarias como por ejemplo programas de radio, sitios en Internet, medios escritos (revistas murgueras, publicaciones matutinas, programas, folletos, etc), documentos formales (reglamentaciones, declaraciones oficiales, informes). Asimismo y ocasionalmente, a partir de discursos, pequeñas historias, anécdotas, charlas grupales, buscaremos comprender las múltiples miradas de los productores culturales implicados; introduciéndonos en un mundo social y culturalmente heterogéneo, en el cual, sin embargo apostamos descubrir conjuntos de grupos y de personas que tienen visiones en común sobre el carnaval, narrativas afines sobre su historia, memoria y sentidos legítimos. Sin reducir la multiplicidad y la riqueza de estas visiones, nuestro objetivo será producir una aproximación conceptual que relacione y de cuenta (ya no como algo arbitrario) de las disputas y las producciones de sentido vigentes entre los actores que participan en la actualidad del espacio carnavalesco.

Dicho todo esto, como estrategia de análisis y para lograr una clara exposición, este trabajo será organizado en función a una selección de espacios, momentos y actividades ligadas al carnaval, circunscribiendo el peso de la investigación hacia fines de la década de los 90'. De este modo, en la capítulo 2 analizaremos el modo en que se fueron desencadenando algunas actividades públicas por la recuperación del carnaval en Buenos Aires, centrándonos en una acción colectiva inaugural en reclamo por los feriados de carnaval anulados durante la última dictadura militar. Acto seguido, en la capítulo 3 analizaremos la representación política que implicó la aprobación de una legislación oficial en la ciudad, la cual entre otras cosas, declara patrimonio cultural a las actividades carnavalescas de la ciudad de Buenos Aires. Indagaremos en el contexto general y particular de estas novedosas políticas patrimoniales aplicadas a manifestaciones “vivas” de la cultura popular urbana. Luego en la capítulo 4 nos adentraremos en el contexto de institucionalización de las agrupaciones de carnaval así como en la vida social de una organización que agrupa y otorga representación a la mayoría de los artistas vocacionales de la ciudad de Buenos Aires.

Advertimos que dichas instancias organizativas, tanto oficiales como de asociación más o menos formal, en el espacio carnavalesco fueron quebrando -en parte- el carácter fragmentario y los fuertes aislamientos propios de la década de los 80' entre agrupaciones. Estas instancias, al modo de “bisagras”, permitieron nuevas condiciones de diálogo así como de diferenciación entre los diversos

actores culturales, los cuales comenzaron a influenciarse mutuamente en un proceso creativo, y a través del cual surgieron vínculos y sentidos sociales que antes no existían entre los artistas de carnaval de la ciudad, entre agrupaciones murgueras y otras instituciones culturales.

Paralelamente al devenir de estos sucesos de apertura y producción de nuevos sentidos, surgen lugares selectivos, de ruptura y reinención de la tradición carnavalesca. De allí que estas nuevas instancias de confluencia hicieron que el carnaval pasara a convertirse rápidamente en una arena de tensas discusiones. Vinculado a un contexto de eclosión de disímiles murgas organizadas en la ciudad se fueron instalando varias maneras de hacer y entender el arte murguero, grupos con estéticas y objetivos diferenciados entre sí, encuentros y desencuentros entre carnavaleros. De allí que nos enfoquemos concretamente hacia el final de este trabajo en describir y analizar aquellos principios de autoridad que se ponen en juego entre los murgueros a partir de una elección de delegados para la Comisión de Carnaval.

### ***Breve reseña: fragmentación e indicios de reconstrucción cultural***

*¿De que murga soy...? -respondió a la consulta del cronista- De todas (...).Un murguero tiene adentro todas las murgas.*  
Diario Clarín 13/12/87

Hablar de las murgas<sup>13</sup> de los años noventa nos obliga a dar una idea, más o menos breve, de la situación en que se encontraban las agrupaciones de carnaval a comienzos de la década de los 80', tras la caída de la dictadura militar.

De este modo, vale mencionar que un momento sin muchos precedentes parece haber acontecido ya en 1983 cuando, finalizando la dictadura, el Movimiento de Teatro Abierto abre su ciclo por la Av. Corrientes dando así un mensaje público y visible de resistencia cultural a la dictadura militar en tiempos políticos y sociales hostiles a este tipo de expresiones culturales. Esta actividad unió a los centro-murga de distintos barrios; *Los Mimados de la Paternal*, *Los Calamares de Saavedra* y *Los Fantoques de Boulogne*, con algunos artistas y escritores de la vanguardia del teatro porteño, hecho poco común por aquel entonces (Martín, 1999). Eduardo<sup>14</sup> recuerda aquella actividad del siguiente modo:

“...recordaba cuando participé (...) en el encuentro del Teatro Abierto que es parte de nuestra historia Argentina: yo lo ignoraba y no lo valorizaba y ahora lo estoy empezando a valorizar, ¡estuvimos en parte de la historia Argentina y no nos dábamos cuenta! (...) era las primeras veces que estábamos [los murgueros] con los artistas, con la gente de teatro (...) Y para nosotros al principio nos parecía mentira que haya tanto interés del público hacia la murga cuando fuimos tanto tiempo marginados, ignorados; más que marginados la gente ignoraba qué era la murga...” (Eduardo. Registro N° 1)

Este incipiente pero prometedor acercamiento significó para Martín (1999) la posibilidad de imaginar la existencia de “... *un parentesco entre ambas formas culturales, unió lo que la cultura oficial intenta separar. Interesó a los intelectuales en estas sumergidas, desconocidas y despreciadas formas del folklore urbano (...) Artistas de distintas disciplinas comenzaron a buscar en la profundidad de nuestra historia cultural, estéticas más directas y formas comunicativas más inclusivas y lúdicas*”. De este modo, paulatinamente distintos artistas e intelectuales buscaron aproximarse y experimentar nuevas e innovadoras formas expresivas, reelaboraciones estéticas y organizativas de las artes carnavalescas de la ciudad de Buenos Aires<sup>15</sup>. Entre aquellos que se interesaron por estas denostadas “artes populares” descubrimos actores, directores de teatro, músicos, artistas plásticos, entre otros. Ellos revalorizaron estas prácticas populares barriales<sup>16</sup>, históricamente relegadas e inclusive desconocidas, por muchos habitantes de la ciudad<sup>17</sup>.

En este sentido, Coco Romero, uno de los principales mentores del fenómeno, explica cómo surgieron los primeros talleres y encuentros hacia 1988:

“La idea intuitiva en ese momento fue crear un ámbito distinto para que otras opiniones se entrecruzaran, se conocieran y divulgaran. Estuvieron presentes en ese ciclo las murgas Los Mocosos de Liniers, Los Reyes del Movimiento, Los Chiflados de Liniers y la comparsa Los Xeneizes de La Boca. Después de cada actuación, el diálogo, el intercambio. Aquel clima impactante en noches de invierno fue la semilla de lo que serían en los años posteriores los talleres de murga.” (Diario La Nación. Sección Espectáculos 19/02/1998)

Vemos que si bien, por un lado, las brechas entre expresiones culturales y artísticas, antes extrañadas, comenzaban a delinear mutuas aproximaciones y formas creativas de encontrarse, por

otro lado, notamos que no se daría un proceso análogo con las agencias oficiales de cultura. En este sentido, la puesta en valor y el reconocimiento de las celebraciones carnavalescas por parte de organismos oficiales de cultura durante la década de los 80' fue manifiesta por medio de acciones precarias, fragmentarias y sin proyección de largo plazo. Sin más, reconocemos al menos dos acciones puntuales por medio de las cuales representantes de la cultura oficial brindaron cierto grado de apoyo a los dispersos artistas barriales del carnaval de Buenos Aires.

Una actividad de este tipo fue el *Primer Encuentro de Murgas* realizado en el Centro Cultural San Martín el 10 de diciembre de 1987, coordinado por Horacio Spinetto. La convocatoria agrupó a los distintos géneros carnavalescos de la Ciudad por aquel entonces activos. La crónica de un matutino lo transcribe de este modo:

“El **Programa Cultural en Barrios** que depende de la **Secretaría de Cultura** de la Comuna, metropolitana, ha elegido como cierre de su actividad anual, el **Primer Encuentro de Murgas** de Buenos Aires, una buena idea y punteada inicial para revalorizar **las murgas, comparsas y agrupaciones humorísticas y musicales**, quizá las expresiones más genuinas y completas de la cultura popular rioplatense (...) Seguramente no debe haber en nuestra ciudad muchos antecedentes de murgueros que hayan tenido esa oportunidad de reflexionar públicamente acerca de su pasión ...” (Diario Clarín 13/12/87).

En el mismo diario y bajo un titular que dice “Sin los corsos, no podemos sobrevivir” en este primer encuentro un representante de la agrupación “Los Xeneizes” del Barrio de la Boca enfáticamente hacía un llamado de atención sobre algunas problemáticas que los aquejaban por aquel entonces, él dice: “...*Cuando ‘salimos’ nunca sabemos cómo vamos a hacer para pagar los micros, la ropa, una gaseosa, los instrumentos que se rompen. Por eso hago un llamado a los corseros (...) el carnaval está en decadencia, aunque no haya desaparecido, y está en ellos ayudarnos...*”

Pensemos que las expresiones carnavalescas necesitan de un conjunto de redes, que como mediadores entre los productores y sus audiencias, colaboran para que el circuito artístico pueda completarse. Estos empresarios o contratista en el medio murguero suelen denominarse “corseros”. Dichos mediadores generalmente –mucho antes de la implicación de instituciones oficiales en estas celebraciones- organizaban eventos carnavalescos tanto en clubes barriales como en las calles, denominándose a estos festejos públicos “corsos”. Las agrupaciones de carnaval estaban en el pasado obligadas a establecer contratos con “corseros” (muchos de ellos ajenos al medio artístico



carnavalesco) para poder presentarse en fechas de carnaval. En dichas negociaciones incidían factores económicos, aspectos que, como afirma Martín “ *de ninguna manera son ajenos a la realización artística (...) [ya que representan] dilemas que condicionan en este momento no sólo la construcción del mensaje murguero, sino su existencia misma. (...) Las nuevas modalidades que el contexto social impone a las murgas exige a sus organizadores no sólo ser buenos artistas y expertos en el tema, sino hábiles administradores con contactos fuera del medio murguero para conseguir contratos ventajosos...*”(1997: 105). Notemos que en contraste con organizaciones gremiales de otros lugares, en Buenos Aires no se había gestado una entidad como, por ejemplo, la de los Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay (D.A.E.C.P.U.) vigente en el vecino país desde el año 1952.

Dos años después de este *Primer Encuentro de Murgas*, un segundo momento de acercamiento oficial a las manifestaciones carnavalescas ocurrió cuando quiso conformarse *La Federación de Murgas y Comparsas de la Capital y el Conurbano*. Proyecto desarrollado en diciembre de 1989 en el Fondo Nacional de las Artes, a partir de la convocatoria de Juan Tangari (uno de los directores del Fondo), por el cual se reunieron casi treinta directores de agrupaciones de carnaval para conformar una Federación acompañados por diferentes funcionarios públicos del ámbito de cultura (Martín, 1997: 34). El proyecto no prosperó, ya que no pudo constituirse a partir de este encuentro ninguna organización que aglomerara a las fragmentarias agrupaciones de carnaval.

De este modo, si bien vemos que existieron instancias de encuentro y acercamiento entre organismos oficiales y artistas de carnaval, en los hechos terminaron derivando en proyectos fallidos, sin perspectivas y posibilidades de continuidad.

“Después de trabajar en el intento de formar una federación de murgas en los ochenta comenzamos de nuevo a reunirnos y a trabajar juntos las agrupaciones de carnaval que existían en Buenos Aires, a mediados de los noventa.”  
(Revista Ritmo de M.u.r.g.a.s. N°1)

Tendrían que pasar algunos años para que comenzara a delinearse un proyecto colectivo distinto, con otras características y otros sujetos sociales, a través del cual se modificarían los horizontes de expectativas de las agrupaciones de carnaval y su involucramiento en las actividades culturales de la ciudad. Resultado de experiencias comunes, heredadas y compartidas, que articularan a las manifestaciones carnavalescas bajo formas de reconocimiento e integración grupal muy distintas a las de la década de los 80’.

## **Capítulo 2: Recuperando el carnaval**

### ***Descenso y ascenso del carnaval porteño***

Las fiestas de carnaval en la ciudad de Buenos Aires, desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, permitieron representar aspectos culturales de una sociedad eminentemente cambiante producto de las grandes oleadas de inmigración trasatlántica que ingresaban a la Argentina. En medio de dichos procesos socioculturales, heterogéneas agrupaciones salían por las calles de Buenos Aires a practicar un carnaval tributario de diversas tradiciones, por lo que estas celebraciones públicas brindaron “...*magníficos escenarios para teatralizar distintos dilemas de la sociedad porteña*” (Martín, 2000: 54).

Es a partir de esta etapa de consolidación del estado-nación moderno en la Argentina que pueden reconocerse “*dos momentos en la tradición de las agrupaciones carnavalescas de Buenos Aires*” (Martín, 1997:21). Estos dos momentos, que evidencian alternadamente tanto continuidades como rupturas, se inscriben y forman parte de un proceso aún mayor de cambio en el “paisaje” porteño, el de una *Gran Aldea* que se transforma aceleradamente en una gran urbe *cosmopolita*.

Por un lado, distintos autores (Bilbao, 1962; Puccia, 1973; Martín, 1997; Tytelman, 2003) reconocen un primer período que va desde 1860 a 1920 en el cual las agrupaciones carnavalescas evidenciaban una variedad y una riqueza cultural sin precedentes. Representadas bajo la forma de blancos disfrazados de negros, comparsas políticas, agrupaciones gauchescas así como en comparsas con claras influencias europeas -orfeones, sociedades filarmónicas-, todos estos contrastes estaban ligados a tensiones indisolubles de la época, los cuales ponían en juego en el espacio carnavalesco representaciones culturales diversas de conflictos tanto étnicos como de clase.

Por otro lado, el segundo momento que da continuidad a la tradición de las agrupaciones carnavalescas en la ciudad va desde 1920 hasta la actualidad. Periodo en que “*la posta de la tradición carnavalesca fue tomada por las murgas y centros-murgas*” (Martín, 1997: 33). Es en este momento que algunos conjuntos carnavalescos emergen diferenciándose de sus predecesores por sus nombres satíricos en las fiestas callejeras del febrero porteño. Estas agrupaciones además se caracterizaban por explicitar al espacio primordial del *barrio* como lugar de origen. Ya a partir de la década del 20´ podemos reconocer algunas de las mismas, que al igual que en las murgas actuales, manifestaban en sus denominaciones un espíritu alegre, por un lado, y una identificación territorial, por otro. Ellos se hacían llamar “Los Caídos de la Cuna”, “Los viciosos de Villa Martelli”, “Los sin plata”, “Los Locos del cuarto piso”, “Los Fantoques de Villa Urquiza”. La referencia al *barrio* responde a que las agrupaciones de carnaval, antes fundadas sobre fuertes lazos étnicos, de clase y de

amistad, luego pasaron a organizarse según los nuevos lazos de vecindad y de vida en los barrios (Martín, 1997:33).

Señalada brevemente de este modo la historicidad y larga trayectoria de las agrupaciones de carnaval y visto que “...*la tradición ha sido comúnmente considerada como un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social: la tradición como supervivencia del pasado*” (Williams, 1997: 137) muchos análisis sobre las celebraciones carnavalescas de Buenos Aires buscaron, por medio de un estático concepto de “tradición”, un carnaval más ligado aquello que *fue*. De allí que las prácticas carnavalescas por lo común fueron percibidas como relictos culturales del pasado en un inevitable proceso de extinción. Resultado de una concepción ahistórica, la “tradición” como algo del pasado que se repite y reproduce sin alteraciones, fue dictaminada reiteradamente la *muerte del carnaval porteño* (Martín, 1997: 35).

En un orden más general, se pensó que el arribo de la sociedad moderna instalaría como modelo hegemónico formas de organización social que orientarían a los hombres en la prosecución de comportamientos maximizadores desplegados en torno a las fuerzas racionales del mercado. Así, la poderosa ideología dominante de “*La racionalidad burguesa separó y opuso lo entretenido a lo productivo, lo cómico a lo profundo, lo material y sensible a lo espiritual y lógico, el artista al espectador*”(Martín, 1997: 9) Si bien, como recuerda Roberto Da Matta, sabemos que tal sistema nació en un cierto momento histórico en donde la noción de individuo paso a ser el actor indiscutible y a partir del cual se fueron abriendo pasó atomizaciones permanentes dentro de nuestra totalidad social (1983: 17-18).

De este modo, como producto de la “*ascesis puritana*” (Weber) y el “*cálculo egoísta*” (Marx) la fiesta, el ritual y la cultura popular estaban condenadas a desaparecer visto que como afirma Ariño, la “*Modernidad nació antifestiva...*” (1996: 5). En base a estos supuestos, poco lugar quedaba para las manifestaciones populares carnavalescas con sus espacios de absurdo derroche, con su incomodadora risa, expresión perecedera y transitoria de mundos simbólicos alternativos a la racionalidad instrumental moderna y a su incesante máquina del *progreso*.

Ya Bajtin en su profundo estudio sobre la cultura popular y los festejos de carnaval en la Europa Medieval resalta las evidentes tensiones que surgen entre la cultura oficial y la vida del pueblo en fechas de carnaval. Para dicho autor estos ritos y espectáculos “*Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado...*” (1985: 11). Mucho más cercano en tiempo y espacio, el escritor y ensayista David Viñas reflexiona diciendo: “*La murga es el carnaval. Tradicionalmente el carnaval*

*visto desde la perspectiva del poder de las elites fue considerado demoníaco. La murga, lo carnavalesco, estaba impregnado por el olor de lo demoníaco. Demasiado olor de cuerpo, olor de azufre, olor de pecado, olor de todas aquellas cosas profanas que debían ser condenadas, suprimidas, escondidas y borradas o tapadas.”*<sup>18</sup> El carnaval que representan las murgas, en tanto tiempo socialmente permitido en el que se ensalza lo “corporal” y se suspenden o invierten las reglas normales del decoro, instituye un período de licencia para criticar y satirizar el orden social, trasgrediendo simbólicamente la autoridad y el poder constituido.

En este sentido, el espacio que simbólicamente instalan las fiestas de carnaval, en tanto desvío del orden social cotidiano del día-a-día, revela una dimensión ambigua y conflictiva en relación a las autoridades y los controles públicos. De allí que el poder oficial no ha dejado de aplicarle en todos los tiempos sutiles aunque permanentes vigilancias a estos festejos populares: *“Objeto del disciplinamiento eclesiástico primero y estatal después, a lo largo de su historia (...) el carnaval fue restringido a locales y tiempos limitados y precisos, a conductas y formas expresivas igualmente tabuladas y codificadas por funcionarios y estetas estatales”* (Remedi, 1996: 96).

Por lo que los cambios ocurridos en el orden sociopolítico nacional no son hechos ajenos a la historia de las expresiones carnavalescas de la ciudad de Buenos Aires:

“Antes de la década del 70, cada barrio contaba con una murga que lo representaba. Así, por ejemplo, de La Paternal "salían" Los Mimados y de Chacarita, Los Pecosos. Después, durante la dictadura militar, una larga cadena de censuras y prohibiciones, sumadas a las penurias económicas y a la desaparición de las sociedades de fomento y los clubes de barrio, contribuyeron a la desaparición de estas agrupaciones carnavaleras.” (Pablo Salomone, Revista La Maga 4/2/98)

“A fines de la década del 70 muchas murgas empezaron a desaparecer, un poco porque los militares las prohibieron, un poco porque los clubes dejaron de contratarlas y un poco por sus propios problemas de conducta.” (Revista La Maga 11/03/98)<sup>19</sup>

Recordemos que un punto de inflexión para las distintas manifestaciones populares, entre ellas los festejos de carnaval, ocurrió a partir de la dictadura militar instaurada el 24 de marzo de 1976, momento en que fueron “borrados” oficialmente del calendario los feriados de carnaval. Por

medio del decreto 21.329, firmado el 9 de junio se derogó el artículo primero de otro decreto ley (el 2446) por el cuál el lunes y martes de carnaval eran feriados nacionales. Los años oscuros de la última dictadura militar dejarían consecuencias dramáticas en el espacio de las organizaciones populares carnavalescas, ya “... para 1986 quedaban en pie muy pocas agrupaciones de carnaval que aun se organizaran. El regreso del gobierno constitucional despertaba grandes esperanzas, pero se debía sembrar en tierra arrasada” (Martín, 1999). Asimismo, superada la dictadura, la cultura en su orden simbólico y artístico expresaba nítidamente los “...desgarramientos y tragedias de la sociedad Argentina, luego del régimen militar más sangriento y represivo de nuestra historia...” (Wortman, 1996: 64).

### ***Por la vuelta del carnaval al calendario***

Fue a fines de la década de los 90´ cuando comienzan a manifestarse algunas tentativas por restaurar las celebraciones típicas de fechas de carnaval en Buenos Aires. Indicios de este “resurgimiento” fueron dándose a partir de los propios actores carnavalescos<sup>20</sup>:

“...sabemos que en el año 76´ la última dictadura militar sacó del calendario oficial, todos los feriados o días no laborables que tenían que ver con festejos populares. Es así como la ciudad de Buenos Aires tiene hoy día un solo festejo popular que es el carnaval, y que no está en el calendario. Entonces, en algún lado tiene que figurar para que todos sepamos que en algún momento del año hay carnaval, que tenemos posibilidad de salir a la calle a festejar, a juntarnos con el vecino, con el compañero de la murga, con el compañero de trabajo...”  
(María. Registro N° 1)

Ya en un contexto político de orden constitucional distintas agrupaciones, en su mayoría murgas y centros-murga, decidieron llevar adelante una acción colectiva sin precedentes; realizar en el centro de la ciudad una *marcha* pública en reclamo por la reincorporación de las fechas de carnaval derogadas en un contexto de terrorismo de Estado dos décadas atrás. Dicha iniciativa, como veremos organizada a partir de los mismos murgueros, permitió instalar espacios con graduales confluencias entre diversos agentes sociales y principalmente entre los distintos artistas carnavalescos involucrados. Dado que:

“En aquel momento los murgueros –al igual que hoy- deseábamos tener la fiesta de Momo de nuevo entre nosotros pero andábamos dispersos, cada uno haciendo la suya por separado, sin encarar una acción conjunta que nos permita recuperarla.” (Andrés. Registro N<sup>a</sup> 1)

En consecuencia, a continuación nos abocaremos a reconstruir, describir y analizar, sobre base la diversas fuentes y testimonios, las disputas de sentido ocurridas entre actores de agrupaciones murgueras en el contexto por los reclamos de los feriados de carnaval en la ciudad de Buenos Aires. Advertiremos que en la organización de dicha *acción conjunta* fue desarrollándose un espacio de renegociación de ciertas definiciones de identidad, las cuales reorganizarían internamente representación y principios de autoridad entre los heterogéneos artistas carnavalescos.

### ***Cuando los murgueros vienen marchando***

*El arte de nuestros enemigos es desmoralizar, entristecer a los pueblos. Los pueblos deprimidos no vencen, por eso venimos a combatir por el país alegremente. Nada grande se puede hacer con tristeza.*

Por medio de estas palabras de Arturo Jauretche las agrupaciones de carnaval presentan y abren lo que sería la 6<sup>o</sup> *marcha* de carnaval realizada en febrero de 2002. Mucho antes, la organización de la primera *marcha* callejera por los feriados de carnaval, se elaboró entre diciembre de 1996 y febrero de 1997. El día de su realización agrupaciones murgueras y centros-murgas de los distintos barrios “invadieron” con sus coloridas levitas y estandartes al ritmo vivo de los bombos la zona céntrica de la ciudad porteña, momento en que transeúntes con sorpresa y extrañamiento vieron desfilar a agrupaciones carnavaleras desde el Congreso Nacional por Avenida Callao, cortando luego la Avenida Corrientes para finalizar en el Obelisco. Para muchos de los murgueros implicados por aquel entonces en esta actividad, dicho acontecimiento representó un momento -como lo describe uno de sus protagonistas- “*donde por primera vez disfrutamos de la alegría y la emoción de estar todos los murgueros juntos tocando y bailando*”<sup>21</sup>.

Bajo lemas que decían “*Recuperemos la alegría*”, y a partir de consignas que pedían para las fiestas de carnaval “*Un lugar en el almanaque y un espacio en la ciudad*” distintas murgas, como

nunca antes, se vieron compartiendo una actividad poco común en su universo de prácticas en el lugar más céntrico y visible de la ciudad. Fue de esta manera -luego de haber estado por mucho tiempo separados y dispersos- que los artistas carnavalescos de los distintos barrios se unían en prosecución de un mismo fin: la reincorporación de las fechas de lunes y martes de carnaval, autoritariamente sustraídas en los largos años de noche que dejó la dictadura militar. Aunque pensemos que:

“La idea que suena bonita no era sencilla pues (...) no había demasiados antecedentes de los murgueros emprendiendo una acción conjunta...” (Andrés. Registro N°1)

Si las agrupaciones de carnaval y especialmente las murgas de la ciudad de Buenos Aires pudieron converger en una acción conjunta, trabajando en función de distintos reclamos y demandas afines a la recuperación de la fiesta callejera ¿Cómo surgió una propuesta de acción colectiva como ésta? ¿Qué características tuvo? ¿Quiénes la propusieron, quiénes la llevaron adelante, quiénes colaboraron con su participación? Veamos con mayor detalle el devenir de los hechos.

En principio, la idea de la *marcha* surgió y fue propulsada por dos jóvenes murgueras: María<sup>22</sup> y Andrea, ambas formadas en las artes carnavalescas a partir de los talleres del Centro Cultural Ricardo Rojas<sup>23</sup>. María como protagonista de estos hechos cuenta cómo fue su ingreso al taller de murga. Describe en sus propias palabras aquellas primeras percepciones de la murga porteña:

“...y cuando los vi bailar aluciné, me quedé fascinada absolutamente, me parecía algo extrañísimo (...) y empecé el taller, no había ninguna otra murga [de taller] formada antes (...) seguimos durante tres o cuatro años más en el Rojas (...) con el tiempo se fue armando los *Quitapenas* (...).Fuimos de los primeros que vinimos a romper con la tradición por decirlo de alguna forma, con lo cual el armado de la murga fue lento (...) fueron años de trabajo, de que no se sabía bien para donde iba; de prueba y error. Y así se fue definiendo más el destino que teníamos (...) También del 94’ al 97’ salí en *Los Viciosos de Almagro* (...) y 97’ salí con *Los Verdes de Monserrat*.” (Registro N° 2)

Fue a partir de una mezcla de asombro y fascinación que María se acerca al taller de murga del Centro Cultural Ricardo Rojas. El ingreso a las artes carnavalescas por medio de una institución cultural representaba ya una clara ruptura -como ella bien señala- con los patrones típicos de incorporación a las tradicionales murgas barriales. Sin embargo, y según podemos ver, su pertenencia a una agrupación formada en un taller por aquel entonces no fue necesariamente un impedimento para que pudiera salir paralelamente en otras agrupaciones de arraigo barrial durante los carnavales. Tengamos en cuenta que los nuevos murgueros de taller, a través de distintas actividades artísticas que proponía el mismo, tenían un contacto fluido y bastante variado con murgas y murgueros de los distintos barrios<sup>24</sup>.

Por un lado, fue a partir del surgimiento de las murgas de taller, y como parte de un fenómeno de amplificación de los canales de producción, apropiación y difusión de las artes carnavalescas porteñas -históricamente restringidas al ámbito de circulación informal y folclórico de la cultura barrial- que estas manifestaciones periféricas y con leve visibilidad lograron incorporarse a espacios más formales e institucionales. Asimismo, y por otro lado, estos espacios representaron una mediación importante en la creación de nuevos vínculos entre los murgueros tradicionales con las nuevas generaciones de murgueros de taller, surgiendo así innovadoras situaciones de encuentro, diálogo y mutuo aprendizaje entre “nuevos” y “viejos” actores carnavalescos<sup>25</sup>.

Estos enriquecedores espacios de intercambio y apertura que gestaba el taller de murga del centro cultural Ricardo Rojas, así como la identidad “itinerante” de sus miembros, representaban claros contrastes con la tradición barrial murguera en donde cada integrante pertenecía a la misma básicamente por el hecho de una proximidad vecinal. Recordemos que las formas asociativas de las murgas tradicionales, sus principios de identidad, organización y cohesión tenían sustento en redes informales de relaciones sociales que se construían a partir de los vínculos de cercanía propios del “paisaje” barrial. Dicho esto, las diferencias entre una y otra forma de construcción grupal, por aquel entonces como nos recuerda un murguero barrial, tenían que ver con el hecho de que:

“nosotros (...) todo el surgimiento de las murgas de taller al principio mucho no lo vimos porque nosotros teníamos nuestra historia en la Boca, salíamos ponele en Flores, Av. de Mayo, Pompeya, Mataderos y después hacíamos provincia, entonces un poco estábamos metidos en nosotros mismos, no conocíamos a ninguna murga de ningún barrio, no hacíamos amistad con nadie, o sea, teníamos un crecimiento en la Boca entonces lo que pasaba afuera mucho no lo vivimos” (Registro N° 3)



A diferencia de las flamantes murgas de taller, las murgas tradicionales se organizaban en torno a vecinos con cierto reconocimiento dentro de la red barrial, funcionando con un grado importante de autonomía en cada uno de sus barrios y sólo en épocas de carnaval. Acostumbraban presentarse en los corsos de su barrio o pactando actuaciones para corsos de otros lugares aunque ello dependía de los responsables organizadores de cada murga, así como de la suerte en el logro de buenos contratos establecidos con los corseros<sup>26</sup>.

Volviendo al tema que nos interesa, los reclamos por los feriados de carnaval, en relación a cómo se fue dando la organización de la *marcha*, María prosigue en su relato:

“En aquel momento yo estaba dando con una compañera mía talleres, laburábamos juntas digamos, y se nos ocurrió que en diciembre del 96´ era necesario, o estaría bueno en realidad, hacer un reclamo o algún tipo de reclamo por el feriado de carnaval, entonces lo charlamos con una persona que en aquel momento estaba en la C.T.A.<sup>27</sup> (Central de los Trabajadores Argentinos) pero que es amigo personal de Andrea, la chica con la cual laburaba, y él nos dijo en realidad, porque nosotros fuimos con la propuesta de hacer los dos días de carnaval, o sea, lunes y martes de carnaval actividades en distintos lugares, o sea corsos en distintos lugares, y entonces él lo que nos dijo fue:- por qué si ustedes lo que quieren hacer es un reclamo ¿Por qué no hacen una marcha?. -Entonces empezamos nosotras ensayo por ensayo a juntar, de hecho las primeras reuniones se hicieron en mi casa para esto, después las pasamos a A.T.E. (Asociación trabajadores del Estado), que era la sede de *Los verdes de Monserrat*<sup>28</sup>, que recién se estaba formando, no habían salido nunca. [Pero] las murgas pidieron que no estuviera la C.T.A., o sea que, para hacerlo querían estar sin nadie más, hablamos con la gente de la C.T.A. y dijeron: -Bueno, si quieren adelante. Y así se armó esto de la primera marcha y después de eso, bueno, fue un laburo. Estuvo buena esa primera marcha...”

De este modo, una primera propuesta según María fue la de realizar actividades el lunes y martes de carnaval en diferentes plazas de la Capital Federal con el fin de demostrar que las murgas existían en la ciudad de Buenos Aires y en función a ello exigir la reincorporación de los feriados de carnaval dentro del calendario oficial. Ahora bien, ellas al replantearse la modalidad de cómo llevar adelante el reclamo murguero pensaron en consultarle a un integrante del área de cultura de la

organización sindical C.T.A. Esto en razón de un vínculo previo de amistad, sumado al conocimiento y apoyo que esta gremial podía aportar a la actividad. Fue a partir de este vínculo con alguien de tradición gremial que se les ocurrió a María y a Andrea la realización de una *marcha* como acción de reclamo y visibilización de sus intereses.

En principio, las reuniones entre los distintos murgueros que se convocaron para la organización de la *marcha* se realizaban en el espacio físico de la casa de María. Pero al incrementarse el número de partícipes y ser las reuniones cada vez más numerosas, requirieron de un espacio más amplio por lo que decidieron trasladarse a la sede donde ensayaban *Los Verdes de Monserrat* (A.T.E. sección Buenos Aires). En estos encuentros se fue discutiendo y definiendo la modalidad que tendría la *marcha*, su recorrido y los lemas que llevarían en sus pancartas. De esta manera, fue en una de las reuniones ya a fines de diciembre, que los representantes de las distintas murgas resolvieron que era la voluntad de la mayoría manejarse autónomamente y sin la participación de la organización gremial C.T.A., de la cual, paradójicamente, surgió la propuesta misma de la *marcha*.

Pensemos que en estas reuniones y encuentros con integrantes de heterogéneas murgas y organizaciones no todos se conocían demasiado. Como bien expresa Javier:

“...cuando se empiezan a juntar de vuelta las murgas a fines del 96’, nosotros al principio nos venían a buscar a la esquina [nos decían]:-mirá que se están juntando las murgas ...pum...pum. Y nosotros no conocíamos a nadie, mucha desconfianza viste.” (Registro N° 3)

Por un lado, la desconfianza era algo que se expresaba entre las mismas murgas tradicionales que debieron enfrentarse a los desafíos de una nueva convivencia y respeto entre sí:

“Pasaban cosas realmente cómicas, por ejemplo, en la primera *marcha* por el feriado de carnaval, el miedo era que no se cruzaran [es decir, encontrarán] “Los Reyes...”, “Los Amantes...” o “Los Cometas...” (...), iniciando un intercambio y un respeto muy valioso, imitado ahora por la mayoría de las murgas.” (Revista Ritmo de M.u.r.g.a.s. N°1)

Así, nuevos canales de “diálogo”, entre murgueros con dispares pertenencias barriales, evidenciaba una apertura e integración poco usual para aquel entonces. Como observa Eduardo, Director de un importante centro-murga barrial:

“...yo siempre digo que una pareja si no tiene diálogo no es pareja, y nosotros antes los murgueros no teníamos diálogo, no nos encontrábamos con los de Palermo, con los del Abasto, con los de Almagro. Hoy lo veo a Guigue, Nariz y a Rosedal [viejos murgueros] acá sentados y yo cuando era chico jugaba a la murga y cantaba canciones de ellos, sin conocerlos, los conocí ahora, hace muy poco y bueno, o sea, no había diálogo y al no tener diálogo, teníamos esa rebeldía, tal vez un poco de resentimiento, que nuestro barrio era mejor que el otro barrio, ellos también pensaban lo mismo y eran chiquilinas que pasaban, que hoy por suerte no pasan más. Hoy tenemos diálogo, discutimos las diferentes maneras de pensar de cada murguero, pero lo discutimos en reuniones murgueras y gracias a eso se evitan peleas de murga.” (Eduardo. Registro N°1)

Por otro lado, las diferencias y desconfianzas también se expresaban en relación a la aparición de nuevas agrupaciones carnavalescas desconocidas por muchos de los integrantes de las murgas barriales. Todos estos extrañamientos y nuevos encuentros obligaron en parte a “separar códigos” dentro de las murgas barriales:

“En aquel momento, nos encontramos con otra realidad: aparecían murgas de taller y otras que no eran murgas porteñas (grupos de percusión, murga uruguaya, etc). En los primeros tiempos fue difícil: tuvimos que superar desconfianzas, no ante lo nuevo sino entre las murgas de los diferentes barrios. Aprendimos que las murgas tenían distintas realidades según el origen, y las que éramos de barrio empezamos por separar los códigos de cancha y de murga. Esto no fue un cuento de hadas: hubo peleas, fuertes discusiones, muchos tardamos en entenderlo. Como nuestra pasión era y es el carnaval, a pesar de grandes diferencias, con muchas murgas terminamos jugándonos por la unidad de todas las agrupaciones. Es que el objetivo era mucho más importante: recuperar el feriado, redactar nuestra Ordenanza,

que nos reconozcan como parte de la cultura popular, volver a los cursos barriales, que exista solidaridad y buena convivencia entre las murgas.” (Revista Ritmo de murgas N°1.)

Tengamos en cuenta que los espacios de poder de las murgas tradicionales eran funcionales a un universo de relaciones en donde habitualmente eran los hombres adultos<sup>29</sup> los que ocupaban posiciones de autoridad y mando. Eran estos hombres adultos los que dirimían y rivalizaban espacios de reconocimiento, autoridad y liderazgo dentro de sus propias agrupaciones (en ocasiones entre agrupaciones) en cuanto capacidades organizativas y expresivas<sup>30</sup>. Paralelamente, y por su pertenencia por lo general a sectores sociales subalternos, “el tiempo especial” que instauraban las fechas de carnaval significaban para los actores involucrados una instancia de inversión social y transitorio reconocimiento desde donde podían trastocarse algunos aspectos de su cotidiana postergación:

“...Yo seré un negro atorrante. Está bien. Por ahí salgo con el carrito y vendo fruta. Por ahí changueo en lo que venga. Por ahí no hago nada. Te acompaño cuando vas a trabajar al parque o me quedo jodiendo, en el boxing-club. Una semana, un mes, lo que sea. Pero en Carnaval soy el director. Soy Ovidio Barraza. La gente me llama, me conoce me dice: "¡chau Barraza! y, me miran como embobados. No soy un negro atorrante. Soy el director."...” (Revista La Maga 04/02/1998)

En la organización de la primera *marcha* por el carnaval algo comenzaba a cambiar. Por un lado, estos experimentados murgueros, hombres adultos, tuvieron que lidiar con algo diferente a lo que estaban acostumbrados: la gesta de una iniciativa protagonizada por 2 jóvenes mujeres procedentes de sectores de clase media, activas dirigentes, quienes con convicción proponían acciones colectivas entre sujetos que nunca antes habían logrado exitosamente cosa semejante. Evidentemente los espacios de poder y de autoridad ya no eran competencia ni circulaban únicamente entre aquellos hombres adultos.

“...en el año 97´ desde abajo se armó un nuevo movimiento murguero, acá en la mesa tenemos a una de las culpables directas que es María. Digo porque esto fue una cosa muy de hormiga, de ir ensayo por ensayo y contactar a referentes de cada murga para llamarlos a hacer un trabajo conjunto en defensa del carnaval.

Que primero iba a ser solamente una marcha, pero a raíz de esa marcha y de la alegría que nos causó estar juntos bailando y compartiendo algo, bueno como que nos quedó la idea así de seguir, de que estando juntos podíamos lograr cosas” (Andrés. Registro N<sup>o</sup> 1)

A pesar de que algunos murgueros tradicionales manifestaron reacciones de rechazo explícito hacia esta novedosa iniciativa de protesta encarada incipientemente por jóvenes mujeres, la organización de la *marcha* no pereció y fue todo un éxito. Esta primera *marcha* realizada finalmente un martes de carnaval de febrero de 1997, contó con la participación de unas 25 murgas, número más que importante para las alrededor de 30 murgas que se organizaban por aquel entonces.

### ***Reflexiones en torno a la “marcha” carnavalera***

Inicialmente describimos cómo la participación de distintas agrupaciones en un mismo evento requirió del logro de un conjunto de acuerdos, negociaciones y consensos, tanto explícitos como implícitos. En principio, notamos que para las prácticas y representaciones de algunos murgueros - sobre todo los murgueros con mayor trayectoria- el desfile de la *marcha* en tanto “fiesta callejera” no debía ser sinónimo ni confundirse con algo cercano a la organización de un “acto” o “marcha política”. Es por ello que la primera propuesta (que trajeron María y Andrea) de marchar con la C.T.A. generó ciertas reticencias en aquellos murgueros más tradicionales y experimentados. Tete, experto murguero barrial (al decir de algunos, uno de los mejores bombistas<sup>31</sup> del género), expresa su visión respecto del lugar del bombo murguero en la protesta callejera:

“A mí no me gusta llevarlo [al bombo] a las manifestaciones, y eso que me lo ofrecieron mil veces, porque yo soy empleado municipal. También me dijeron que lo lleve a la cancha, pero me negué. Es que en esos lugares lo quieren para hacer ruido, y a mí lo que me interesa es hacer música, buscar sonidos nuevos, hacer algo lindo para que la gente escuche y lo disfrute.” (Revista La Maga 14/08/1994)

Como parece reiterarse en otros espacios geográficos (Heredia y Palmeira, 1997: 172,173) las situaciones de contacto que se plantean entre eventos festivos con fines “culturales” y algún tipo de organización política (sea partidaria, gremial, etc) suelen derivar en instancias disonantes, confusas y difíciles de conciliar. Si la cultura es un elemento que los une, la política es una esfera que tiende a

separarlos. En nuestro caso, la distancia parece reestablecerse a partir de que “la política” no forma parte del acto, eximidos de la “contaminación” que trasluce la participación de una agrupación sindical como es la C.T.A., la *marcha* pasa a tener un perfil de índole “cultural”, una manifestación de artistas de carnaval que se hace con propósitos específicos, ante todo por el carnaval, las murgas y el sentido popular de la fiesta en la calle.

A su vez, vemos que la *marcha* por los feriados permitió actualizar y ampliar el repertorio de la acción colectiva entre los murgueros, representando una mutación en los medios y en los significados en que se establece la lucha<sup>32</sup>-en este caso frente al Estado- “por el carnaval”. Como resultado de expectativas compartidas e improvisaciones aprendidas este repertorio es cambiante ya que expresa los hábitos adoptados por los distintos actores intervinientes en sus formas presentes y pasadas de acción colectiva (Auyero, 2002: 189).

En relación a ello, la intervención de nuevas generaciones de jóvenes murgueros muestra que se ejercen “miradas diferentes sobre el pasado”<sup>33</sup>. De alguna manera, María junto a muchos otros, en tanto representantes de lo que podríamos denominar una *nueva guardia* de murgueros (muchos de ellos formados a partir de talleres), permitieron ampliar los sentidos posibles de acción colectiva instalando posicionamientos y miradas alternativas a las convencionales. Asimismo, estas prácticas *alternativas* son el resultado de tensas negociaciones, siendo circunstancialmente vistas como “desvíos” o como discursos *heterodoxos* en el espacio social murguero. El caso de la incorporación de mujeres en la organización de la primera *marcha* ocupando destacados espacios de poder, nos parece un ejemplo que así lo revela. Son estas nuevas condiciones en que los géneros de hombres y mujeres actúan más simétricamente y en relaciones horizontales, lo que paulatinamente fue configurando nuevas formas y tipos de relaciones entre los mismos tanto en aspectos organizativos como artísticos del carnaval porteño. Ello ha representado cierta ruptura con el estereotipo de masculinidad que caracterizaba a la murga tradicional, en donde eran los hombres los que ocupaban visibles lugares públicos y el rol de las mujeres quedaba restringido tan solo aquellos espacios de orden doméstico. Respecto a ello el mismo “Nariz”<sup>34</sup> menciona:

“Una incorporación valiosa para la murga fue la mujer. La mujer siempre estuvo en la murga, pero, como digo yo, entre bambalinas, las chicas que cosían las levitas, pantalones, pintaban la cara del murguero. (...) Hoy en día la mujer está bien en la palestra, se muestra y ¡como bailan! impresionante. Son un espectáculo, ¡y cómo se ganaron al público!”<sup>35</sup>

Hasta aquí exploramos algunas condiciones de confluencia y divergencia, diversos entramados de sentido, que aparecen condensados en la primera *marcha* de protesta por los feriados. Vimos que a partir de la misma, por medio de experiencias compartidas, de encuentros y desencuentros, fueron formándose posibles espacios de confluencia entre sujetos (individuales y colectivos) diferenciados en cuanto a clase social, género, cohortes generacionales y adscripciones culturales.

Vale destacar un importante aspecto en torno a la *marcha* el cual refiere a la dimensión simbólica y al sentido *festivo e integrador* allí desarrollado, lo que en cierto modo nos hace pensar en la presencia de un difuminado ritual (Ariño, 1996). Según Ariño el sentido de trascendencia presente en las fiestas modernas ya no se centra en lo inmanente (rito), sino en las formas en que en estos espacios de encuentro se recortan y crean comunidades imaginarias en base a un “nosotros”. En este sentido, las fiestas públicas en la actualidad ponen en escena poderosas definiciones de identidad (Martín, 9: 2001), ocurre que la fiesta como ritual representa “...uno de los elementos más importantes no sólo para transmitir y reproducir valores, sino como instrumento de parto y consumación de esos valores, cuya prueba es la gran asociación – no debidamente estudiada aún- entre ritual y poder.” (Da Matta, 1983: 26. Nuestra traducción).

Si por un lado el reclamo carnavalesco de protesta surgió como una actividad medianamente controlada y planificada, por otro lado, dicha instancia estuvo compuesta tanto por elementos previstos como imprevistos. La informalidad y el carácter descentralizado del evento, en donde no había ni un escenario, ni una autoridad, ni un centro de poder demasiado marcado, hizo que “todos” fueran espontáneamente protagonistas de un mismo espacio festivo. Así, la *marcha* representó una dispersa *performance*, abierta y pública, un acontecimiento en el cual surgieron una serie de sentidos emergentes impensados de antemano. En estos encuentros festivos “...la gente se reúne en un espacio neutro y autorizado para participar de un “dar y tomar” más abarcador y menos familiar, en actividades en que no todos los partícipes se conocen (...) esta manera de ver la vida es en realidad, menos estable, mucho más abierta, más propensa a la reinterpretación constante porque los partícipes continuamente están negociando algo...” (Abrahams, [1981]: 14).

A condición de ser una actividad extraordinaria, en donde se convocarían personas y grupos comúnmente dispersos y poco articulados, se desarrollaron instancias contingentes y sentidos espontáneos. En esta puesta en acto como en toda actuación, hubo una dimensión creativa, una cualidad emergente (Bauman, 1992). Si bien, en este caso, como en muchos otros espacios sociales, la identidad grupal de los murgueros fue “forjada en y por la lucha” y no necesariamente al contrario (Calhoun, 1999: 79). Fue un aprendizaje por medio de la lucha en donde se instalaron una

colección de sentidos y prácticas emergentes que surgieron de manera relacional y así a partir de la *marcha* se re-construyeron una serie de significados y prácticas innovadoras en el quehacer de los carnavaleros.

Entre otras cosas, ella permitió el despliegue de un protagonismo público sin precedentes a nueva guardia de actores y activistas murgueros. Estas personas demostraron cierta habilidad en el manejo de situaciones de poder así como una gestión organizativa importante, capacidades y saberes indispensables para lograr hacer públicos y visibles –como nunca antes- reclamos compartidos por los carnavaleros. En esta historia “épica”, ciertos nuevos actores capitalizaron más que otros el éxito del evento. En la lucha por hacerse reconocer y por el reconocimiento, ellos mostraron ser agentes competentes tanto artística como políticamente. De esta manera, la *marcha* como ámbito celebratorio específico de proximidad a partir del baile, el canto y la alegre rebeldía, al mismo tiempo que aspiraba a la igualdad de “todos” los murgueros estaba generando veladamente jerarquías.

Como acto inicial, ésta primera actividad por la *recuperación del carnaval*, con todas sus tensiones y contradicciones, fue tan sólo un comienzo y un punto de partida importante para muchos otros proyectos que se irían actualizando en el espacio murguero. De ahí que los reclamos y las *marchas* continuaran realizándose año tras año desde aquel primer encuentro en que los carnavaleros decidieron llevar su arte barrial al espacio céntrico de la ciudad.



## Capítulo 3: Patrimonio y Carnaval

### *El carnaval porteño y su reconocimiento patrimonial* <sup>36</sup>

El punto de partida de este capítulo está íntimamente ligado a la declaración de patrimonio cultural de las actividades carnavalescas por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA). Hasta lo aquí recorrido hemos hecho mención en torno a la escasa visibilidad de las agrupaciones carnavalescas en la ciudad, principalmente luego de transcurrida la última dictadura militar. Advertimos cómo hacia mediados de la década de los 90' un proceso de revalorización, a partir de su inserción en espacios más o menos institucionales (centros culturales, escuelas, clubes de barrio, etc) de este tipo de manifestaciones populares, hizo que muy lentamente fueran creciendo en cantidad, legitimidad e inserción social. Vimos que el proceso de revitalización de las murgas en la ciudad asimismo fue acompañado por la organización y el activismo de heterogéneos artistas de carnaval que instalaron acciones conjuntas y demandas en defensa de estas artes populares. De este modo, a continuación abordaremos otro importante impulso que ha cobrado el fenómeno carnavalesco a partir de un proceso de patrimonialización oficial situado en el contexto de la ciudad.

A mediados del mes de abril de 1997 se emprenden una serie de tratativas con el propósito de instalar posibles espacios oficiales de legitimación y reconocimiento entorno a las actividades carnavalescas. Como resultado de ello se aprueba hacia el mes de octubre del mismo año la Ordenanza 52.039/97 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Si bien, pueden hallarse antecedentes que legislan<sup>37</sup> sobre las actividades y el fenómeno del carnaval en la ciudad, algunos aspectos singulares de este reconocimiento oficial serán presentados, desarrollados y analizados con mayor detalle en este capítulo. Por lo pronto, reseñaremos cuestiones meramente formales de ésta nueva legislación.

Uno de los elementos más importantes de esta norma se explicita por medio del artículo 1° en donde se declara “*patrimonio cultural la actividad que desarrollan las asociaciones/agrupaciones artísticas de carnaval (centro murgas, comparsas, agrupaciones humorísticas, agrupaciones rítmicas y/o similares), en el ámbito de la Ciudad*” (B.O. N° 370, 26/1/98). En función a ello el artículo 3° manifiesta que el GCBA “*promoverá la organización de corsos en los barrios donde las asociaciones / agrupaciones artísticas de carnaval desarrollen sus actividades para lo cual se*

*dispondrá de una partida presupuestaria específica en el Presupuesto General de Gastos y Recursos.”*

Para tal fin se prevee, por medio del artículo 7º, la creación en el ámbito del GCBA de una Comisión de Carnaval. Aquellos que integren dicha comisión serán los representantes encargados de llevar adelante todas las gestiones políticas necesarias en el cumplimiento efectivo de esta Ordenanza. La Comisión de Carnaval tiene carácter mixto y sus integrantes Ad-Honorem son:

- Un representante de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- Un representante de la Comisión de Cultura del Concejo Deliberante,
- Dos representantes (un titular y un suplente) de las asociaciones / agrupaciones artísticas de carnaval grandes (más de 50 integrantes)
- Dos representantes (un titular y un suplente) de las asociaciones / agrupaciones artísticas de carnaval chicas (menos de 50 integrantes).

En primer lugar, examinando literalmente la Ordenanza, vale destacar que lo que se patrimonializa son las *actividades* de las agrupaciones carnavalescas y no los lugares de festejo del carnaval o las agrupaciones en sí mismas, por lo que estaríamos ante un caso de patrimonio intangible o inmaterial en la más común acepción de estos términos. Es decir, si bien cuentan con marcos espaciales concretos (plazas, clubes, escuelas, centros culturales, la vía pública, etc.) y requieren de elementos materiales (instrumentos musicales, vestimentas características, estandartes y banderas identificatorias), las actividades de las agrupaciones de carnaval no son objetivables (a excepción de los registros por diferentes medios audiovisuales o textuales) (Bialogorski y Fischman, 2001).

En segundo lugar, excepto en el caso del “registro único de bienes culturales” (B.O. N°82, 28/11/96) referido a los bienes materiales histórico-artísticos, no se encuentra una normativa o ley propiamente reglamentada que brinde un marco (más allá del otorgado por la Constitución de la Ciudad) o pueda considerarse equiparable a la patrimonialización de las actividades de las agrupaciones carnavalescas, en el momento en que ésta se realiza<sup>38</sup>. En el siguiente apartado desarrollaremos el contexto de políticas culturales y patrimoniales del GCBA, aunque vale destacar aquí el carácter inédito y aún único del reconocimiento oficial sobre la actividad carnavalesca como práctica artística popular. Sólo el tango será, posteriormente, declarado patrimonio cultural de la ciudad (B.O. N°616, 22/01/99). Aunque en este caso la gran diferencia se presenta si comparamos el nivel de difusión y legitimidad alcanzado por el tango con el bajo reconocimiento social de las

murgas, las comparsas de candombe, las asociaciones humorísticas u otro tipo de géneros artísticos populares y particularmente en tanto manifestaciones carnavalescas.

¿De qué manera, se llega a la declaración patrimonial?, ¿dentro de qué marco se inscribe esta acción en defensa y promoción de los festejos y las expresiones carnavalesca de la ciudad?, ¿cuáles son las concepciones acerca del patrimonio cultural e intangible que surgen de la manera en que se gestionó esta declaración patrimonial?. En este capítulo buscaremos responder a algunas de estas preguntas.

### ***Acerca de las políticas patrimoniales***

*Plantearse el problema de la participación social en las políticas referidas al patrimonio cultural requiere, ante todo, caracterizar a los agentes sociales que intervienen en este campo.*

García Canclini, 1994: 51

Podríamos afirmar que la dimensión cultural ha adquirido un nuevo sentido y lugar en los actuales procesos de globalización, acordes a nuevas formas de concentración económica y dominio político. Dicho cambio exige trascender el análisis meramente simbólico de la cultura, destacando sus diversos *usos* sociales (Wright, 1998), así como los aspectos económicos y políticos (Kuper, 2001: 13) que componen los procesos de producción, circulación y consumo cultural contemporáneos.

Así, en la agenda política contemporánea el orden “cultural” tiene un valor específico. Por un lado, a la expansión del fenómeno homogenizador de la globalización se le sobreimprime un redescubrimiento de la diversidad y la heterogeneidad cultural. Ello se expresa por medio de declaraciones y trabajos emanados de la UNESCO (UNESCO 1972, 1989, 1995, 2001, 2003) y otros organismos internacionales, como el BID (Banco Interamericano de Desarrollo), en donde aparece como prioridad la creación de políticas relativas a la cultura, en tanto promoción y defensa de la diversidad cultural, valorándola como un espacio de posible solución para los problemas que se plantean en el orden económico y político dentro del contexto de la globalización, así como un espacio de pluralismo y afianzamiento democrático. (Lacarrieu y Pallini, 2001: 88).

Por otro lado, este (re)encuentro y puesta en valor de las diferencias culturales y de las tradiciones locales se concreta, a su vez y en coordinación con diversos niveles institucionales (agencias internacionales, estados nacionales, ONGs, etc), en acciones de defensa y promoción de los bienes y prácticas culturales de grupos “etnográficos” o minoritarios en distintos lugares del mundo amenazados por el proceso global. A ello se le superpone el surgimiento de demandas y reivindicaciones de distintos movimientos sociales que disputan el reconocimiento de patrimonios locales a partir de la esfera pública (Lacarrière y Pallini, 2001; Bayardo, 2000; Arantes, 1999). En este sentido, según García Canclini *“Hace muy poco tiempo que la defensa y el uso del patrimonio se convirtió en interés de los movimientos sociales (...) En años recientes, la expansión demográfica, la urbanización descontrolada y la depredación ecológica suscitan movimientos sociales preocupados por rescatar barrios y edificios, o por mantener habitable el espacio urbano”* (1994: 56). Del mismo modo, reflexiona Antonio Arantes respecto a las luchas por la pertenencia y la ciudadanía *“Los movimientos sociales han producido una visible ampliación de las esferas de la vida social (...) Esa ampliación participa de la construcción de los nuevos sujetos de derechos, formadores de la heterogeneidad social y política ...”* (1999: 148).

En consecuencia, el espacio de las políticas patrimoniales desde hace no muchos años alberga una corriente innovadora que se diferencia de las tradicionales concepciones y prácticas de patrimonialización ya que *“Lo que antes se entendía como patrimonio arqueológico, histórico y artístico, refiriendo usualmente a los testimonios de los grupos dominantes y de la alta cultura (templos, palacios, centros ceremoniales, objetos pertenecientes a los grupos altos de la escala social) actualmente se ha extendido, comprendiendo los asentamientos campesinos, la habitación popular, las tecnologías tradicionales, o la expresión de las mentalidades populares”* (Florescano, 1995, citado en Rotman, 2001:154). Pensar en la actualidad que el patrimonio es tan sólo un asunto de los que se especializan en el pasado y en la historia del arte, es no reconocer la reformulación experimentada por el concepto de patrimonio cultural, básicamente a partir de nuevas perspectivas que redefinen claramente el lugar del mismo en las sociedades contemporáneas (García Canclini, 1994: 51).

En este sentido, si en todas las épocas y períodos históricos el poder público ha legitimado y promocionado determinadas actividades y bienes culturales (Saravia, 1999: 49) surge la pregunta acerca de por qué en determinado momento, el carnaval y las agrupaciones que lo representan en la ciudad de Buenos Aires, adquieren el estatus de patrimonio. Como sostiene Prats, el patrimonio no existe más que cuando es “activado”, es decir, cuando se selecciona, se interpreta y se representa un repertorio de referentes simbólicos para promover la adhesión a versiones ideológicas de una

determinada identidad. Los poderes políticos estatales (y en ocasiones, oposiciones al mismo legalmente no constituidas), son el principal activador patrimonial y promotor de versiones de identidad partiendo “*de unas ideas y de unos valores, en principio coherentes entre sí y más o menos abiertamente relacionados con los intereses de quienes los promueven, que se expresan en forma de discurso y se condensan en símbolos*” (Prats, 1996:295). Pero también, como señalamos más arriba, la activación patrimonial puede surgir de otras instancias no formalmente políticas, ya sea de la sociedad civil (movimientos sociales, mediadores culturales, grupos o movimientos artísticos, etc), de la esfera económica (inversiones inmobiliarias, turísticas, mediáticas) o del ámbito científico (aunque este funciona más bien como productor de un discurso autorizado que brinda legitimidad a las activaciones impulsadas por las otras instancias).

Estos agentes sociales diversos, redefinen identidades sociales y tradicionalizan actuales prácticas culturales poniendo en juego realidades sociales, valores e intereses tanto complementarios como contrapuestos. En este sentido, la constitución de nuevas reglas a partir de *Otros* sujetos, nucleados en variadas formas (organizaciones civiles, nuevos movimientos sociales, ONGs, etc.) que se ven implicados en las políticas patrimoniales, resitúan la arena de debates entre universalismo y particularismo, modificándose los derechos y obligaciones, así como las maneras que tienen de relacionarse ciudadanos, profesionales y agentes especializados del poder estatal.

Dado que la activación patrimonial de las manifestaciones carnalescas de la ciudad emerge cómo uno de los primeros patrimonios culturales intangibles<sup>39</sup> o "vivos" declarados oficialmente ¿A qué intereses y lógicas sociales está respondiendo dicha activación patrimonial? ¿Estas nuevas formas de “legitimación cultural” que está detentando el Estado local en qué contextos se insertan? En parte es menester que para que tales empresas y proyectos puedan ponerse en marcha -o aspiren a cierto éxito- deban ocurrir una serie de *consensos* entre los protagonistas intervinientes. Es en este contexto que ciertas representaciones identitarias aparecen con mayor validez y eficacia que otras, ya que “*una identidad (...) incluso la estética de los referentes, no puede estar demasiado alejada del pensamiento social so pena de perder su efectividad, de debilitar la identificación, la cantidad y la calidad de las adhesiones.*”(Prats, 2000: 133).

Para comprender con mayor detalle la producción de consensos y disensos en los espacios de activación patrimonial deberíamos preguntarnos en un primer momento ¿Quiénes fueron los encargados de fomentar y construir una norma afín al carnaval porteño? Dado que los procesos de activación no dependen directamente de la voluntad de la “sociedad” o de algún supuesto “sujeto colectivo” sino que se crean a partir de contextos singulares, vinculados a ciertas representaciones, imágenes, discursos y hábitos que emanan de la acción de sujetos en estrecho vínculo, en general,

con poderes políticos constituidos -en nuestro caso el Estado local- que se interesan en promover versiones de una determinada identidad cultural (Prats, 2000: 123).

### ***Los actores de la patrimonialización***

*Me parece claro que las articulaciones que pueden conducir a la toma de decisiones en el nivel oficial, redundando en el establecimiento de políticas preservacionistas, no siempre contribuyen en la producción o legitimación de una concepción única, sólida, homogenizadora o jerárquica de nación. (...) en otras palabras, es preciso pensar en las personas utilizando y transformando los espacios en que viven. Los paisajes vacíos pueden ser engañosos.*

Arantes, 1997: 278 [Nuestra traducción]

Habiendo hecho ya una mínima referencia general a los nuevos usos y definiciones en torno a las políticas patrimoniales, inscriptas tanto en declaraciones internacionales así como en prácticas de involucramiento de la sociedad civil, pasaremos ahora a describir y analizar concretamente el papel jugado por los distintos actores que identificamos, a partir de nuestro trabajo de campo y de nuestro análisis, íntimamente vinculados al proceso de patrimonialización de las actividades de las agrupaciones carnavalescas en Buenos Aires. Concretamente entre estos agentes sociales reconocemos como actores principales tanto a productores culturales (murgueros tradicionales, murgueros de taller, músicos y artistas profesionales) así como a gestores culturales y funcionarios políticos del poder estatal.

En cuanto a cómo se fue gestando el surgimiento de la Ordenanza María, la activa dirigente murguera, me cuenta:

“M: La gente que participaba [en el armado] de la Ordenanza no toda participaba en las reuniones [por la marcha]. Al principio la reuniones eran una cosa de encuentro de ver ¿qué había en común, para donde íbamos, qué se podía hacer? No era una muchedumbre, o sea, después de la marcha sobre todo porque en aquel momento durante el invierno muchas murgas no se

juntaban (...) y la Ordenanza empezó a salir más por el lado de Ariel Prat, Eduardo....

E: Y también Andrés estaba un poco metido en eso ¿no?.

M: Andrés, sí, (...) se enganchó desde el principio (...).

E: O sea, que había un grupo que estaba trabajando más por un lado, pero mucho no estaba al tanto de lo que estaba haciendo el otro.

M: En ese momento sí había información de ida y vuelta, de hecho el día que se sancionó [la Ordenanza] éramos un montón los que fuimos (...) o sea, sí estábamos enterados de lo que estaba pasando. Yo personalmente no participé de ese armado ni nada, hubo gente de los *Amantes* [de la Boca] que tubo que ver.” (Registro N°2)

En principio, vemos que no todos los distintos agentes murgueros más activos participaban homogéneamente de los mismos espacios y proyectos, aunque aparentemente y según el relato sí existía una fluida comunicación y un cercano diálogo entre aquellos que estaban activos por los distintos reclamos afines al carnaval. Asimismo, se hacía notar una novedosa tendencia a intentar “pensar” el carnaval durante todo el año y no ya dos o tres meses antes del mismo. Recordemos que en sus actividades, las murgas tradicionales (llamadas por ello también “murgas de verano”) no acostumbraban organizarse, actuar o ensayar durante el transcurso del año, concentrándose para este fin tan solo poco antes del período cercano a las fechas de carnaval.

De este modo, es en los inicios del año 1997 que surgen distintas propuestas reivindicativas relacionadas con el carnaval porteño, poco tiempo después de transcurrida la primera marcha de protesta en reclamo por los feriados de carnaval. Fue luego de esta actividad que un núcleo de artistas de carnaval, en su mayoría murgueros, comenzaron a plantearse la posibilidad de trabajar, más o menos conjuntamente, por el reconocimiento y la puesta en valor de las prácticas carnavalescas vigentes por aquel entonces en la ciudad. En palabras de uno de los protagonistas :

“...paralelo con ésto, interrelacionándose, se sancionó una Ordenanza, la 52.039/97, que vino por otro lado pero se juntó con ésto. La Ordenanza surgió de un músico popular, un murguero que se llama Ariel Prat, él había estado trabajando con gente del Legislativo, con gente no sé si era Frente Grande o Frepaso, un concejal que se llamaba Eduardo Jozami (...) Ariel tomó un poco la iniciativa de ese proyecto convocó en primera instancia principalmente a murgueros de la vieja escuela, a murgueros muy

tradicionales y después en una segunda instancia también a la gente que había organizado la marcha de carnaval y que estaba participando de ese nucleamiento de murgas en el cuál la iniciativa era llevada por murgas nuevas, murgas de taller. Ahí se empezaron a cruzar los caminos, o sea reuniones de las murgas por un lado y las reuniones de las murgas con la gente de Jozami. Esto yo siempre lo destaco mucho porque los murgueros participamos en las reuniones de elaboración de esta Ordenanza, no digo que haya salido tal cual nosotros queríamos, (...) y bueno nos sentamos a charlar ahí, ver más o menos qué era lo que se nos ocurría, qué nos parecía importante, bueno era bastante caótico, aparte por ahí confluían ideas así, a veces encontradas, porque era gente que venía de una tradición, de dos tradiciones diferentes.” (Registro N°9)

Andrés describe estos espacios participativos de activación patrimonial como un campo heterogéneo, constituido por sujetos que se entrecruzan en un diálogo de confluencias y también de divergencias, que provienen de diferentes niveles institucionales y de la sociedad civil. En este escenario el proyecto pudo cerrarse en la Legislatura luego de varios meses de debate y trabajo<sup>40</sup>. Aparecen en el relato los propios productores culturales, reconocidos en distintas pertenencias “barriales” y de “taller”, funcionarios (Cristina Chiste miembro del equipo del entonces concejal Eduardo Jozami del FREPASO) y Ariel Prat (músico popular además de murguero). Este último es presentado, según los testimonios, como un mediador cultural, distinguiendo a este actor como quien realiza de enlace entre los niveles institucionales y los grupos de la sociedad civil, en este caso los murgueros. Sin embargo, descubrimos que hay diferentes versiones al respecto, ya que tanto su papel protagónico como la autoría de la iniciativa reivindicatoria son desplazadas según otros relatos:

“Él [refiriéndose a Prat] tenía contactos en Cultura. Pero, como hizo Ariel Prat, hizo también Cristina que estaba con Jozami ahí en la Legislatura, o sea, el tipo [Prat] iba y tiraba la línea, después el laburo fue de los anónimos directores de murga que había en aquel momento que íbamos todos los días a romper las b... Nos juntábamos, esperábamos ahí en las escaleras del teatro San Martín, íbamos, hablábamos, veíamos que hay que escribir tal cosa, íbamos escribíamos (...) un laburo terrible entre los directores de murga. Ariel Prat hizo el contacto, es que es injusto también que diga Javier hizo o Eduardo hizo...” (Registro N° 3)



En estos relatos, se presentan los sujetos que, con diferentes trayectorias, participaron del armado definitivo de la Ordenanza. En este proceso se plantean una serie de autodefiniciones y heterodefiniciones sobre los participantes y sobre el patrimonio como una problemática de representación: “*quién es quién, qué representa qué y, sobre todo, qué representa a quiénes*” (Cruces, 1998:77). La elaboración de respuestas a estas preguntas constituyen abstracciones que van desde la producción cultural como universo de experiencias prácticas, a la cultura como universo de representaciones de un grupo demarcado, tomando en un doble sentido la noción de representación como imagen ideal y como modo de legitimación de relaciones de poder entre los actores sociales intervinientes.

Según la opinión de una funcionaria representante del poder Legislativo en la Comisión de Carnaval, el contexto político del cual emanó la Ordenanza se insertó en una coyuntura favorable a los reclamos y reivindicaciones de los artistas de carnaval:

“Bueno yo pienso que el marco político de la norma de 1997 fue bastante proclive a la actividad de los murgueros, realmente había muchos diputados comprometidos con ellos, hasta había diputados que tenían hijos murgueros en ese momento, o que se interesaban mucho; entonces se trabajó bastante en el Concejo Deliberante para sacarla.” (Registro N° 1)

Si bien, como expresa una funcionaria, la Ordenanza se sanciona con el apoyo de todos los bloques en el mes de octubre de 1997, dicho consenso fue el resultado final de debates y discusiones con sectores dentro del legislativo que se oponían a la misma. En relación a estos debates, otro de los protagonistas murgueros recuerda un comentario expresado durante los mismos:

“...nosotros no somos ni peronistas, ni radicales, ni comunistas, *somos murgueros* (...). Es lo que hicimos con la Ordenanza, porque no sé si se acuerdan ustedes que una parte del bloque peronista no quería sacar la Ordenanza y tuvimos que ir a negociar con el bloque peronista, y yo les digo:- me extraña de ustedes que siendo de un partido popular se tiran en contra de la murga, que justamente es popular, lo que podemos hacer es juntar lo de ustedes junto con el proyecto nuestro que estuvimos todo un año trabajando con el poder Ejecutivo y el poder Legislativo, y están ustedes también. No se hagan problemas por éso, nosotros no queremos que sea de un diputado del

peronismo o del radicalismo, que sea de toda la Comisión de Cultura. Y bueno así salió la Ordenanza ...” (Registro N<sup>o</sup> 4)

A través de este relato, se puede deducir que la “coyuntura favorable”, expuesta por la funcionaria, no desconoció diferentes relaciones de fuerza entre los distintos sectores políticos que componen el Concejo Deliberante. Ocurre que en el campo propiamente político, como arena autónoma de políticos profesionales, en ocasiones irrumpen sujetos no familiarizados ni pertenecientes al mismo. El comentario del murguero en dicho contexto, con su cuestionamiento de las identificaciones políticas partidarias, aparece como ejemplo de ciertas circunstancias en las que instituciones oficiales pueden ser cruzadas por otros tipos de intereses y demandas sociales, reivindicando representaciones sociales “extrañas” a estos contextos políticos. Entendiendo que *“El escenario institucional en que las políticas de preservación son definidas e implementadas no es el reino de la autoridad incuestionable(...)”. Por el contrario, ello sugiere que hay importantes mediaciones en tal proceso, particularmente resultantes de la participación de un creciente número de especialistas en varios campos del conocimiento y de los representantes formales e informales de los diferentes grupos e instituciones que expresan.*” (Arantes, 1997: 286. Nuestra traducción).

Todo esto nos sugiere que el proceso de construcción y funcionamiento de la Ordenanza podría estar operando en un doble sentido. Por un lado, desde el punto de vista de las instituciones estatales, se está legislando sobre, y por lo tanto reconociendo oficialmente el valor específico de una manifestación cultural urbana históricamente “devaluada” por no pertenecer a la ‘alta cultura’ ni a las manifestaciones legitimadas como patrimonio nacional. Pero quizás, por otro lado, lo singular y llamativo de esta experiencia de patrimonialización reside más en el protagonismo que adquieren los propios productores culturales implicados, por sobre los tradicionales especialistas involucrados (generalmente funcionarios o profesionales). Según María:

“...la gente que más hizo que la Comisión de Carnaval se moviese fueron las murgas, si no es probable que ésto hubiese quedado muy cajoneado digamos, y que el dinero fuese utilizado en otro lado. Pero siempre estuvo muy activa la gente de las murgas en la Comisión de Carnaval, entonces esto garantizó, o fue haciendo que todos los carnavales se fueran haciendo desde el 98’ hasta ahora (...) no que todas las murgas organicen todo pero sí, digamos al ser una de las tres patas de la Comisión de Carnaval, bueno estamos todos pendientes de lo que está pasando y trabajando para éso.” (Registro N<sup>o</sup> 2)

En cierto sentido, el persistente activismo e involucramiento por parte de los artistas de carnaval fue indispensable para lograr una importante representación de sus intereses y valores culturales en espacios de decisión oficial que antes les estaban completamente vedados. A su vez, la presión desde los propios interesados y directos productores culturales permitió ejercer un mayor grado de control e incidir sobre las decisiones emanadas desde los funcionarios en relación al carnaval de la ciudad.

¿Qué tipo de valores y supuestos están implicados en estos modelos de patrimonialización? En este sentido ¿Qué tipo de relación se propugna entre Estado y sociedad civil? (Cruces, 1998: 82). Vimos que la apertura y ampliación de espacios de participación social a partir de la institucionalización de contextos formales de negociación fueron creando un nuevo tipo de relación entre Estado local y representantes del carnaval. Estas modalidades aparecen muy vinculadas con movimientos y grupos alternativos que renuevan espacios políticos del poder estatal, permitiendo que sean los propios sujetos los que producen las condiciones, tanto artísticas como culturales, necesarias para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad. Según García Canclini en este tipo de políticas *“La selección de lo que se preserva y la manera de hacerlo deben decidirse a través de un proceso democrático en el que intervengan los interesados, tomando en cuenta sus hábitos y opiniones.”* (op. cit., 1994: 59).

Con todo, como fuimos y continuaremos describiendo a lo largo de este capítulo, estas modalidades de trabajo cultural, en teoría participativas y democratizantes, (dado que operan sobre producciones culturales de los sectores subalternos devaluadas y deslegitimadas socialmente) manifiestan dificultades en sus gestiones concretas, así como problemas en el trabajo de interpretación, selección, protección y revalorización de sus representaciones simbólicas.

## **Usos del pasado y representaciones patrimoniales**

*...Ustedes son la posta de nosotros que ya estamos llegando al final (...) de la vida (...) La palabra "HERENCIA". ¿Porqué? Porque con "Nariz" nosotros también entendemos que Herencia es todo aquello que transmitimos con la fuerza de nuestro corazón murguero pese a las modificaciones que sufrieran las murgas (...) que asombrarían a todos aquellos murgueros de los años del siglo pasado. (...) Ustedes son los encargados de transmitir todos los conceptos aprendidos por nuestros ancestros y nosotros...*

Eduardo "Naríz" Perez, Rogelio Paltrinieri y José Luis Lagoa<sup>41</sup>.

Si bien, las políticas patrimoniales han pasado a representar un importante espacio de intervención y participación para distintas agencias (tanto estatales, de la sociedad civil o del mercado), ello no implica que no deban existir ciertas condiciones para que una manifestación o bien cultural pueda llegar a ser considerado patrimonializable. Según Prats aquello que define actualmente al patrimonio cultural "*...es su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad.*" (1997: 22). Para el autor, el origen del patrimonio cultural devendría "*de la legitimación de unos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad (de sacralidad si se les prefiere llamar así) extraculturales, esenciales y por tanto inmutables*" al paso del tiempo<sup>42</sup>. No obstante esta aparente "inmanencia" cultural, él reconoce que todas las activaciones patrimoniales expresan aspectos o versiones ideológicas de una identidad, ya que de hecho, en los procesos de patrimonialización coexisten y compiten distintas interpretaciones y/o formulaciones de un mismo referente simbólico. Ahora bien, la pregunta sería ¿De qué modo asumen su identidad, qué representaciones se ponen en juego y cómo se apropian del sentido patrimonial los propios agentes y productores artísticos del carnaval porteño?. Al mismo tiempo, ¿cómo construyen sentidos de tradición legítimos y de qué modo vinculan al pasado con el presente?

Desde su visión personal, Javier, como protagonista murguero implicado en el armado de la Ordenanza me responde ante la siguiente pregunta:

“E: ¿Y a quién se le ocurrió declararlo patrimonio?”

J:... yo no sé a quién, porque al ser un laburo colectivo (...) Yo me acuerdo por ejemplo, hoy la veo la Ordenanza, y no me gusta cómo está redactada, por ejemplo el [artículo] 1º, 2º. Yo me acuerdo que la estaba escribiendo y viene alguien y me dice:- no, mirá que a las reuniones está viniendo ... ponele en esa época estaban de moda los grupos de percusión y había dos grupos de percusión o de candombe viste?, entonces, y eso no es patrimonio. Patrimonio histórico es la murga porteña, las agrupaciones humorísticas y musicales y las comparsas porteñas, lo otro no es. Claro, pero en el momento, digamos como una manera de incluirlos a todos, porque éramos 18 o 20, los pusimos a los de candombe o a los de percusión y eso fue un tiro por la culata porque en realidad no son (...) patrimonio cultural, me entendés, pero porque se daba así. Están estos, tenían buena onda con el chabón entonces lo ponían, pero porque además no se pensaba para el futuro (...) hubo también murgueros viejos en esa época, estaba Tete, había un par que ayudaron. También un poco fue tomar conciencia de nuestra propia historia en aquel momento, y saltó todo lo de patrimonio cultural (...) y creo que también fue un poco el caballito de batalla para discutir. Yo me acuerdo que hubo muchas discusiones con legisladores.” (Registro N° 3)

Varios aspectos son interesantes para ser destacados en este relato. En primer lugar, la idea de construcción de algo culturalmente *auténtico* en el proceso patrimonialización es visible y significativa a partir de la interpretación que hace Javier del contexto de emergencia de la declaración. Según su versión, si bien fue un singular momento de “apertura” lo que los instó a los murgueros a incluir en la declaración patrimonial a ciertos grupos de percusión (en la Ordenanza figuran como agrupaciones rítmicas) como parte de la “identidad cultural” del carnaval porteño, ello no significa que la defensa y el sentido profundo del reclamo de patrimonialización, su *titularidad* si se quiere, derive más de actores culturales portadores de cierta continuidad significativa con el pasado, lo cual representó según su propia expresión, un “caballito de batalla”.

Estas reflexiones nos plantean que un problema central de todo proceso de patrimonialización gira en torno a los principios de selección e identificación de aquello que se considera valioso en determinado momento para un grupo o movimiento cultural. Por un lado, advertimos que en los procesos de activación patrimonial se involucran sujetos sociales

superpuestos, sectores de la sociedad civil que manifiestan, bajo distintas representaciones selectivas de un “nosotros”, defender los testimonios que forman parte de experiencias comunes e historias compartidas (Arantes, 1984). De cualquier modo, estas apropiaciones y representaciones patrimoniales que ligán al pasado de determinada práctica cultural con el presente (y también con el futuro) no son elaboraciones directas ni lineales de hechos o acontecimientos del pasado que se transmiten de generación en generación sin alteraciones. Entendemos que toda recuperación del pasado es el producto de ciertas mediaciones, que implican procesos de interpretación en donde intervienen sujetos y grupos que desde experiencias del presente buscan reconstruir un pasado compartido y al mismo tiempo disputado.

Tengamos en cuenta que además de los agentes de la sociedad civil directamente involucrados, la intervención mediadora del Estado instituye públicamente un espacio de contienda sobre la herencia, la tradición y el legado común del carnaval, reforzándose así ciertos elementos del pasado como recurso de autolegitimación para la producción de sentidos de identidad desde el presente. Este proceso se evidencia y destaca en el hecho de cómo nuevas y viejas agrupaciones, e inclusive nuevas generaciones de murgueros, recuperan con un interés especial al pasado y a la memoria de estas manifestaciones populares, puesta en valor que se hace más evidente hacia fines de los 90'. Para el caso podríamos mencionar a la joven e innovadora agrupación murguera *Los Quitapenas*, la cual en su segundo disco compacto “Con el corazón en juego” (1999), entienden al mismo como un homenaje a los viejos murgueros, reconocimiento trasladado en la mayoría de sus canciones. Este énfasis puesto en la recuperación de un pasado en relación a una identidad particular se observa también en el contenido de uno de sus últimos espectáculos denominado “No le fíes al olvido”<sup>43</sup> en donde por medio de una combinación de murga porteña con elementos teatrales esta agrupación, según sus palabras, busca “...un retorno a un lugar cercano para inventar nuestro propio destino, producir nuestras raíces... o ser para siempre ... un extranjero en nuestra propia tierra...”<sup>44</sup>

Asimismo, y quizás con mayor fuerza, el pasado y la tradición como recurso de autolegitimación se destaca en el repertorio de numerosas glosas y poesías murgueras –recitadas o cantadas- en donde suele observarse una puesta en acto de sentidos primordiales que emparentan a los representantes actuales del carnaval en tanto ligados, de forma diversa, a memorias y experiencias fragmentarias del pasado. Es por medio de estas canciones y letras murgueras como suelen hacerse conocer públicamente, en forma emotiva y por lo general nostálgica, referencias a tradiciones particulares de cada barrio, a partir de las cuales se identifican y diferencian las distintas agrupaciones entre sí. En muchos casos estos sentidos se reflejan y estructuran en lo que los

murgueros llaman canciones de *homenaje*<sup>45</sup> que se diferencian de las de *críticas* o parodias por su carencia de elementos humorísticos y satíricos. Las canciones de *homenaje* representan, en el arte verbal murguero una forma estéticamente marcada para “recordar”, exhibiendo ante el espectador - ya en un tono serio- aquellas filiaciones singulares que posee cada agrupación murguera con otras agrupaciones y/o personas que las antecedieron. Por ejemplo, para Eduardo la historia barrial, con sus agrupaciones carnavalescas y con sus personajes murgueros irrepitibles, forman parte de recuerdos inolvidables cuyo acervo representa a “*ilustres desconocidos para la sociedad pero conocidos para nosotros*” (Registro N° 5). Ello se traslada y expresa en las canciones de su murga, una particularmente significativa dice así:

Son muchos años los que llevamos encima  
y a la alegría siempre se la defendió  
agradecemos la presencia hoy de ustedes  
vivirán eternos en nuestro corazón.

Fueron los negros que dejaron esta herencia  
y la conciencia siempre fue la del dolor  
pero seguro que hoy nos miran desde arriba  
y hoy son los Reyes que entonan la canción  
(*estribillo y coro*)

Muy buenas noches decimos a los presentes  
a los que están, los que estuvieron y hoy ya no están  
cuantos años han pasado a la deriva  
grandes murgueros que algún día volverán.

Son los muchachos que una vez nos enseñaron  
a defender esta locura con honor  
pero seguro que nos miran desde el cielo  
canten con fuerza por favor esta canción<sup>46</sup>

Si el recurso del pasado en tanto fuente de autoridad aparece con especial implicación, fuerza y emotividad en canciones murgueras es porque sirve para legitimar y proyectar una aparente realidad social que proviene y está más allá del orden social, siempre abierto e impreciso, del presente. Ocurre que, como afirma Prats *“la historia, el pasado (pero también el futuro), en tanto que tiempo fuera del tiempo, también escapa a nuestro control, está más allá de nuestro presente inmediato (el único tiempo que dominamos) poblados de hechos y personajes, magnificados en la oscuridad (...) pero, y de ahí su influencia, unidos a nosotros por una dependencia unidireccional de filiación que les convierte en nuestros ancestros, y a los testimonios de sus vidas y sus gestas, en nuestras reliquias”* (1997: 23).

De este modo, si bien podemos reconocer cierto carácter compartido, tanto por nuevos y viejos actores carnavalescos, en torno a una búsqueda por recuperar determinados sentidos del pasado cabe destacar que lo que se recupera y construye, más precisamente, son distintas versiones del pasado, por medio de las cuales se relacionan entre sí personas y grupos con distintas experiencias, adscripciones y pertenencias. En este sentido, un primer tipo de distinción que sería importante reconocer es que la construcción de sentidos sobre el pasado siempre está vinculado a determinadas “experiencias vividas” (Jelin, 2001: 175). En función a ello, y dado el marcado involucramiento de nuevas generaciones de jóvenes que ingresan y se apropian de estas artes populares, parece establecerse una diferenciación entre quienes vivieron estas experiencias directamente y aquellos que no tuvieron una “experiencia pasada” propia, o en “carne propia”. Estas diferentes formas de vivir y construir el pasado en el fondo hacen alusión a la cuestión de “qué”, de “quién” y de “cómo” luego narran ese pasado. Es el caso de Javier, que en tanto murguero barrial de una generación intermedia, se siente “distinto” de las nuevas generaciones de jóvenes murgueros, principalmente en relación a aquellos que se integran a estas artes por medio de los talleres:

“...porque tenés que tener temas para cantar en el escenario. No le podés cantar siempre al carnaval, que además no viste, el carnaval que se fue, que además no lo conociste, o a los murgueros que no están que además, no los conociste. Son letras que dicen mucho pero no dicen nada...” (Registro N° 3)

De esta manera vemos que las formas de recuperación de las experiencias del pasado, el patrimonio como transmisión de determinada “herencia cultural” para las generaciones futuras, están siempre atravesadas por las diferentes apropiaciones que hacen de ello los distintos grupos y



personas que buscan re-presentarlo y, a su vez, el poder de cada uno de ellos para instituir sus versiones.

En el caso de los sectores subalternos el proceso de transmisión y producción del pasado tiene algunas particularidades, ya que privados de los recursos materiales y simbólicos que suelen detentar y exhibir los patrimonios de los sectores dominantes para acumular su historia y memoria, recurren y dependen en gran medida de formas de transmisión eminentemente orales. No en vano los murgueros, en una pequeña publicación, recuerdan el día en que se aprobó la Ordenanza de carnaval de este modo:

“Hace cinco años, en la madrugada de un jueves, nos mirábamos las caras emocionados en el viejo Concejo Deliberante, cuando sin ningún voto en contra nuestra Ordenanza era una realidad. ¡Qué regalo para los viejos murgueros, para los que no estaban entre nosotros, para todos aquellos que lucharon en forma anónima sin diarios ni televisión, para que las murgas no murieran! Conseguimos el reconocimiento como patrimonio histórico de la ciudad...” (Revista Ritmo de M.u.r.g.a.s. N°1)

La memoria de los grupos subalternos, en particular ciertas manifestaciones de los sectores populares, archivada fragmentariamente en los recuerdos y olvidos de las personas, al margen de los medios y canales de comunicación de difusión masiva, depende aún, en parte, de intercambios que circulan de *boca en boca*. De esta manera “*La producción cultural de los pobres no se archiva y por lo tanto, una vez producida, puede perderse rápidamente. La memoria popular es una memoria corta, precisamente porque depende de la memoria de las personas.*” (Durham, 1998: 136). Esta “memoria corta” suele acentuarse en los sectores populares más integrados al desarrollo moderno, los cuales construyen y legitiman sus patrimonios en clara asimetría de condiciones, dando por resultando un menor grado de posibilidades para realizar su “conversión” en pos de un reconocimiento social más amplio.

### ***Culturas devaluadas y políticas patrimoniales***

Hasta aquí exploramos de qué modo proyectos tanto culturales como patrimoniales en torno al carnaval porteño se convirtieron en instancias de confluencia para heterogéneos agentes culturales

que buscaban reconocer, revalorizar e instituir estas actividades populares históricamente devaluadas. Ahora bien, en esta sección nos interesa poder indagar sobre algunos espacios a partir de los cuales se articulan acciones y concepciones de aquello que se considera dentro de determinada esfera cultural, puntualmente políticas culturales y patrimoniales, como legítimo y apropiado en relación a prácticas y discursos de expresiones culturales populares como las aquí analizadas.

Podríamos afirmar -casi naturalmente- que desde el sentido común la noción de cultura esta muy sujeta a su significado etimológico, es decir, la cultura como cultivo del “espíritu”, y por ende, como una actividad estrechamente vinculada a las “bellas artes” y a la llamada “alta cultura”. El hecho de “tener cultura” implica estar dotado de educación, erudición y refinamiento. Por lo cual trabajar con bienes y manifestaciones patrimoniales sobreentiende poseer un conjunto de conocimientos y disposiciones, dotarse de una capacidad especial para apreciar y usar el patrimonio. Hay como dice Durham “...una idea básica, la de que las personas se dividen entre “las que saben” y “las que no saben”, “las que tienen cultura” y “las que no la poseen.” (1998: 131). Así, el denominado patrimonio cultural aparece por lo general referido a ciertas formas de representación simbólica de las elites o de aquellos sectores dominantes material y simbólicamente.

Si bien, es cierto también que a partir de la definición trazada en el siglo pasado por Edward Tylor en donde “la cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, la ley, la costumbre, y cualquiera otra capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.” (Tylor, [1871]), corrió luego por cuenta de la antropología una reformulación de la vieja noción de cultura “...un movimiento de definición que retiró del concepto esa connotación de un saber especial superior producido por ciertas personas, restringido a determinadas clases sociales” (Durham, 1998: 132).

Esta aproximación, a partir de una noción antropológica de la dimensión cultural, reconoce formas culturales diversas de creación y producción, considerando que todos los sectores y grupos sociales participan, construyen y asimismo se apropian de la “cultura”. Como hemos señalado más arriba, una de las reformulaciones fuertes experimentadas por el concepto de patrimonio cultural en los últimos años aparece a partir de que el mismo ya no incluyera sólo a los monumentos históricos, las obras de arte de la “alta” cultura, los bienes arquitectónicos del pasado o los sitios arqueológicos, incorporándose así lo que algunos denominan el patrimonio “vivo”, es decir, manifestaciones como son las artesanías, las lenguas y las tradiciones de la cultura popular (García Canclini, 1994: 51).

Si bien, como veremos, en la restitución y puesta en valor de estos patrimonios “devaluados” se hace notar el hecho de *“que resulta complicado para el Estado tratar con fenómenos que no son aquellos de la “alta cultura”, de la “cultura clásica”, pero que tampoco se ubican dentro de las manifestaciones consideradas como “folkloricas”, “regionales” o “gauchescas”* (Rotman, 2001: 155). En primer termino, la ampliación del concepto de patrimonio sobre dinámicas culturales y espacios particulares de producción simbólica de los sectores subalternos, históricamente no reconocidas como tal, tiene como contracara la existencia de una insuficiente legislación para su protección e intervención por parte de agencias estatales (García Canclini, 1994: 51). Las palabras de funcionarios de organismos oficiales íntimamente ligados a la gestión de políticas patrimoniales en torno al carnaval de la ciudad son elocuentes:

“...Es difícil aclarar qué significa esta declaratoria. ¿Cual es el marco, qué significa ser “patrimonio cultural”, a qué se obliga el Estado? y esto más allá de lo que pueda especificar la Ordenanza que no es taxativa, ¿A qué se obligan los propios participantes de las agrupaciones? o ¿Cualquier manifestación carnavalera es patrimonio cultural?. El problema radica en que falta una ley marco de patrimonio (...) cuando sale la Ordenanza 52.039 el único marco que existía era la propia Constitución [de la Ciudad], que dice que garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios.” (Representante del poder Legislativo. Registro N° 1)

La ausencia de un marco jurídico reconocible, en términos amplios, la existencia de una ley que legisle y reconozca las manifestaciones patrimoniales “vivas” y, en términos específicos, la implementación de una reglamentación para la Ordenanza 52.039/97, instala en un estatus legal ambiguo a las actividades carnavalescas recientemente patrimonializadas. Asimismo, es importante destacar que, ni en el momento de la declaración ni en la actualidad, las agencias estatales que específicamente deberían reconocer su incumbencia, la Secretaría de Cultura y la Dirección General de Patrimonio, cuentan con un marco conceptual ni con una política definida al respecto. Ello se constata en el hecho que la Comisión de Carnaval ha transitado por diferentes espacios institucionales, dependiendo en principio del área Secretaría de Turismo y luego arribando al área de Secretaría de Cultura pero sin un estatus demasiado claro al respecto, ambigüedad que se traslada sobre los funcionarios que les compete estar a cargo de la Comisión.

A su vez, examinando el sitio web de la Dirección General de Patrimonio, resulta interesante constatar que no hay una categorización adecuada para las actividades de las murgas dentro de su clasificación como patrimonio cultural intangible. Allí nos encontramos con que las “murgas” se catalogan dentro del rubro “fiestas de entretenimiento”, junto con “carnavales” y “fogatas de San Pedro y San Pablo”, incluidos a su vez en uno más amplio de “celebraciones”, en el que también se clasifican las “fiestas religiosas” (desde la Semana Santa hasta las distintas fechas del santoral católico) y las “devociones populares” (que van desde las visitas a la tumba de Gardel a las reuniones de un “movimiento” liderado por el Hermano Miguel)<sup>47</sup>.

Lo problemático de esta categorización, es que, tal como lo plantean Brubacker y Cooper “*el Estado es un poderoso “identificador”, no porque pueda crear “identidades” en el sentido fuerte – en general, no puede– sino porque tiene el material y los recursos simbólicos para imponer las categorías, los esquemas clasificatorios, y los modos de conteos e informes sociales con los cuales los burócratas, los jueces, los maestros y doctores deben trabajar y a los que los actores no-estatales deben remitirse*” (2001:45). Es decir, la carencia de una categorización adecuada implica también una carencia en el plano de las políticas y acciones tanto culturales como patrimoniales acordes a estas manifestaciones populares. Sin embargo, y como hemos intentado mostrar a lo largo del análisis, también podemos coincidir con estos autores en que “*el Estado no es el único “identificador” que importa (...) Ni siquiera el Estado más poderoso monopoliza la producción y difusión de identificaciones y categorías; y aquellas que sí produce pueden ser discutidas.*” (op. cit. 2001). Sin duda, estas identificaciones son discutidas y algo de ello se refleja en las siguientes palabras:

“...y con ésto me parece que hay un tema que es muy delicado, que es que el Gobierno de la Ciudad se tiene que decidir a apoyar los carnavales, hay siempre una cuestión ambigua ahí, como que el carnaval a pesar de que hace cinco años que venimos trabajando, se demuestra que no es peligroso que no pasa nada, o sea, hay cuarenta corsos durante ocho noches, este año [2001] hubo 103 agrupaciones en la calle y todos los corsos tienen público (...) y me parece que es algo que el Gobierno de la Ciudad a través de la Secretaria de Cultura tiene que empezar a programar en su actividad de verano ...” (María. Registro N°1)

A esta aparente falta de interés que reflejan las agencias de cultura oficiales por promover manifestaciones de la cultura popular que ellos mismos en determinado momento han destacado de valor patrimonial, se le suma cierta apatía en el hecho de llevar a cabo de forma pública y participativa un carnaval *barrial* y descentralizado en la ciudad, hecho que representa un reclamo permanente de las agrupaciones de carnaval, y que al mismo tiempo está formalizado en la Ordenanza por medio de los artículos 3º y 4º. Todo ello lleva a que en la organización de las celebraciones de carnaval las gestiones desde los representantes y productores murgueros, en coordinación con organizaciones barriales, entren en contradicción a menudo con las acciones y políticas culturales centralizadas elaboradas desde el Gobierno de la Ciudad:

“...Ya hay algo que en febrero podría ser y alrededor de eso hacer girar cosas; pero no. Yo tengo mis ideas de por qué [ocurre esto]; para mí lo principal es porque esto no lo manejan ellos. Todo lo demás, el “Festival de Tango” ellos hacen lo que se les canta (...), “Buenos Aires Vivo”(…), “Buenos Aires no duerme”, lo que vos quieras se ponen de acuerdo cinco, diez autoridades municipales llaman a los que a ellos le parecen los más aptos, para organizarlo y lo organizan, contratan a quien quieren, desconstratan a quien quieren por el monto que quieren, lo hacen los días que quieren, donde ellos quieren. Acá en cambio es una disputa terrible con nosotros [los murgueros] (risas), y al final siempre, en general se hace lo que nosotros queremos, pero por ahí pienso que uno de los precios es ése, como que al final te dicen:- Ah sí, vos la querés hacer como vos querés, bueno está bien, sí hacelo, viste? y arréglatelas...” (Registro N° 7)

Como vemos las “políticas culturales” son portadoras de nociones acerca de qué es “la cultura” y acerca de qué actividades o bienes merecen ser considerados como tal (Rabossi, 1999) por los expertos que legislan, regulan y administran a las mismas. En cierto sentido, la actividad cuasinformal, vocacional y autogestiva de las agrupaciones murgueras, muy arraigada a la vida cultural *amateur* que localmente transcurre en los barrios, se pone en tensión con discursos más ligados a ciertos *imaginarios* –emanados desde el gobierno de la Ciudad- en cuanto a revivir lo “propio”, lo “cercano”, lo “pequeño”, en tanto vida comunitaria y barrial de la ciudad. Dichas propuestas paradójicamente se elaboran a partir de políticas centralizadas, puestas en práctica principalmente por profesionales, gestores, intelectuales especializados en distintos campos culturales y artísticos. Ello deriva en que los valores de las políticas culturales y patrimoniales estén

permeados por formas de clasificación poderosas, y así “...que ciertos grupos logren, hasta cierto punto, imponer sus gustos y patrones, decidir lo que es mejor para los otros o, inversamente, impedir a segmentos dominados tener acceso a bienes culturales altamente privilegiados.” (Durham, 1998: 135).

En la visión de Juan “el carnaval popular”, producido a partir de los murgueros como sujetos agentes, se opone al que oficialmente el Gobierno de la Ciudad quisiera implementar, él nos dice:

“...es mucho más fácil para el beneficio político hacer un *mega* corso en la Avenida 9 de Julio. Ponemos gradas, lo filmamos, hacemos un fin de semana solo, circulan todas las murgas, cobramos entradas (...) Pero hacer descentralizado, que participan agrupaciones barriales, organizados por las mismas murgas, en los mismos barrios, donde van mil personas por corso, quinientas, depende el corso. Pero va gente (...) y está bien, es la gente del barrio que está contenta con su corso y a ellos [los funcionarios] les cuesta ver éso, les cuesta ver que de éso pueden sacarse cosas positivas. Y acá está el problema hay una contradicción entre lo que es el carnaval popular, digamos y el gobierno como autoridad oficial, quizás les cuesta ver la utilidad, porque en definitiva buscan utilidad, no va a buscar el carnaval por el carnaval mismo.” (Registro N° 8)

Para los administradores culturales intervenir en el heterogéneo y ambiguo, o simplemente ignorado, espacio cultural de las actividades de las agrupaciones de carnaval resulta una labor demasiado difusa, con escasos rendimientos y beneficios. Como menciona García Canclini (1994: 53) dado que los productos de las clases populares suelen ser más representativos de la historia local y más adecuados a los “valores de uso” presentes en el grupo que los fabrica, muchas veces ocurren dificultades de trabajo con los cuerpos de especialistas, legisladores y técnicos que intentan acercarse a estos espacios culturales periféricos. Algo de dicho conflicto se hace manifiesto en palabras de los mismos funcionarios:

“...lo que he visto a lo largo de estos años es que en el Ejecutivo hay un mayor acercamiento a la problemática de las agrupaciones de carnaval y, si bien, los representantes de los murgueros siempre trabajaron muy bien, yo creo que en la persona a veces designada por el Ejecutivo no se dio la misma intensidad de

fervor y quiero rescatar realmente la tarea que se está realizando desde que está Ana Villa.” (Representante del poder Legislativo. Registro N° 1)

Esta última persona designada agrega a lo dicho anteriormente:

“Cuando yo asumo había, voy a explicar un poco el detrás de la escena, había instalado como un tema en [Secretaría de] Cultura que era ¿Quién se hacía cargo de la Comisión de Carnaval? (...) Que todo el mundo les tenía miedo, que eran indomables, así era el pre-concepto con el que llego acá ...” (Representante del poder Ejecutivo. Registro N°1)

Puede decirse que en las Secretarías de patrimonio y cultura suelen haber personas que se incluyen entre aquellas que “tienen cultura”, y éstas se esfuerzan por demarcar límites, imponiendo ciertas definiciones requeridas para participar y ser reconocido, fronteras que pueden operar tanto de modo tácito o institucionalizadas. En este sentido, los delegados de las agrupaciones de carnaval – productores/consumidores- involucrados en la co-gestión del carnaval de la ciudad representan, para la visión de algunos “expertos” culturales, actores sociales “inapropiados” o “fuera de lugar” dentro del sector cultural de las políticas oficiales. De este modo, si en un primer momento las actividades de las agrupaciones carnavalescas son activadas como una manifestación cultural con valor patrimonial, vemos que su incorporación las reinstala simétricamente en un lugar de subordinación dentro del repertorio de las políticas culturales que se desarrollan. Así “*las producciones de los grupos subalternos tienen un lugar subordinado dentro de las instituciones y los dispositivos hegemónicos*” (Rotman, 2001: 155).

No obstante y dado que el sector cultural es un espacio donde se dirime el reconocimiento y la legitimación de las clasificaciones del mundo y los grupos sociales (Bayardo, 2000) es también un espacio de lucha para las representaciones simbólicas de los dominados, los cuales en sus posibilidades, se involucran y participan en la *formación* del patrimonio. Deberíamos pensar a estos fenómenos más que como bienes estables y neutros, con valores y sentidos sociales fijados de una vez para siempre, como un *proceso social* que gira en torno a *capitales* que se acumulan, se renuevan, producen rendimientos y son apropiados en forma desigual por diversos sectores (García Canclini, 1994: 53).

## **Capítulo 4: (Des) encuentros entre los artistas de carnaval**

### ***La agrupación M.U.R.G.A.S. y su organización formal***<sup>48</sup>

En el capítulo 2 describimos cómo la concreción de una marcha por los feriados de carnaval representó una actividad relativamente inclusiva que conglomeró en una acción colectiva a la mayoría de las distintas murgas activas por aquel entonces en la ciudad. En parte esta experiencia inaugural tuvo su continuidad, como desarrollaremos en éste capítulo, a partir de la conformación de un espacio colectivo que agrupó a variados artistas carnavaleros bajo una organización formal.

A primera vista, el apoyo y el reconocimiento oficial colaboró con el hecho de que los artistas de carnaval se abocaran en la tarea de crear un espacio de “todos” desde donde puedan defender sus intereses, aunque solamente en parte:

“...la aprobación de la Ordenanza N° 52.039 declarando a las agrupaciones de carnaval Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires fue sólo el comienzo. La tarea la continuamos desde hace años, cada fin de semana en las plazas donde se ensaya, en los carnavales y en cada lugar del país hasta donde una murga llegue para brindar su alegría.”<sup>49</sup>

“Entre todas las murgas propusimos armar una agrupación para seguir trabajando por el carnaval y empezar el duro trabajo para sentar bases de convivencia entre las murgas (...) Pensamos todos que darle un marco un poco más institucional a la historia indudablemente ayudaría al crecimiento y respeto entre las murgas.” (Revista Ritmo de Murgas N°1)

Un carnaval con expectativas renovadas, el cual aparecía para la gran mayoría de carnavaleros, bajo nuevas condiciones generales de producción, representaba un nuevo desafío organizativo que requería de respuestas asociativas distintas a las que habían primado en el pasado. Ello llevó a que las distintas agrupaciones se organizaran formando un espacio de convergencia y representación formal. A partir de este contexto surgió la asociación civil M.U.R.G.A.S.<sup>50</sup> (Murgueros Unidos Recuperando y Ganando Alegría Siempre). En ésta se nuclean, tanto para debatir como para buscar soluciones a los problemas y necesidades propias de los carnavaleros, aproximadamente 70 agrupaciones de la ciudad de Buenos Aires. De manera expresa, ésta asociación busca difundir y desarrollar sus actividades en dos sentidos:



“...Por un lado nos reunimos para hacer cumplir lo que determina la Ordenanza:

-Que el gobierno facilite a las murgas permisos para ensayar y actuar en los espacios públicos.

-Incluir las en las programaciones culturales.

-Apoyar su trabajo social.

-Promover la realización de cursos barriales organizados por entidades vecinales.

Por otro lado, trabajamos para fortalecer desde la gente esta expresión cultural. Así es que, por ejemplo, se realizan cada año los Encuentros Murgueros en distintas plazas de la ciudad. Juntarnos posibilita además la generación de otros espacios de apertura, como la participación de las murgas en actividades solidarias y de Derechos Humanos.”<sup>51</sup>

En la búsqueda de arribar a dichas metas, la asociación por medio de asambleas, se dio a sí misma principios de organización para que sus integrantes puedan funcionar bajo una serie de acuerdos y formalidades básicas. La modalidad organizativa por la cual se fueron decidiendo estos principios y acuerdos incluyó la opinión y los puntos de vista tanto de “viejas” como de “nuevas” agrupaciones carnavalescas:

“Todas [las murgas nuevas] se fueron incorporando a nuestro espacio y hay que ser honesto, los pasos que se fueron dando fueron decisión de todas las agrupaciones de carnaval que salían en aquel momento (...); se escuchaban, se respetaban los consejos de los más viejos, pero el resultado final era un consenso o una votación democrática entre las agrupaciones viejas y nuevas...”

(Revista Ritmo de Murgas N°1)

Redactados por escrito en el documento *Carta de principios y estatutos del movimiento de agrupaciones de carnaval* esta asociación entiende que sus *Objetivos Generales* son:

1) Rescatar las diferentes agrupaciones de carnaval como manifestación de la cultura popular y como forma de expresión de la gente en el barrio o comunidad.

2) Recuperar el carnaval: como feriado, como forma de festejo popular desde la alegría, la ironía, el desenfado, el ritmo, el brillo, la picardía y la libertad de expresión.

Por *Objetivos Específicos* expresan:

- 1) Que cada murga tenga un espacio físico donde ensayar.
- 2) Que existan en la ciudad de Buenos Aires escenarios y corsos (al aire libre y cubiertos) preparados para las actuaciones de las agrupaciones de carnaval.
- 3) Las agrupaciones de carnaval, deberán recibir el pago correspondiente a su actuación (considerando que exigir el pago, es defender la manifestación artística). Queda a criterio de cada agrupación la forma de cumplir con este objetivo.
- 4) Este movimiento deberá buscar formas de relacionarse con instituciones gubernamentales y no gubernamentales, para posibilitar el cumplimiento de estos objetivos.

Asimismo, los miembros activos de MURGAS abonan una cuota mensual<sup>52</sup> destinada a solventar los distintos gastos de la asociación. También poseen una detallada organización interna en cuanto a derechos y obligaciones de sus miembros, inscripta en documentos que aclaran sobre aspectos que van desde los modos de comportamiento, reglamentación y estructura de la asociación. Al respecto se deja en claro que para esta organización es menester “*Tener la voluntad constante de resolver todo tipo de conflictos entre agrupaciones de carnaval, y si el caso lo requiera, con comisiones que intervengan como mediadores. Evitando situaciones de violencia, que puedan perjudicar tanto a individuos como a las distintas agrupaciones en su conjunto*”<sup>53</sup>. Paralelamente entre otras actividades esta asociación se propone generar un registro de las agrupaciones activas en la ciudad en donde pueda especificarse: su nombre, colores que la identifican, cantidad de integrantes, año de fundación, barrio o lugar de pertenencia (si lo tiene), lugar y días de ensayo, directores generales (si lo tiene).

También cuentan con mecanismos formales de elección y representación de autoridades. La asociación está coordinada por personas (Presidentes, tesorero, encargados del libro de actas, titulares y suplentes) que integran la mesa coordinadora en las reuniones asamblearias que se desarrollan semanalmente. Paralelamente suele ser sede para la elección de delegados que trabajaran

Ad-honorem en la Comisión de Carnaval sita en la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires.

### ***Procesos de integración***

No es difícil notar cómo el proceso de reconocimiento oficial (analizado en el capítulo 3) fue acompañado por una rápida reestructuración en la organización general que interrelaciona a las agrupaciones de carnaval en la ciudad. Estas confluencias dieron lugar a nuevas e ingeniosas formas de organización, participación y gestión entre los actores carnavalescos.

A partir de ello notamos cómo el fenómeno del carnaval tiende a desarrollarse en *condiciones integradoras* distintas a las que existían antes del reconocimiento otorgado por medio de la Ordenanza 52.039 y de la creación de espacios institucionalizados que aunaran a los diferentes artistas carnavalescos. Ello si se compara con lo que ocurría en la década del 80' (posdictadura), en donde las agrupaciones de carnaval representaban partes de un todo fragmentario e inarticulado de producción, circulación y consumo, el mismo acotado a espacios particulares cuyas formas principales de sociabilidad giraban en torno a redes de relaciones sociales con una fuerte identidad barrial. Si bien, fueron las murgas de taller las primeras en establecer una clara ruptura con esta forma “tradicional” y constituyente en que se organizaban las agrupaciones carnavaleras<sup>54</sup> desde comienzos de siglo. Uno de los principales exponentes y mentores de los talleres de murga entiende que:

“...el deseo en estos años ha sido tender el puente entre lo viejo y lo nuevo, sueño y realidad, y sumar a la expresión natural de la murga el aporte de otras disciplinas artísticas. Esto ha generado discusiones, posturas diferentes, una rivalidad entre murga de taller y centro murga de barrio, pero en los últimos años ha quedado demostrado que las nuevas propuestas han permitido que miles de chicos bailen y canten al ritmo de la murga, se diviertan sin preguntarse si es de barrio o de taller, recuperando el espacio lúdico de nuestros murguistas primitivos. Por ende, el tema se ha instalado no ya en la nostalgia de un tiempo pasado, sino en algo concreto.”

(Coco Romero. Diario La Nación. Sección Espectáculos 19/02/1998)

En cierta medida, aunque no sin contradicciones, esta apertura a nuevas formas de interacción entre murgas, así como estas nuevas maneras de producir, circular y consumir el arte murguero, llevó

al fenómeno a un nivel de integración social más abarcativo, a través del cual se fueron articulando agrupaciones particulares con contextos más amplios y realidades de otro orden. En este proceso surgieron innovadoras formas de interacción y sociabilidad, espacios desde donde se conforma un “nosotros murguero” más inclusivo y general:

“...en estos últimos años nosotros [los murgueros] hemos sido unos de los grandes constructores de este proceso, o sea, no solamente nos ocupamos de sacar nuestra murga sino que lo que es hoy el carnaval en Buenos Aires, con sus virtudes y defectos, es en parte lo que las murgas, tal vez sin un plan previo ni nada por el estilo, impulsaron. Entonces es bueno como que ya que tenemos que abarcar esa visión del carnaval, [que sepamos] cómo se va a organizar la salida de las murgas como conjunto, cómo se van a organizar los corsos y los circuitos, de cómo se distribuye el presupuesto y todo eso. Creo que tenemos, como en parte, la obligación de empezar a tener esa visión general sobre los distintos problemas que tiene el carnaval.” (Andrés. Registro N°1)

A los efectos de analizar algunos aspectos de estos procesos de integración nos introduciremos en la vida social, las actividades y la dinámica interna de lo que acontece en MURGAS. Entendiendo que las dinámicas sociales allí desarrolladas no siempre son el reflejo directo de los propósitos estatutarios explícitamente previstos, estas organizaciones pueden ser entendidas como “cajas de resonancia” de diferentes discursos, experiencias y expectativas que tienen quienes las integran.

Para alcanzar los sentidos y las prácticas “no escritas” ni registradas en las rutinas de funcionamiento de esta organización, haremos uso del método etnográfico, buscando describir e interpretar los fenómenos sociales a partir de las perspectivas de sus propios actores. Destaquemos, a su vez, que en la experiencia de investigación de campo no solo se describe aquello que dicen y hacen los actores sociales (referentes empíricos), ya que en esta instancia simultáneamente se confrontan los conceptos propios y naturalizados del investigador con aquellas teorías nativas que van surgiendo como datos significativos en la misma práctica de encuentro etnográfico. El contacto prolongado a lo largo del tiempo y el proceso de construcción del conocimiento, que va del desconocimiento al reconocimiento de sentidos sociales impensados de antemano, permiten al investigador elaborar (según aquello que vio y escuchó) una representación más o menos coherente y

problemática (Guber, 2001: 15) de las diversas formas en que los actores, a partir de circunstancias concretas, actúan y le otorgan sentido a sus vidas.

En función a lo expuesto, a continuación nos enfocaremos a conocer la vida social y la dinámica interna de MURGAS, en tanto espacio compartido para muchos de los actuales murgueros. Allí iremos descubriendo grupos con objetivos bien diferenciados, los cuales tienen maneras distintas de entender y proyectar las fiestas de carnaval. Principalmente buscaremos comprender los sentidos compartidos que organizan las disputas entre los actores *murgueros (de)tras del carnaval*. Veremos que ello en parte se relaciona con lo que Bailey denomina la “pequeña política”, esto es: *“la pequeña política de cada uno de nosotros en la vida cotidiana gira en torno a la reputación; en torno al significado de “tener un buen nombre”; en torno a lo que está socialmente sancionado (...) en torno de las reglas de cómo se juega “el juego social” y cómo se hace para ganarlo (...) [acerca de] cómo preservar la individualidad y la identidad propia, y el respeto por uno mismo mientras al mismo tiempo uno sirve a los intereses de la comunidad a la cual pertenece”* (nuestra traducción, 1971: 2).

### ***M.U.R.G.A.S. de todos los barrios deliberando***

Las reuniones de esta asociación en la que se aglutinan representantes de agrupaciones de carnaval de toda la ciudad acontecen en el barrio de Boedo, más precisamente en la asociación mutual y Centro Cultural Homero Manzi. Todos los días lunes, durante casi todo el transcurso del año, un número constante de alrededor de cincuenta murgueros suelen reunirse para discutir sobre diferentes cuestiones, aunque todas afín a dos actividades relevantes para sus vidas: el carnaval y las murgas. MURGAS es como gusta denominar Sebastián<sup>55</sup> una *gran murga*, o sea, un espacio en donde se encuentran, discuten y proyectan los distintos directores y/o representantes de agrupaciones del carnaval porteño. Tanto murgas nuevas (de taller o de barrio), como las tradicionales e históricas que han resurgido en estos últimos años, confluyen en este ámbito mezcladas asimismo con un mínimo grupo de agrupaciones que representan artísticamente “otras” formas de expresión carnavalescas, como ser comparsas jujeñas, bolivianas, murgas con estilo uruguayo, grupos de candombe y grupos de percusión.

Lo usual es que las reuniones de la asociación MURGAS comiencen rondando las diez de la noche, momento en que se encuentran y agrupan paulatinamente en la puerta de la mutual los distintos directores/as murgueros/as y demás artistas de carnaval. Mientras esperan que el salón esté

disponible para dar inicio a la asamblea, ellos charlan entre sí, en pequeños grupos actualizando en sus diálogos lo ocurrido en la semana. Espacialmente las reuniones toman como centro coordinador a la mesa directiva, lugar donde se sitúan el presidente, secretarios y tesoreros. Alrededor de ellos se arma una especie de distribución semicircular con sillas, si bien muchos de los más jóvenes suelen sentarse en el suelo.

Ya pasadas las diez de la noche y con una presencia importante de personas puede darse comienzo a la asamblea. En el centro del salón un integrante de la mesa coordinadora se aboca a tomar lista de los representantes de agrupaciones presentes en cada encuentro. Cabe destacar que además de la participación asidua en las reuniones de representantes de agrupaciones carnavalescas que la integran formalmente también suelen estar, dado que las reuniones son abiertas y públicas, integrantes de murgas que no forman parte de la misma. Asimismo, por lo general están presentes los delegados de las agrupaciones de carnaval que integran la Comisión de Carnaval.

Es común que los temas que se discuten en las reuniones sean propuestos por los miembros de la comisión directiva, si bien, ello no impide que en ocasiones éstos emanen de cualquier integrante de la asociación o participe en la reunión. Los temas al ser expuestos públicamente a la asamblea se abren al debate. Entre otras, las cuestiones sobre las cuales suelen discutirse abordan temáticas muy variadas. Durante mi participación a lo largo del año 2002 pude asistir a discusiones que tuvieron que ver con: las convocatorias por los Feriados de carnaval, colaboración de la asociación en la organización de los carnavales porteños durante febrero, la realización de elecciones internas de representantes de la asociación así como de los delegados en la Comisión de Carnaval, discusiones en torno a un proyecto de reglamentación para la Ordenanza, cuestiones sobre el presupuesto y los cobros asignados como “cachet” por el GCBA para las agrupaciones de carnaval, organización de ciclos de actuaciones de precarnaval en teatros y plazas, intervenciones en la resolución de posibles conflictos entre murgas.

Cabe mencionar que este contexto de interacción está compuesto por personas de muy diferentes generaciones, compartiendo el diálogo desde jóvenes adolescentes de ambos sexos hasta murgueros de edad adulta, en su mayoría todos directores/ras de murgas. Es común ver madres embarazadas y en algunos casos niños circulando por el salón simultáneamente al funcionamiento de la reunión. Esta amplitud y estas marcadas diferencias generacionales, colaboran en la creación de un clima “familiar” y ameno dentro del espacio de debate de la asociación. A este espacio “familiar” la mayoría asiste con ropas informales, por lo general deportivas, remeras en alusión a alguna murga en especial, así como también suelen utilizar camisetas de algún equipo de fútbol favorito o de alguna banda de rock.

Por lo expuesto en estas asambleas, en donde existe un claro contacto cara-a-cara, casi todos los miembros se conocen más o menos cercanamente o en caso de no conocerse siempre puede recurrirse a alguna otra persona para que nos hable de ella (Bailey, 1971: 4). Teniendo en cuenta la carencia de anonimato de dichas interacciones podríamos decir que lo que allí comparten los miembros básicamente es un conocimiento en común, o en otras palabras, los murgueros que integran este espacio constituyen una comunidad de mutuo interconocimiento.

Este espacio social de interconocimiento, el cual descansa sobre cierto nivel aparente de unión, camaradería y solidaridad entre sus miembros, asimismo alberga paradójicamente, luchas y disputas de distinto orden. De allí que si en un momento preliminar caracterizamos a MURGAS como un espacio de confluencia en tanto lugar de interacción, diálogo e intercambio de distintas experiencias para los artistas de carnaval, al mismo tiempo la asociación parece ser una sede privilegiada para exhibir las diferencias entre unos y otros, sutiles aunque permanentes formas de competencia, muy ligadas a valores e intereses particulares en pugna.

### **Campo, *performances* y representaciones sociales**

¿Cómo se organizan estas competencias en torno a valores e intereses en disputa? ¿Por medio de qué lógicas y cómo se construyen sentidos sociales en este campo de relaciones?, o, en definitiva ¿Cuál es el capital cultural que se pone en juego? Haciendo uso y relaborando la noción de campo<sup>56</sup> de Pierre Bourdieu pensamos que “*Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego...*” (1990:136). Entendiendo que fundamentalmente lo que se pone en juego en el campo murguero es un *capital*<sup>57</sup> *cultural* específico -si bien, éste sólo podrá develarse o ser descubierto a posteriori, básicamente por medio un trabajo etnográfico- que opera a partir de viejas y nuevas disposiciones (conocimientos) aprendidas y adquiridas por los agentes en contextos disímiles (Martín, 1999). Ello explicita la existencia de diversos *habitus*, es decir, de competencias culturales; conjuntos de bienes materiales y simbólicos distintos. En torno a lo cual, como más adelante analizaremos, se establece una lucha. Por consiguiente, quienes quieran ingresar al campo deberán aprender e incorporar ciertas reglas tácitas del juego -si bien pueden pujar por modificarlas- al mismo tiempo que reconocer a aquellas personas que detentan acumulado cierto capital específico y cierta trayectoria en el campo (Bourdieu, 1990:135-137).

En este campo social reconoceremos una serie de actores principales, especie de “protagonistas”, hombres y mujeres reconocidos y valorados en el medio murguero por poseer distintas trayectorias, capacidades y saberes. Estas personas prestigiosas en el medio suelen caracterizarse por mostrar un gran *capital social* acumulado (Auyero, 2001:104- 105). En sus redes de relaciones manejan círculos de confianza aunque variables e irregulares a lo largo del tiempo (op.cit.:106). Acostumbran estar al frente de las demandas, las necesidades y los distintos intereses propios del campo.

Indagaremos algunas de las *performances* (actuaciones) que se manifiestan en este espacio social de interacción. *Performances* que se desarrollan a partir de espacios que Richard Bauman engloba bajo la noción de *performances culturales* ([1982]:7). Estas se vinculan con acontecimientos públicos de repercusión simbólica que forman parte de contextos (como ser festivales, ceremonias, ferias; hasta inclusive actos políticos, manifestaciones de protesta o encuentros sociales) de distinto tipo en los que se corporizan, se liberan y dejan abierto a examen e interpretación, significados y valores centrales de determinado grupo. Lo interesante de trabajar desde una aproximación teórico-metodológica de este tipo reside en que ello nos permite abordar las interacciones de la vida social de determinados grupos de identidad de un modo diferente a como lo hacían las clásicas concepciones del folklore (pensadas en base a una comunidad “folk” con unidades homogéneas y localizadas; restringidas a relaciones de tipo cara a cara). En contraste, aquí nos enfocamos a un orden de interacciones “...que suponen una co-participación directa, pero que se caracterizan por su diversidad social, por una magnitud en la escala que puede obstaculizar la interacción directa de los participantes, por la comercialización de intercambio simbólico, por un grado de centralización (los partícipes que vienen de afuera de la comunidad)...” (Bauman, [1989]:8).

Al mismo tiempo estas *performances* exhiben y nos permiten reflexionar sobre “... un conjunto de prácticas mediante las cuales los actores se presentan a sí mismos y su actividad en interacciones públicas; actividad que sirve para influir en los otros interactuantes.”(Auyero, 2001: 135). Así, e independientemente de las aspiraciones artísticas de estas prácticas, es por medio de dichas *performances* que se actualizan aspectos de una tensión dinámica entre aquellos comportamientos que se encuentra como socialmente estatuidos, es decir, ligados a ciertas convenciones culturales que identifican y definen a un grupo y, lo emergente, en tanto innovaciones particulares en los sentidos y prácticas vigentes dentro de las fronteras de dicho grupo social.

Dado que la asociación MURGAS es un lugar en donde los distintos grupos formales e informales buscan lograr algún tipo de representación, analizaremos al mismo como un espacio



*político* (si bien insospechado, ya que no trata a la *política* como un “domino” o una “esfera” diferenciada dentro de lo social) a partir de las interacciones y *performances* que se ponen de manifiesto entre murgueros en circunstancias particulares. La singularidad del caso que desarrollaremos a continuación reside en que no hay una marcada separación entre políticos (profesionales) y electores, sin embargo, veremos cómo los protagonistas necesitan construir su reconocimiento social por medio de diversos procedimientos, mostrando cómo el poder no es algo inmanente sino que es algo que se encuentra en permanente negociación y lucha (Heredia y Palmeira, 1997: 182).

Entendiendo a la *política* como un proceso social donde se definen y redefinen sentidos y representaciones sociales (Balbi y Rosato, 2003: 14) y en función a lo hasta aquí dicho, a continuación describiremos lo acontecido en las elecciones de representantes de asociaciones/agrupaciones para la Comisión de Carnaval del período 2002. Sospechamos que el análisis de aspectos no meramente formales ni estatutarios echará alguna luz sobre la dinámica social interna que organiza los espacios de poder y autoridad entre los murgueros<sup>58</sup>.

### ***El caso de una elección murguera***<sup>59</sup>

*La política aparece con las elecciones.*

*Y aparece subvirtiendo lo cotidiano.*

Palmeira & Heredia, 1995: 32

Haciendo caso a lo manifiesto en la Ordenanza, en marzo de cada año se reeligen los delegados (dos titulares y dos suplentes) de las agrupaciones/asociaciones inscriptas en la Comisión de Carnaval del GCBA. El mandato de los delegados María y Marcelo<sup>60</sup>, correspondiente al periodo 2001, está culminando. Para instruir su renovación ellos llaman formalmente a la convocatoria de todas las agrupaciones carnavalescas de la ciudad para que con su asistencia presenten posibles aspirantes a candidatos para el mandato del período 2002.

Si bien, antes de introducirnos en una descripción detallada de estas elecciones haremos un breve paréntesis para mencionar algunos antecedentes significativos que nos permitirán entender con mayor claridad el devenir de lo ocurrido, teniendo en cuenta el nivel del debate que se había instalado entre agrupaciones durante el período 2001.

¿Quiénes son estos delegados salientes? ¿Qué se debatió durante el período 2001? En primer lugar, vale señalar que tanto María como Marcelo participan de murgas que han surgido de los talleres dictados en el Centro Cultural Ricardo Rojas, si bien las mismas luego se han independizado

de dicho espacio institucional. Por otra parte, los dos son personas jóvenes, de clase media, con estudios secundarios completos y con un claro espíritu emprendedor. Ambos se postularon a delegados en la Comisión de Carnaval motivados por un proyecto bastante renovador para el medio murguero. Al respecto María cuenta:

“...nos postulamos porque queríamos hacer este proyecto, nosotros nos postulamos como delegados para trabajar para poder hacer el *concurso*, nuestro objetivo era ése. Laburamos todo el año para éso, pero laburamos mucho, (...) tenemos todo el reglamento de principio a fin todo cerrado (...) Para mí además era lo que le iba a repuntar en calidad al carnaval y fue todo un desafío el poder darle forma.” (Registro N°2)

El *concurso* al cual se refiere tendría como fin evaluar a todos aquellos conjuntos carnavalescos que se presenten en los corsos organizados por el GCBA en épocas de carnaval<sup>61</sup>. Su objetivo principal sería buscar mejorar la organización de los carnavales por medio de una categorización<sup>62</sup> y una jerarquización<sup>63</sup> de las agrupaciones que se presentan en él.

Por un lado, la mayoría estaba de acuerdo en que dado cierto “desborde” en el proceso de crecimiento y multiplicación de las agrupaciones en la ciudad “algo había que hacer al respecto”<sup>64</sup>. Pero, por otro lado, el proyecto de implementar una instancia evaluativa entre agrupaciones carnavalescas dividía opiniones. Para un grupo, aquellos que lo rechazaban más férreamente, pensaban que la realización de una instancia evaluativa llevaría a que se desarrolle un espíritu de competencia entre agrupaciones, además de que dicho concurso impondría ciertos “requisitos” y reglamentos que excluirían a determinadas murgas de participar del circuito de los carnavales oficiales<sup>65</sup>. Para otro grupo, entre quienes se incluían los miembros de la Comisión de Carnaval y de la comisión directiva de MURGAS, era necesario que las fiestas de carnaval como espectáculo general, dada la envergadura que habían cobrado en los últimos años, se realizaran a partir de una organización más responsable y en el marco del cumplimiento de ciertos requisitos artísticos. Reconociendo esta tendencia de crecimiento cuantitativo del fenómeno carnavalesco (evidenciado en el incremento de corsos y murgas año tras año) ellos pensaban que era menester que ahora el crecimiento del fenómeno murguero se transforme en “jerarquía” y “calidad”, es decir en algo “bueno y atractivo” para el público que participa y asiste a los corsos. Para ello era necesario mejorar el espectáculo que dan las distintas agrupaciones, que hubiera un mayor compromiso en el logro de un espectáculo de calidad para todos, actores y espectadores. Una instancia evaluativa serviría tanto

para definir con mayor precisión los géneros propios del carnaval porteño así como para elaborar una jerarquización de los mismos dentro de los festejos de carnaval.

Por lo tanto, vemos cómo las diferencias sobre este tema expresaban una fuerte división de opiniones, tanto hacia el interior de la misma asociación MURGAS así como con agrupaciones de carnaval que no integraban a la misma y que, a pesar de todo, participaban de todos estos debates. El proyecto de instituir una evaluación entre murgueros, las diferencias que desencadenaba entre sus activos protagonistas, nos introduce y revela una serie de dilemas en torno a los distintos principios de autoridad -lo cual involucra valores, formas de clasificación y saberes- vigentes en el espacio social compartido por los murgueros. Algunas de estas mismas cuestiones veremos que reaparecen en la elección de delegados que comenzamos describiendo más arriba.

Continuando con la crónica con que iniciamos esta sección sobre la renovación de mandatos de delegados carnavaleros, en su modalidad habitual el sufragio solía realizarse en la sede de reuniones de la misma asociación MURGAS, en el barrio de Boedo. Asimismo, la modalidad de la elección era con voto público a mano alzada. Para ser aspirante a candidato debía cumplirse con ciertas condiciones elementales: pertenecer a una agrupación que este registrada en la Comisión de Carnaval y que esta agrupación haya actuado, cuanto menos, durante el último carnaval.

Siendo los primeros días de marzo de 2002, se convocó en la sede de MURGAS a una reunión para que se propongan aquellos aspirantes que serían votados en la semana entrante. Curiosamente algo ocurrió, ya que el número de postulantes a delegados resultó ser mucho menor de lo esperado, al igual que la cantidad de representantes murgueros que se hicieron presentes en la reunión. Esto en parte no dejó de llamar la atención de los que estaban allí presentes. Algunos comentaban que con ese número de aspirantes a candidatos la votación sería poco representativa del conjunto de murgas de la ciudad y que si no se cumplía con un quórum mínimo dicha elección no tendría mucha validez ya que en esta debían estar cuanto menos el 51% de las agrupaciones artísticas participantes del último carnaval. Rápidamente, otros argumentaron aunque sin demasiada precisión, que la ausencia de ciertas murgas estaba vinculada con la inminente conformación de otra agrupación (denominada por algunos como la “Federación”), paralela a MURGAS. Lo dicho se torna más plausible cuando de repente, y en medio de la reunión alguien se acerca a la mesa de la comisión directiva para presentar una carta en la que se proponían tres aspirantes a candidatos, de entre los cuales uno era Eduardo<sup>66</sup>. A partir de ahí, el ambiente se puso más tenso y la discusión un tanto más alborotada. Algunos hicieron apreciaciones de tipo valorativas respecto de estos sorprendentes candidatos. La votación quedará por hacerse en la próxima reunión. Si bien en la semana ocurrirían una serie de cosas:

“Hasta hoy todas las actividades se desarrollaban en Homero Manzi, sin miedo ni dudas de nadie sobre la mezcla de las actividades desarrolladas por la agrupación y los delegados. Pero esta elección fue particular. Una nueva agrupación de murgas se está gestando....y parece que ha parido. La “Federación” tiene forma y caras visibles. Se manifestó oficialmente presentándose ante la Secretaría de Cultura, con la intención de cambiar las reglas de juego en las votaciones de este año. Reclamo el cambio de lugar físico en el cual se realizara la votación, la fecha y el método de votación, implementar el voto secreto reemplazando el de mano alzada que se había utilizado hasta el año pasado. La presentación fue por escrito y directamente a la Secretaría, es decir, no se definió en el ámbito de la agrupación [MURGAS] ni de todas las murgas en conjunto. Luego de una reunión en la que participaron los delegados, el representante de la agrupación, el de la Federación, y uno por la Secretaría, se acordó cambiar el sistema de votación pero mantener el lugar y la fecha.”<sup>67</sup>

El día de la ansiada votación en la puerta de MURGAS, María con la ayuda de otros registra que ingresen tan sólo aquellos representantes agrupaciones que vienen específicamente para la elección. La reunión abre con un informe de Marcelo, el cual transmite lo ocurrido en el transcurso de la semana. Se comunica que un número de 22 murgas presentaron una propuesta diferente (a través de una carta con sus respectivas firmas ante la funcionaria a cargo de la Comisión) para lo que atañe a la forma de elección de los aspirantes a representantes de agrupaciones en la Comisión de Carnaval. A partir de esta presentación, a último momento se reunieron en la legislatura, Javier (presidente entonces de MURGAS), Eduardo, la funcionaria a cargo de la Comisión de Carnaval y los delegados murgueros salientes, María y Marcelo. Decidieron, en una especie de negociación, acordar que para que la elección pudiera ser legítima -vale decir, con un quórum representativo de agrupaciones - ésta debería necesariamente realizarse con la modalidad de voto secreto.

A partir de este informe sobre lo ocurrido en la semana, se abre una lista de oradores que inicia con la discusión. Hablaron varios murgueros, muchos integrantes de MURGAS disgustados se refirieron en contra de la modalidad de voto secreto. Argumentaban que la elección debía seguir haciéndose de la misma manera que se hizo siempre, ya que “no había nada que ocultar entre murgueros”. Oponiéndose a esta visión de las cosas Marina (pareja de Eduardo e integrante de su murga) dijo que ahora el voto debía ser secreto, a causa de que muchos murgueros son *corseros* <sup>68</sup> y

que por ésta razón hay gente que no le conviene votar públicamente en oposición a ellos, en vistas de que esta exposición pública podía afectar la confianza con los organizadores de curso, restringiendo por ende los espacios de actuación que éstos detentan durante el carnaval.

Después de una acalorada discusión las 22 murgas “disidentes” expresan que de haber sabido que el voto iba a seguir siendo cantado no hubieran venido a dar quórum a la elección. Así, el contexto de tolerancia mutua fue decayendo, un clima de gran tensión en la mayoría de los partícipes de la reunión se hizo presente. Repentinamente Eduardo, un tanto nervioso y exaltado, se acerca al centro de la reunión imponiéndose con la voz elevada, afirmando que si lo que se decide es el voto cantado, él como aspirante a candidato y los que lo acompañan se retiran del lugar y por ende de la votación. Entre tanto alboroto se llega a cierta calma.

Primera votación: Se vota porque la elección se realice a voto cantado o no. El resultado ganador es la del voto secreto. Seguido a ello cada uno de los candidatos por murgas “grandes”<sup>69</sup> postulados expresará lo que quiere trabajar durante su gestión en la Comisión de Carnaval. Los aspirantes a delegados eran 6, por lo menos 3 de ellos activos integrantes de MURGAS. Algunos de ellos directamente no hablaron, otros dijeron breves discursos. De todos los allí propuestos, quien habló más y mostró ser escuchado con atención fue Eduardo. Con un sentido enfático, entre otras cosas habló a los allí presentes de su larga trayectoria de trabajo y lucha por el carnaval y las murgas. Contó, para aquellos que no lo sabían y les recordó a todos, acerca de cuando estuvo al comienzo integrando la primera formación de la Comisión de Carnaval, destacando con reiteración todo lo que dio así como todo lo que perdió en su vida por sacar adelante la murga y el carnaval en épocas mucho más complicadas y adversas que ésta, recordando su participación en lo que él denomina la “resistencia” a la última dictadura militar. Así, no dejó de insistir en que todo lo que haga o pueda dar, será en pos del carnaval y de “todas las murgas”. Por último, hace un apasionado recuento de su trayectoria murguera, informando a todos los allí presentes quién es él, desde donde viene y señalando la experiencia de haber sido marginado en rigor a su pobreza en el pasado; acompañado de algo que como origen social lo marca profundamente: el estigma de ser un *villero*. Señala que la murga “es su vida”; que él se crió con la murga, que ya desde muy pequeño siendo niño, en su humilde barrio jugaba a ser murguero, mencionando que a pesar de que no había dinero para comprar bombos y platillos como hoy, ellos se divertían improvisando ritmos y bailando con simples tachos de basura que había en su barrio.

Al finalizar sus palabras, la elocuencia de aquel conmovedor relato logró que gran parte del auditorio pareciera persuadido. Muestra de su eficacia fue que haya sido el único orador aplaudido de los que allí aspiraban a ser representantes. Luego de estos aplausos se realiza la esperada votación.

Segunda votación: con 64 agrupaciones presentes Eduardo es quien logra imponerse como ganador en el cargo de delegado por murga “grande”<sup>70</sup> con 31 votos a su favor. En ese momento un bullicio de gritos y aplausos resonaron en las paredes de aquel pequeño recinto. Finalmente, muchos saludan, abrazan y felicitan a Eduardo, mientras un grupo de simpatizantes y amigos del “flamante” delegado electo va decidiendo dónde salir a festejar el triunfo.

### ***Poder y Autoridad en el campo murguero***

Detengamos el análisis en algunos hechos significativos que a nuestro parecer revela ésta elección murguera. En principio notamos cómo la afirmación o tan solo las sospechas -por parte de algunos integrantes de MURGAS- de que se esté formando otra agrupación paralela o en oposición a la misma, pone en una situación liminal o de cierto acomodamiento circunstancial a los allí reunidos, en su mayoría integrantes y activos defensores de MURGAS. Esta situación en parte produce resquemores y desconfianzas en relación a los candidatos provenientes “desde afuera” de la asociación. Así, el contexto de elecciones se transforma en una pantalla del conflicto y en consecuencia lo que antes eran diferencias internas entre grupos, es decir, aquellos que integran a la asociación y aquellos que no, pasan a ser instancias públicamente declaradas de conflicto y división entre grupos (Palmeira y Heredia, 1997: 161; Palmeira, 1996: 43).

¿Por qué se votó a unos y no a otros candidatos propuestos? En principio podríamos pensar que las lealtades que producen adhesiones -o no- a los candidatos se vinculan con distintos lazos “primordiales”: familiares, de amistad, de vecindad, etc. (Palmeira, 1996: 46). Aunque la estrategia de denuncia del grupo de 22 murgas hace público un tipo de conflicto que interrumpe y redefine dichas relaciones preexistentes. A partir de la denuncia de Marina, pareja de Eduardo, lo que se remarca es que los compromisos, las relaciones de ayuda, los pequeños favores y las deudas establecidas entre murgueros y corseros conduce a una relación que va generando votos ya comprometidos entre las murgas. Consecuentemente se lo interpreta -o es presentado así por un grupo- al voto “cantado” como un “voto comprado” (mercantilizado), el cual condiciona la libre elección de cada uno de los votantes<sup>71</sup> (op.cit. 48).

Otro aspecto importante tiene que ver con la modalidad en que cada candidato (en nuestro caso nos centramos en Eduardo) busca ser (re)conocido personalmente tanto en su biografía como en su trayectoria de vida (Scotto, 1996:165). Eduardo en reiteradas ocasiones hace alusión a sus orígenes, a su estigma o marca de nacimiento, el ser *villero* y por esta misma razón, murguero. Por medio de un poderoso simbolismo, en donde se refuerzan los *dones naturales* y los *gustos innatos*, se

construye una especie de *sociodicea* (Auyero, 2001:139) a partir de la cual se desarrolla cómo ese “ser murguero” fue moldeándose ya desde muy pequeño por medio del juego, de modo similar a como lo hace una institución escolar con los niños. Al apelar, en este caso, a un carácter de autenticidad que él encarna personalmente, lo que está buscando es apartarse de *otros* competidores supuestamente inauténticos, es decir, aquellos que *se hacen murgueros*<sup>72</sup>. Está actuando una autoridad fundada en cierta cercanía al *corazón de las cosas*. Ello nos recuerda a cómo Geertz describe los actos carismáticos, en tanto centros primordiales que exaltan determinados valores simbólicos de cada sociedad o grupo (1994:148). Eduardo, particularmente, en su discurso exalta historias, circunstancias límite, pérdidas y cierta herencia murguera; escenifica un *capital personal heroico* que detenta y expone a un auditorio determinado y competente (Scotto, 1996:172). Ante esta audiencia evidenció su figura de *big man* -su *capital simbólico*, percibido y reconocido como legítimo- escenificando y presentando públicamente su capacidad de dar, su fuerza extraordinaria; a partir de ello le demostró a sus adversarios el lugar de autoridad que sigue detentando en el medio murguero<sup>73</sup>.

Ahora bien, de estas particulares contiendas y discusiones en torno de una elección de delegados de agrupaciones de carnaval ¿Podemos inferir algunas conclusiones generales? Creemos que sí. Inspirándonos en el análisis de ciertos autores (Da Matta, 1983; Scotto, 1996) postulamos que el eje o el dilema primordial del conflicto está vinculado con “*dos formas (coexistentes y contradictorias entre sí) de concebir el universo social y de actuar en él*” (Scotto: 169), dos principios ideológicos complejos que conviven y compiten entre sí. Me estoy refiriendo al principio jerárquico y el principio igualitario. Por un lado, vistos analíticamente cada uno de éstos ordenes ideológicos se distinguen básicamente por: el primero enfatiza la noción de persona; sistemas en donde todos se conocen, cada persona ocupa un lugar en la jerarquía y contribuye con su acción al mantenimiento de este orden. Mientras que el segundo enfatiza la idea de “individuo” -que acompaña al surgimiento de la sociedad moderna occidental- la cual sostiene un universo de relaciones impersonales, de universalidad legal centrado en el interés público y anónimo (op. cit.: 170).

Por otro lado, hay en la noción de persona una íntima relación con la idea de honra, como expresa Craig Calhoun “*El honor es importante para entender las acciones riesgosas tanto en el occidente como en otros lugares*” (1999: 101). De este modo, el honor puede llegar a ser una noción útil para comprender algunos comportamientos propios de nuestra sociedad. Pensemos que el honor “*enfatiza no solo la reputación, la opinión de los otros, sino también una manera particular de evaluarse a uno mismo.*” (op.cit.: 103). Algo de ello se percibe cuando Eduardo narra sus distintas

experiencias personales por medio de las cuales exhibe todo aquello que ha perdido y ganado a lo largo de su vida en su trabajo constante por sacar adelante la murga y el carnaval porteño<sup>74</sup>. En este sentido, su comportamiento no significa un acto “egoísta” de simple interés por uno mismo, más bien representa una puesta en valor, una reclamación personal de *orgullo y respeto* a lo que es su persona en tanto trayectoria dentro del carnaval porteño. Al mismo tiempo es una aceptación social de éste, un derecho al orgullo: “*el honor proporciona un nexo entre los ideales de una sociedad y su reproducción en el individuo mediante su aspiración a personificarlos*” (Pitt-Rivers, 1979: 18). De este modo, la reputación de una persona y el honor de ésta, no es algo que ella pueda crear en y para sí mismo independientemente de una comunidad de miembros, muy por el contrario, depende en gran medida de los reclamos valorativos y del reconocimiento de ésta última (Bailey, 1971:22).

La afirmación de una tensa coexistencia, entre relaciones de tipo igualitarias y un orden de tipo jerárquico, en el ámbito murguero puede observarse con cierta claridad en las palabras del presidente de MURGAS:

“...Y si muchas veces no estuvimos de acuerdo, hemos discutido y peleado desde adentro para cambiar las cosas sin perder de vista la unidad de las murgas. A veces se piensa que porque uno tiene muchos años de murga su voto puede valer el triple y no es así.(...) En este último año fui testigo, como presidente de la agrupación, de propuestas que fueron votadas a favor y en contra, pero nunca se acusó a una murga de algo porque votaba en contra.”  
(Revista Ritmo de Murgas N°1)

Ahora bien, si por un lado es evidente que hay una comunidad de miembros en la que se reconocen distintas jerarquías –muy vinculado a nociones y privilegios de antigüedad- asociadas a personas con diferentes reputaciones públicas, por otro lado, vemos que estas nociones pasan a estar tamizadas en el campo murguero por la institucionalización de relaciones sociales más horizontales orientadas a producir representaciones formales. Bajo esta lógica, derivada de una ideología individualista, se concibe que las personas en una elección democrática delegan el poder y ejercen su capacidad de decisión en base a un sistema de representación formal universal (construido a partir de reglas impersonales, institucionalizadas, fundado en normas abstractas y generales), entendiendo implícitamente a la realidad social como yuxtaposición de individuos autónomos. De ahí en parte la paradoja que acompaña la competencia política y los principios de representación (delegación) entre los murgueros, la cual aspira a una ideología de tipo igualitaria sobre la base de un persistente campo



empírico de red de relaciones sociales fuertemente orientado por vínculos relacionales jerárquicos, históricamente constituidos.

Si bien, esta contradicción fundamental señalada analíticamente entre jerarquía y igualdad, difícilmente opere en situaciones concretas en forma de un antagonismo puro, ya que, como algunos autores han advertido, pueden deducirse ciertas relaciones recíprocas entre un orden y el otro. Por ejemplo, pensemos en que toda conducta honorable admite y requiere, al menos por un breve lapso, de instancias igualadoras. El mismo Pitt-Rivers interpretaba que “...*la rivalidad está unida a la igualdad, ya que es necesario, sentirse igual al adversario para competir; sin embargo, la prueba de la fuerza tiene siempre como fin destruir la igualdad y establecer la jerarquía: un vencedor y un vencido*” (1993:316). Visto de este modo, jerarquía y orden igualitario no serían principios irremediamente opuestos (Guber, 1999: 93), a la luz de ser interpretados a partir de situaciones particulares.

Volviendo al caso aquí analizado, Eduardo luego del desenlace de las elecciones y a pesar de haber sido el “vencedor” (aunque la imposición es simbólica y sin uso de la violencia física), supo confesar en forma privada, cierto arrepentimiento por haberse propuesto como candidato de todas las murgas “grandes”. Una lectura en “frío” y distanciada de lo acontecido le hacía prever las responsabilidades, la cantidad de trabajo y de tiempo que éste cargo le implicaría, teniendo presente que el trabajo de delegado de agrupaciones de carnaval es una práctica sacrificada y de enfático voluntariado. Sin recibir sueldo alguno, ellos deben encargarse de la programación y la organización de múltiples actividades (entre ellas los cursos que funcionan en febrero en toda la ciudad) por lo que tienen que disponer de una cantidad considerable de recursos (materiales y simbólicos), restándole asimismo tiempo y atención a sus propias agrupaciones.

En este sentido, podríamos decir que las razones que lo empujaron a afrontar el desafío y la responsabilidad de postularse como delegado de todas las murgas “grandes” están vinculadas con los distintos planos -superpuestos y entramados- de lucha por el reconocimiento de cierta tradición murguera que representa su persona. Reivindicaciones que estuvieron muy relacionadas, recordemos, con el debate en torno al proyecto de evaluación / concurso de carnaval que se había desarrollado durante el mandato de los “jóvenes” delegados salientes, proyecto al cual Eduardo se había opuesto férreamente.

Como Bourdieu nos recuerda “...*Los agentes que forman parte del mundo social, tienen un conocimiento (más o menos adecuado) de ese mundo y saben que se puede actuar sobre él actuando sobre el conocimiento que de él se tiene*” (1985: 96). En los géneros artístico populares es notorio cómo este *conocimiento del mundo* se vincula de manera fundamental con negociaciones de

identidad y poder (Bauman-Briggs, 1996: 90). Vimos que en el caso del género murga, al mismo tiempo que representa una manifestación artística compartida para muchos también simboliza una identidad cultural conflictiva y en pugna. En este sentido, la actuación de Eduardo como candidato lo que hizo fue focalizarse en representar una tradición bien conocida por la mayoría de los murgueros y en consecuencia su persona fue percibida y apreciada como portadora de cierto simbolismo. Avalado en su antigüedad y en el *capital cultural* que posee acumulado en el campo, elementos éstos importantes para que su figura tenga alguna primacía, hizo explícitos ciertos rasgos, reivindicando aquello que mejor conoce: la primordial tradición barrial de la murga porteña. Identificándose a partir de algunos de sus rasgos principales: su arraigo territorial, la gente del “barrio”, su carácter de “gran familia”, sus símbolos centrales (el bombo) y su persistente estigma de marginalidad, todo ello parecía escenificar lo opuesto al juego de nuevos sentidos y resignificaciones culturales que algunos actores en el campo intentan imprimirle a la identidad murguera<sup>75</sup>.

## **Conclusiones**

En este trabajo buscamos abordar el fenómeno del carnaval porteño hacia fines de la década de los 90', momento en que comienza a darse un proceso de "resurgimiento" en el espacio cultural de la ciudad de manifestaciones artístico-populares (con más de un siglo de existencia) como las murgas. Describimos de qué modo éstas fueron dejando de representar un producto culturalmente periférico y residual en la ciudad para ir ocupando el lugar de una práctica cultural "viva" y emergente. A partir de un proceso que interrelacionó, en un corto período temporal y de modo intenso, instituciones y formaciones culturales se fueron actualizando sentidos, valores y prácticas en el espacio cultural de las murgas (Williams, 1988:143).

Vale destacar que tanto el capítulo 2 (la *marcha* murguera) como el capítulo 4 (la elección murguera) se enmarcan en lo que podríamos denominar situaciones extraordinarias o atípicas del quehacer cotidiano de los murgueros. Como lo han manifestado muchos antropólogos (entre ellos uno de los pioneros fue B. Malinowski) estos momentos de disputa son instancias clave para dilucidar sentidos que normalmente permanecen ocultos, ya que "*La pasión que se desataba en el calor de la disputa llevaba a los contendientes a decir y hacer cosas que sacaban a relucir motivaciones y relaciones, con la misma claridad con las que un relámpago ilumina, aunque sea por un instante los contornos de la noche...*" (Thompson, 1992: 68).

De este modo, en el capítulo 2 exploramos cómo este proceso de "resurgimiento" cultural tuvo mucho que ver con la organización y el activismo de heterogéneos artistas de carnaval que instalaron acciones conjuntas y demandas públicas unificadas en defensa del mismo. Un ejemplo de ello fue la organización de la primera *marcha* en reclamo por los feriados de carnaval, actividad innovadora que representó un momento de conformación y confluencia para "nuevos" y "viejos" actores carnavalescos.

Tengamos en cuenta que la *marcha* carnavalera permitió a los artistas murgueros el logro de una mayor visibilidad social hacia *afuera*, y paralelamente hacia *adentro* colaboró en que ellos pudieran verse a sí mismos como un grupo con intereses comunes. En cierto modo, allí los murgueros fueron reinventándose, representando y celebrando una serie de aspectos de su identidad diferencial. Para representar esta imagen fue necesario movilizar a un gran número de personas y que los representantes de cada una de las agrupaciones partícipes dejen de lado por un día sus diferencias y marchen organizadamente simbolizando solidaridad y unión (Freidenberg y Kasinitz, 1990: 116).

En este contexto de apertura y encuentro, en donde se minimizaron las históricas competencias y las fuertes rivalidades entre agrupaciones, el énfasis se situó en aquellas

identificaciones compartidas, dando lugar a un relativo momento de *comunitas* que se opuso a las relaciones jerárquicas y particularizadoras. Como fuimos viendo, miembros que en lo cotidiano ocupaban diferentes orientaciones políticas, gremiales, posiciones de clase, desfilaron bajo una forma de protesta poco usual, inclusiva, con énfasis en la diversión típicamente carnavalesca basada en elementos con honda significación para ellos como el canto, el baile, la percusión y la alegre rebeldía de estar juntos en la calle. La minimización de las distinciones entre agrupaciones viejas o nuevas, de taller o de barrio, el que todas avanzaran a igual ritmo, danzando y tocando sus instrumentos en un espacio común, mostrando sus coloridos estandartes en pie de igualdad, así lo demuestran. El refuerzo de relaciones de solidaridad, tras la prosecución de una lucha compartida, obligó a neutralizar aquellos aspectos que los dividen y diferencian entre sí.

Así, los murgueros pusieron en escena en las principales avenidas del centro porteño aquello que suelen actuar en la periferia, en las calles y los escenarios barriales. Fue en este contexto festivo que se igualaron y unieron bajo lemas y símbolos compartidos. Esta especie de camaradería que surgió en la *marcha* aproximó y gestó un “nosotros” inclusivo. Ocurre que por lo común en los desfiles y fiestas carnavalescas “...*las posiciones sociales ocupadas en lo cotidiano son neutralizadas o invertidas: los rituales populares son ritos que objetivan el encuentro, no la separación.*” (Da Matta, 1983: 47. Nuestra traducción). Cabe destacar que la ubicación geográfica de la protesta en el espacio céntrico de la ciudad tiene un sentido crucial, ya que el mismo representa una especie de “no lugar” barrial -un espacio de cierta neutralidad- para las agrupaciones carnavalescas con distintas identificaciones y pertenencias territoriales. Este rol de “visitantes” que todos compartían colaboró aún más en apaciguar acostumbradas celebraciones de jerarquía y rivalidad, instalando vínculos incipientemente solidarios entre las mismas. Si tenemos en cuenta, por un lado que la *marcha*, como acción de protesta y reclamo social, no logró arribar a los objetivos prefijados en lo inmediato (ya que los feriados oficiales recién fueron parcialmente reconocidos mucho tiempo después<sup>76</sup>), por otro lado, dicha acción colectiva derivó en instancias sociales por medio de las cuales los distintos artistas de carnaval fueron descubriendo que valía la pena continuar con un trabajo en conjunto.

Por lo que, en el capítulo 3 analizamos el proceso a través del cual desde organismos de cultura oficiales se avanza en un apoyo y un reconocimiento sin precedentes para con éstas celebraciones populares. A la luz de cierto interés cultural y patrimonial por parte del GCBA las agrupaciones carnavalescas dejan de estar al “margen” de los controles estatales a partir de la instrumentación de normativas y comisiones con carácter oficial. Vimos que este proceso de activación patrimonial se distingue de otras formas de intervención cultural por el notorio

protagonismo que adquieren los mismos productores artísticos *amateurs* dentro de un contexto de producción tradicionalmente capitalizado por “expertos”, es decir, por aquellos dotados de un cierto capital cultural legítimo. En este sentido, examinamos algunas contradicciones entre actores murgueros e instituciones oficiales. Vimos que sigue resultando complicado para el Estado tratar con manifestaciones culturales subalternas que no se ubican dentro de las definiciones históricamente legitimadas por la cultura hegemónica oficial.

Asimismo, la implementación de estas políticas, hacia el interior del propio espacio murguero, activó una fuerte arena de discusiones sobre las representaciones culturales “auténticas” del carnaval porteño. Vimos cómo desde el presente se construyen representaciones en pugna que aluden selectivamente a percepciones y clasificaciones “originarias” del quehacer murguero, actos que expresan un distanciamiento de aquellas nuevas competencias culturales que irrumpen en el campo. De este modo, describimos y analizamos distintos relatos murgueros que son utilizados como recurso para otorgar fuerza, sustento y fundamento a la activación patrimonial desde la perspectiva de algunos de los más directos productores culturales murgueros. Fuimos afirmando que el contexto de sentidos disputados del cual fue emanando la activación patrimonial se inserta en un proceso a partir del cual en el presente se (re)construyen y producen formas legítimas de entender el pasado (Arantes, 1984).

Williams afirma, que en tanto construcción social, toda “tradicción” es el producto de un trabajo de selección, es decir, “*A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y ciertas prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos.*” (1997:137-138). Vale la pena destacar que el carnaval que se busca recuperar y revalorizar en la práctica es un carnaval fuertemente identificado con el arte de las murgas, un carnaval muy distinto al que conocieron y practicaron aquellos “viejos” murgueros, en donde la murga era tan solo una parte dentro de la fiesta de carnaval como un todo:

“Hoy llamamos a las murgas un “Hecho Cultural”. Ustedes [los más nuevos] pueden tener ese título gracias a que primero, referentes vivientes (...) tuvieron que cargar con el título de “Marginales”(…) La murga en esos años era parte del carnaval, no como hoy que el carnaval es la murga.(…) ustedes son la muestra cabal de que el carnaval no ha muerto...”<sup>77</sup>

Todo ello no hace más que desaprobarnos una idea esencialista de la “tradición”, ya que como vimos lo que se transmite son versiones en disputa a partir de ciertos elementos del pasado socialmente significativos para los actores del presente. Como ya habían sugerido desde la disciplina histórica Hobsbawm y Ranger (1984) respecto al surgimiento y la construcción de los estados-nación modernos, éstos muchas veces se montan sobre *tradiciones inventadas* que responden a un poder hegemónico y a las necesidades de determinado presente histórico. De este modo, el surgimiento del estado-nación moderno está basado en tradiciones que, aunque se presentan como antiguas, son recientes e inventadas. La transmisión de una “tradición” representa, más que una especie de esencia inmutable que circula a lo largo del tiempo, un proceso de producción activo en donde intervienen actores que en circunstancias específicas reconstruyen sentidos de “origen” a partir de ciertos repertorios del pasado. En otras palabras, hay una dimensión política en estos procesos que significan, por sobre todo, un *estado de elección*, un modo de actuar -entre muchos otros conocidos- que implica ser pensado, razonado e imaginado desde el presente (Bauman, 2001:141-142).

En consecuencia, yacen hacia el interior de las activaciones patrimoniales profundos debates y luchas en relación a la construcción de significados apropiados en torno a los principios de identificación que rigen en un grupo. Si bien, en las políticas patrimoniales es común verificar concepciones esencialistas ligadas a la *conservación/preservación* del patrimonio, éstas cada vez más aparecen, en tanto involucran a un patrimonio “vivo”, confrontadas a dinámicas de *nuevos usos* sociales que le imprimen actores y grupos con identificaciones diferenciales en pugna. En estos procesos, el establecimiento efectivo o no de estas distintas concepciones está íntimamente vinculado a una dinámica de relaciones políticas, una lucha material y simbólica, en donde agentes diversos se esfuerzan por definir conceptos clave que identifican (o no) a un grupo como portador legítimo de ciertas re-presentaciones culturales.

Finalmente, en el capítulo 4 destacamos cómo a partir de estas instancias de reconocimiento oficial fueron surgiendo espacios mediadores novedosos de organización entre los actores de carnaval, constituyéndose así instituciones formales como MURGAS en donde convergen, participan y deliberan los distintos artistas de carnaval de la ciudad. A la luz de este proceso cultural formativo fueron integrándose los distintos agentes sociales implicados en las celebraciones carnavalescas. Destacamos que estos nuevos espacios de interacción / integración, llevan a superar (en parte) los aislamientos y las violentas rivalidades a las que acostumbraban las murgas en el pasado. Espacios ampliados e inclusivos que instaron a la formación de una arena pública de discusión entre murgueros que, tras la búsqueda de arribar a metas y decisiones compartidas, fueron

creativamente instituyendo modalidades horizontales de organización para la resolución de sus problemas.

Por un lado, abordar estos procesos integradores involucra trabajar con complejas tramas de relaciones y significados sociales que se establecen entre fuerzas de homogenización y heterogenización, realidades locales y supralocales, continuidad y cambio. Según Lins Ribeiro el concepto de *niveles de integración* es una herramienta analítica útil para “...tratar la naturaleza abierta y cambiante de la inmersión/exposición de personas, segmentos y clases en varios contextos sociológicos locales y supralocales con diferentes poderes de estructuración [lo que nos desafía en un] entendimiento de las relaciones entre partes y el todo de cualquier sistema organizacional y clasificador”. En consecuencia, las diferentes capacidades de estructuración que derivan de agentes individuales y colectivos, son instancias fundamentales en la formación de identidad en los procesos sociales contemporáneos, teniendo en cuenta que “*Los modelos de representación de pertenencia a unidades socioculturales aumentaron en complejidad a lo largo del tiempo por medio de procesos de integración de gente y territorio dentro de entidades cada vez más grandes (...) Los sujetos colectivos –sean estos nombrados como familias, linajes, clanes, segmentos, mitades, tribus, cacicazgos, reinos, imperios, estados nacionales, etc.- son siempre un “nosotros” imaginado, colectividades imaginadas con grados variados de cohesión y eficacia simbólica*” (Lins Ribeiro, 2003: 62-64).

Por otro lado, vale aclararlo, este “nosotros” imaginado y sus aspectos integradores no es consecuencia de un trabajo de “inclusión” irrestricto, ya que todo proceso de integración implica una relativa pérdida de poder de diferentes grupos sociales, lo que resulta en procesos complejos de lucha por la hegemonía, y por ende, un campo de confrontación de diferentes fuerzas políticas “...es conocido el proceso selectivo por el cual un determinado segmento (...) transforma mediante el ejercicio de su hegemonía, una perspectiva particular en proyecto e imágenes colectivas” (Lins Ribeiro, 2003:166).

A partir de estos procesos dinámicos, la identidad murguera pasa a convertirse para sus protagonistas en una metáfora que identifica y condensa diferentes maneras de hacer y experimentar el carnaval. Dado que las formas de pertenencia e identificación de un colectivo no se construyen sin conflictos y juegos de poder, entender la “pequeña política” del campo murguero -allí donde se pone en juego el respeto personal, pertenencias a una identidad colectiva; en donde se conforman y desasen grupos- nos obligó a reconocer aquellas representaciones que ellos asumen de sí mismos y

de sus actos, junto a el carácter particular que adquiere la lucha por el reconocimiento y la reputación en estos espacios culturales.

Así, exploramos cómo en el campo murguero hay fuerzas que responden a maneras distintas de administrar recursos, autoridad y poder (Martín, 1997: 119). En este sentido, hacia el final de este trabajo desarrollamos analíticamente un modelo de organización e interacción política sobre la base de dos universos ideológicos distintos aunque interrelacionados variablemente. Uno corresponde al surgimiento de una nueva modalidad de acción entre los murgueros a partir de la constitución de una institución abierta y declaradamente igualitaria: MURGAS. Dicha asociación, en cierto sentido, representa un espacio público lleno de imprevistos y en permanente movimiento; repleto de acciones y situaciones novedosas y en donde las jerarquías se van fundando y descubriendo dinámicamente en el devenir mismo de los acontecimientos. Al mismo tiempo, este espacio de diálogo permitió que ciertas personas (nuevos y viejos actores) bajo el lema de la igualdad de posibilidades puedan tener una misma calidad de participación y representatividad dentro del campo murguero.

Pero como enfatizan R. Williams y E. P. Thompson (Auyero, 2001: 42) muchas tradiciones –con sus conjuntos de creencias, estilos, hábitos y repertorios- son asiduamente duraderas, ya que el pasado legitima, actúa y persiste en el presente. De este modo, la configuración de nuevas esferas institucionales dentro del carnaval porteño, derivó en un complejo ejercicio de nuevos conflictos de inclusión / exclusión entre protagonistas / agentes que se apropian y hacen uso disímil de un pasado que los identifica y, al mismo tiempo, diferencia entre sí. Vimos así que éstas formas novedosas de organización horizontal se suman a los modos tradicionales en que las murgas barriales se organizaban. Allí los espacios de poder eran detentados por uno o más “dueños”, fundadores identificados en una o más personas con autoridad (aquellos que sustentan, ya sea en lo artístico, en lo organizativo o en lo económico a la agrupación), que controlan, estructuran y deciden personalmente (en virtud de jerarquías de sexo y edad) sobre su grupo.

Si bien, no es nuestra intención caer en una mirada esencialista que localice dicotómicamente a las nociones de tradición / persona / jerarquía, por un lado, y a las de innovación / individuo / igualdad, por el otro. Creemos que según situaciones específicas los agentes, en función a sus experiencias, intereses y recursos, manipulan y hacen uso de un campo de maniobra amplio y así alternan ordenes simbólicos, por momentos complementarios por momentos opuestos. Un mismo actor social en un contexto puede ser valorizado, mientras que en otro ser estigmatizado, en un caso puede ser una alternativa de éxito en otro de fracaso. Pensemos por ejemplo en la actividad de la *marcha* descrita en el capítulo 2 y en como el éxito de su organización dependió de la



incorporación de una serie de *habitus* y prácticas innovadoras. Eduardo, en el caso de la elección murguera analizada en el capítulo 4, para lograr apoyo tuvo que desempeñar una actuación que respondió a otro repertorio de acción, haciendo un uso competente de su capital cultural como murguero tradicional.

Si bien, en cada una de estas *performances* públicas no hubo modelos puros. Las dicotomías formuladas teóricamente (igualdad y jerarquía) difícilmente puedan ser fáciles de distinguir en situaciones particulares. En todo caso, más que clasificar a los actores en mundos sociales en donde priman los privilegios jerárquicos y mundos en donde lo hacen las llanas relaciones sociales horizontales, sería más fructífero ver cómo estos sentidos sociales se tornan significativos a partir de contextos y situaciones históricas específicas. Profundizar sobre estas situaciones específicas, a partir de *performances* en donde se pone en juego y en tensión ambos modelos, nos permitirá conocer como se alternan, (re)definen y (re)negocian valores y categorías socialmente construidas.

## Notas

<sup>1</sup> A partir de una nueva forma de dominación social promovida por transformaciones significativas en las dinámicas económico y políticas que fue acentuando el modelo neoliberal durante el período que va desde 1989 a 1999 y bajo la presidencia de Carlos Menem (Wortman, 2003: 15).

<sup>2</sup> Tras estas vertiginosas transformaciones distintos trabajos e investigaciones han enfocado sus miradas en la problematización de los procesos en que la cultura transcurre en tiempos de globalización y nuevos medios masivos de comunicación. Una rica compilación de algunos de estos trabajos puede hallarse en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 1 y 2*, compilado por Daniel Mato, Clacso, 2001, Caracas.

<sup>3</sup> En función a ello no es casual que cada vez más los sistemas de producción sean asesorados por estudios de mercados que por medio sondeos, encuestas, etc. buscan dar cuenta de la diversidad de prácticas, usos y gustos de los consumidores.

<sup>4</sup> Publicado en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) (2003) por Eduardo “Naríz” Pérez, Rogelio Paltrinieri, José Luis Lagoa.

<sup>5</sup> Aunque el fenómeno de manifestaciones culturales emergentes de este tipo no es exclusivo del espacio carnavalesco, ya que la reaparición en la escena pública de distintas formas de teatro popular, así como de candomberos o de artistas circenses por nombrar a algunos, así lo confirman.

<sup>6</sup> Extraído del Informe sobre el “Carnaval Porteño 2000” (GCBA) y de la publicación mensual “Ritmo de M.U.R.G.A.S.” año 1 número 1, mayo 2002.

<sup>7</sup> Como lo denomina Alicia Martín “Un carnaval *murgocéntrico* porque han sido las agrupaciones carnavalescas las que se han organizado y ganado las calles” (2001:11).

<sup>8</sup> Por activismo cultural comprendemos un conjunto de agentes culturales que representan, a partir de la apropiación de un capital cultural específico, figuras con cierta autoridad en relación a las artes del carnaval porteño. Sobre la utilización de esta noción en otras manifestaciones culturales puede verse el trabajo de Natalia Gavazzo sobre las Diabladas de la colectividad boliviana (2003:105).

<sup>9</sup> La noción de campo de Pierre Bourdieu nos será de utilidad para el análisis de distintos casos específicos en capítulos posteriores. Se desarrolla este concepto en el capítulo 4, pp 74.

<sup>10</sup> Williams, si bien remarca la importancia de este tipo abordajes, es consciente de las dificultades teórico-metodológicas que aparecen al momento de encarar una investigación en este sentido ya que “Sin duda es más fácil ofrecer un análisis social de una institución formalizada, con su tipo regularizado de organización interna y sus relaciones acopladas, por lo común, con el resto de la sociedad, que iniciar siquiera el análisis de las asociaciones relativamente informales...” (1994: 62).

<sup>11</sup> Distintos trabajos compilados en “Carnaval en Buenos Aires” (Martín, 2001) se han concentrado en describir las distintas modalidades organizativas, así como cuestiones de identidad y poder en las murgas de la ciudad de Buenos Aires. Algunos de estos trabajos pusieron suma atención en revelar los vínculos *intra-murga*, es decir, los tipos de relaciones grupales que se establecen entre sujetos que participan voluntariamente de una organización cuasi-informal y altamente variable en cuanto a composición de sus integrantes como son algunas murgas. Otros han incluso hecho un interesante esfuerzo comparativo entre murgas, destacando similitudes y diferencias de las mismas.

<sup>12</sup> En este trabajo optamos publicar en la mayoría de la casos la identidad de algunas personas con nombres ficticios.

<sup>13</sup> Según el diccionario Encarta 99’ por *murga* se entiende a una “*Compañía de músicos callejeros*”. A diferencia de la murga de otros lugares como las de Cádiz o las de Montevideo, la murga porteña (también denominada Centro-Murga) posee una serie de características que la identifican. Surgida a partir de la vida barrial (véase capítulo 2, pp 20) a principios del siglo XX se caracteriza por el uso de un humor picaresco, de raíz popular y grotesco. Su actuación artística representa un “arte total” (compuesto por plástica, baile, música, canto) y consta básicamente de: un desfile de entrada, canciones que suelen exhibirse sobre un escenario (glosa de presentación, canción de presentación, canción de crítica, canción de retirada, glosa de retirada) y un desfile de retirada. Pueden integrarla desde 20 a más de 300 personas. Poseen un estandarte en donde figuran su nombre, el barrio de origen, su fecha de fundación y el año en curso. Sus canciones se construyen a partir de melodías conocidas públicamente a las que les cambian sus letras por composiciones propias. La actuación es acompañada musicalmente por silbatos y bombos con platillos (sobre el este instrumento ver capítulo 2, pp 34).

<sup>14</sup> Eduardo (conocido popularmente, como todo murguero, por un seudónimo) será un informante clave en este trabajo. Él es el director de una murga tradicional importante del barrio de Saavedra. Ex-dirigente de una hinchada de fútbol del barrio y allegado a la política barrial fue también un activo militante cultural del carnaval desde los comienzos de la democracia. Participó como docente en los inicios de los talleres del centro cultural Ricardo Rojas (en referencia a este centro cultural ver cap. 2, pp 26-27) , en su trayectoria ha vinculado el género murguero con distintos campos artísticos, es el creador del primer programa de radio sobre el carnaval porteño, participó en la construcción de la Ordenanza 52.039/97 y fue delegado en la Comisión de Carnaval.

<sup>15</sup> En relación a una descripción pormenorizada de este proceso recomendamos consultar los trabajos de Alicia Martín reseñados en bibliografía.

<sup>16</sup> Si bien, debemos mencionar que este dinámico proceso cultural se vio acompañado, en parte, por la difusión y extensión del pujante carnaval uruguayo, que influenciando por el poderoso movimiento murguístico montevideano comenzó a hacerse notar en producciones teatrales y musicales locales.

<sup>17</sup> Una doble negación persistió sobre el fenómeno carnalesco de la ciudad. Por un lado, fue inexistente para muchos porteños que no participaban en este tipo de festividades. Por otro lado, fue una práctica social ignorada por la investigación académica (Martín,1997:104)

<sup>18</sup> Texto del video “Mocosos y Chiflados” dirigido por Eduardo Mignona (1986)

<sup>19</sup> A pesar de las censuras y restricciones que planteó el régimen militar hacia con las formas de expresión de la murgas estas pudieron seguir existiendo por medio de sutiles resistencias. Saliendo en espacios no abiertos y públicos (calles) como por ejemplo en clubes barriales; organizando actuaciones en corsos de provincia de Buenos Aires, lejos de la Capital Federal donde era mayor la censura y represión.

<sup>20</sup> De manera temprana bajo el lema “La murga sale igual”, a partir de un espectáculo de adaptación teatral, la murga los “*Los Reyes del Movimiento de Saavedra*” hizo una representación de la muerte del carnaval a partir de la anulación por decreto de los feriados lunes y martes de carnaval.

<sup>21</sup> Andrés publicado en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) (15/3/2003)

<sup>22</sup> María se forma desde muy joven como murguera en el taller del Centro Cultural Rojas e integra una de las primeras murgas impulsadas por el mismo. Como veremos fue una de las principales promotoras de la primera marcha por los feriados de carnaval así como también una de las “fundadoras” de la asociación civil M.U.R.G.A.S. Participó como delegada en la Comisión de Carnaval durante 4 mandatos (no consecutivos).

<sup>23</sup> Dicho Centro Cultural, sito en la céntrica Av. Corrientes de la ciudad de Buenos Aires, fue fundado en 1984 y depende de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires. Se ha consolidado como un espacio innovador de producción artística y cultural, así también como una institución dedicada a la educación artística y no formal.

<sup>24</sup> Por ejemplo una instancia desde donde se estrechaban vínculos y se reunían los distintos murguistas de la ciudad fueron los ciclos organizados en 1996 en el Mesón Español (Centro Cultural del Sur) desde donde cada semana los *Quitapenas* compartían el escenario con murgas invitadas de los distintos barrios. Este espectáculo, el cual conjugaba elementos teatrales con la murga porteña, dio en llamarse “No cabe la Retirada” y fue registrado tanto en un disco compacto como en video.

<sup>25</sup> Coco Romero como mentor de los talleres de murga aclara el sentido que emana de la nueva murga “*Actuación tras actuación nos permitió experimentar, aplicar lo que salía del taller como*

*trabajo grupal y llevar a la práctica lo que se pregonaba: que la murga se desparrame por todos lados con otro criterio. Por esa época resultaba, para algunos, cuanto menos extraño”.* (La Nación. Sección Espectáculos. 19/02/1998)

<sup>26</sup> Como señala Martín las murgas barriales dependían de la búsqueda de buenos contratos meses antes del carnaval. Así los organizadores de cada agrupación adelantaban el dinero necesario para los gastos de su murga. Ello requería de un buen manejo de las redes de relaciones (1997: 117-118).

<sup>27</sup> Esta central de trabajadores, compuesta tanto por ocupados y desocupados, se funda en el año 1992 en oposición y frente a la política de entrega del sindicalismo oficial representado por la Confederación General del Trabajo (CGT).

<sup>28</sup> Esta es una agrupación murguera que está muy estrechamente vinculada a dicha gremial, dependiente de la CTA .

<sup>29</sup> En un trabajo de Santiago Bilbao realizado en 1962 él mismo refiere a que la murga era una organización primordialmente adulta y masculina. Posteriormente, ya a principios de la década de los 60', se expresa la incorporación de niños y mujeres a las mismas, *“Son tradiciones que tienen su historia, sus rupturas. Por ejemplo esa incorporación de niños y mujeres a la agrupación que hace un cuarto de siglo era absolutamente masculina tiene que haber sido el producto de alguna ruptura. Y eso tiene vinculación con algún momento histórico, con la relación de los grupos involucrados y el resto de la sociedad”* (Alicia Martín, Tiempo Argentino, suplemento Cultura, 24/08/86). Aunque esta incorporación de mujeres y niños los excluía, en aquel momento, de espacios de decisión en la murga.

<sup>30</sup> Por ejemplo, el sistema de jerarquías internas de una murga tradicional se manifiesta marcadamente en sus actuaciones y más precisamente en la estructuración del desfile, en donde ordenadamente se exhiben primero los niños o “mascotas”, luego vienen desfilando las mujeres y por último los hombres adultos, quienes “empujando” desde atrás a toda la murga van acompañando su baile próximos a los instrumentos de percusión (recordemos que en los “códigos” murgueros el espacio adyacente a los bombos es uno de los más preciados dentro del desfile).

<sup>31</sup> El bombo con platillo y el bombista murguero (persona que ejecuta dicho instrumento de percusión) tiene un rol definido y clave dentro del espectáculo artístico de las murgas. Dado su sonido estridente y de largo alcance al comienzo de las actuaciones suele utilizárselo para convocar al público para que se aproxime al lugar de desfile. Es también el instrumento que marca el ritmo y el tipo de baile que se ejecuta en el mismo. En los distintos momentos de actuación sobre el escenario

(entrada, crítica y despedida) sirve para acompañar tanto al solista como a las personas que cantan a coro.

<sup>32</sup> Auyero retomando a Charles Tilly refiere a “*un conjunto limitado de rutinas que son aprendidas, compartidas y ejercitadas mediante un proceso de selección relativamente deliberado*”, invitando a examinar las regularidades en las maneras de actuar colectivamente en defensa o prosecución de intereses compartidos, a lo largo del tiempo y el espacio (2002: 187-210)

<sup>33</sup> Algo semejante ocurre en las actividades de la Organización H.I.JO.S. en donde con la creatividad de “*...canciones murgueras, obras de teatro, y temas de Rock, los jóvenes apelan a la alegría para reflexionar sobre la última dictadura militar. Sin melancolía, buscan alternativas para hablar de la trágica herencia del pasado*” (Jelin, 2002: 118)

<sup>34</sup> Eduardo Pérez, más conocido como “Nariz”, es un “viejo” y reconocido cantor murguero del barrio de Palermo. Ingresó al centro-murga “Los Averiados de Palermo” en el año 1943. En 1992 fue invitado por Coco Romero a participar en el espectáculo de “Aguante murga” y en 1996 protagonizó un film documental dirigido por Gustavo Marangoni llamado “Nariz, el murguero”.

<sup>35</sup> Entrevista publicada en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) (4/2/2003)

<sup>36</sup> Una versión preliminar de algunas cuestiones que abordaremos en éste capítulo fue presentada junto con Analía Canale en las Segundas Jornadas de Investigación en Antropología Social organizada por la sección de Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) durante el 5 y 6 de agosto de 2004.

<sup>37</sup> Como antecedentes más cercanos, podemos mencionar la Ordenanza 43.358/89, en donde se declaraban de interés turístico municipal los acontecimientos, celebraciones y festividades con participación de la comuna, y también la Ordenanza 51.203 (B.O. 126, 31/01/97) la cual instituye en la ciudad de Buenos Aires el “festival de candombe y murga a realizarse durante el mes de febrero de cada año”.

<sup>38</sup> Recién a finales del año 2003 se aprueba la Ley N° 1227 (B.O. N°1850, 05/01/04) que “constituye el marco legal para la investigación, preservación, salvaguarda, protección, restauración, promoción, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (PCCABA)” (Art. 1°).

<sup>39</sup> La explicitación de una definición sobre patrimonio cultural intangible proviene de la UNESCO. Para una discusión amplia sobre estos temas puede consultarse la compilación de trabajos de las *Primeras jornadas sobre Patrimonio Intangible* en Temas de patrimonio 5, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Dirección General de Publicaciones, GCBA, 2001.

<sup>40</sup> Según las entrevistas me informaron que las reuniones por la redacción de la Ordenanza se realizaban los días martes en uno de los salones del Concejo Deliberante, acompañados de Cristina Chiste (colaboradora de Eduardo Jozami) y con la esporádica presencia de representantes legislativos de otros bloques y del poder Ejecutivo. Los días lunes se debatía lo tratado y se daban sugerencias. No eran muchos los que asistían a ambas reuniones y eso producía algunos desentendidos. Según parece, muchos de los murgueros que participaban de estas instancias desconfiaban pensando en la inutilidad de las normativas, creían que la Ordenanza se volvería una restricción y un control que iría en contra de las murgas. A partir de la finalización del proyecto se pudieron elegir por primera vez a los representantes de las agrupaciones de carnaval ante el Gobierno de la Ciudad en la Comisión de Carnaval. Tengamos en cuenta que la aprobación de la Ordenanza implicó la asignación de una partida presupuestaria con el fin de ser utilizada para el financiamiento económico de las actividades del carnaval de la ciudad, cuya cifra rondó los \$ 300.000 en el año 1997.

<sup>41</sup> En [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) publicado bajo el título *La herencia Murguera* (2003)

<sup>42</sup> Si bien, según Prats, estos principios remiten al movimiento Romántico de principios del S. XIX vemos que siguen otorgando fuerza a las activaciones patrimoniales contemporáneas. Para el autor 3 criterios son los que prestan fundamento a estos procesos sociales: “La fuerza de la naturaleza, la historia y la inspiración creativa”. Es a partir de estos elementos en que se sustentan los símbolos potencialmente patrimonializables, así la naturaleza, la historia y la inspiración creativa “vienen a ser como los lados de un triángulo dentro del cual se integran todos los elementos potencialmente patrimonializables (...) el contenido de este triángulo se constituye, pues, en un *pool* virtual de referentes simbólicos patrimonializables”(1997: 27).

<sup>43</sup> Espectáculo realizado durante febrero del 2003.

<sup>44</sup> Texto del programa de la obra.

<sup>45</sup> Si bien, también las canciones de *homenaje* suelen referirse a cuestiones de otro orden, por lo común ligadas a hechos de onda conmoción en el imaginario popular, tanto para recordar algún líder político como para recordar determinado acontecimiento dramático.

<sup>46</sup> “Será Será”. Centro murga *Los Reyes del Movimiento de Saavedra*.

<sup>47</sup> <http://www.dgpatrimonio.buenosaires.gov.ar>

<sup>48</sup> Las descripciones aquí vertidas provienen de mi trabajo etnográfico iniciado a comienzos del año 2002, momento en que empecé a asistir sistemáticamente a las reuniones de dicha asociación. En el transcurso de este año observe 24 asambleas realizando a posterioridad registros escritos sobre lo ocurrida en cada una ellas.

<sup>49</sup> Publicado en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) durante el año 2002.

<sup>50</sup> Cada vez que hagamos mención a la misma lo escribiremos con letras mayúsculas [MURGAS]. Aclaremos que para salvar confusiones, dado que dicha organización es denominada comúnmente por los murgueros con el nombre genérico de *la agrupación*, aquí será nombrada en la mayoría de los casos como *asociación*.

<sup>51</sup> Publicado en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) durante el año 2002.

<sup>52</sup> El valor de esta cuota en el año 2002 era de \$10.

<sup>53</sup> *Carta de principios y estatutos del movimiento de agrupaciones de carnaval*.

<sup>54</sup> En el presente este proceso se ha complejizando. Un ejemplo de ello es la agrupación murguera “Malayunta” la cual es de pertenencia y residencia barrial y, sin embargo, se identifica como una organización de carácter “multibarrial” ya que los integrantes de la misma pertenecen a distintos barrios de la ciudad.

<sup>55</sup> Sebastián fue varias veces elegido presidente de la comisión directiva, y es un ferviente militante y defensor de la asociación MURGAS. Murguero desde los 7 años de edad, es uno de los directores de un centro-murga tradicional del barrio de Boedo.

<sup>56</sup> Ver *Algunas propiedades de los campos* en Sociología y Cultura, 1990. Si bien, el autor elaboró dicho concepto a partir de contextos sociales muy diferentes al nuestro, postulamos que la noción de campo nos sigue siendo útil para explicar/interpretar la dinámica interna de los agentes y algunas de las luchas vigentes en el espacio social murguero.

<sup>57</sup> Por Capital Bourdieu entiende a un “Trabajo acumulado (en su forma materializada o incorporada, corporeizada) que, cuando es apropiado de una manera privada, esto es, exclusiva por agentes o por un grupo de agentes, les permite apropiarse de la energía social en forma de trabajo reificado o viviente” (en Auyero, 1999: 62).

<sup>58</sup> Como observa Ana Rosato para el análisis de la dinámica interna del partido Justicialista “...la implementación de las elecciones internas hizo más visible -para el observador- los aspectos no formales de la organización partidaria y del comportamiento político de sus miembros.” (2003: 62)

<sup>59</sup> Los hechos que a continuación voy a describir fueron registrados por medio de observación participante. Mencionemos que el acceso a estos espacios de reunión es marcadamente abierto y público.

<sup>60</sup> Marcelo es joven artista de carnaval, su murga como él personalmente participan asiduamente de las reuniones de MURGAS.

<sup>61</sup> Una versión preliminar de este proyecto, formalmente presentada por escrito a fines del 2001 y aprobada parcialmente en MURGAS, fue asentada en el libro de actas de la Comisión de Carnaval.



<sup>62</sup> Esta categorización implica cierta clasificación y caracterización de los géneros “originarios” del carnaval porteño, por ejemplo diferenciar entre centro-murga, agrupación murguera, agrupación humorística y musical, entre otras.

<sup>63</sup> Para ello el concurso preveía seleccionar y formar grupos de jurados evaluadores los cuales debían acreditar un conocimiento verificado en relación a las agrupaciones de carnaval.

<sup>64</sup> Ello en función al crecimiento imprevisto del número de agrupaciones en el espacio carnavalesco de la ciudad. Las causas de este incremento según la interpretación de algunos informantes murgueros son varias: el esparcimiento y difusión del género a través de espacios institucionalizados, el reconocimiento social que aportó su declaración patrimonial, y principalmente el aporte de financiación y estructura por parte del gobierno local para la organización de los carnavales. Este factor económico, y más precisamente el destino de un presupuesto oficial para el pago de las actuaciones (cachet) de las agrupaciones carnavalescas durante el carnaval es para muchos uno de los principales incentivos vinculado a la continua aparición de nuevas y el resurgimiento de viejas agrupaciones carnavalescas.

<sup>65</sup> El problema del incremento de agrupaciones también se relaciona con cierta falta de acompañamiento económico en función a este crecimiento ya que el presupuesto asignado a las actividades del carnaval se ha mantenido en el mismo monto desde su implementación en 1998 (inclusive se redujo a la mitad, o sea \$150.000, luego de la crisis de diciembre de 2001). El hecho de que el número de murgas se incremente año a año significa que una misma cantidad de dinero se distribuya entre un número mayor de agrupaciones, lo cual crea ciertas rivalidades entre murgas por el cobro y el derecho de acceso al mismo (aclaremos que el GCBA paga por número de actuaciones en carnaval y en función al cumplimiento efectivo de ciertos requisitos ej: cantidad de integrantes, presentación en termino de ciertas documentaciones, etc.)

<sup>66</sup> Eduardo fue presentado en el Cap. 1, pp 15.

<sup>67</sup> publicado en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) el 2/4/02.

<sup>68</sup> El corsero es aquel empresario que realiza las fiestas de corso en épocas de carnaval. En los últimos años y a partir del apoyo del gobierno local hacia los carnavales muchas murgas o murgueros suelen organizar corsos barriales. Vale mencionar que para los carnavales 2002 Eduardo, en una asamblea general realizada en el mes de enero, propuso que todos los corseros deberían pagarle un canon (independientemente del pago del GCBA) por las actuaciones de las murgas en los corsos que ellos organicen. Si bien, esta propuesta no fue aprobada por la mayoría.

<sup>69</sup> Tengamos en cuenta que en estas elecciones no se habían presentado candidatos por murgas “chicas”. Dado el hecho de que la mayoría de las murgas en la actualidad son murgas “grandes”, es

decir, con más de 50 integrantes, el cargo más disputado o la apuesta más importante de esta elección se centra en una competencia por este cargo.

<sup>70</sup> El cargo de delegado suplente por murga “grande” quedó empatado entre dos candidatos en 29 votos. Esta votación y la de los delegados por murga “chica” se terminaron definiendo durante la semana subsiguiente.

<sup>71</sup> Esta visión parece posesionarse en una valoración peyorativa muy cercana a lo que suele entenderse como “clientelismo político”, presentándolo como un acto en el que prima la manipulación, el “calculo instrumental” y un intercambio “frío” de favores por votos (Auyero, 2001: 29).

<sup>72</sup> En relación a esta categoría nativa he relevado varias acepciones. En general se la utiliza mucho para referirse a aquellos que se han formado en murgas de taller. Aunque también puede utilizarse para acusar a alguien de utilizar la murga para diferentes fines: personales, económicos, políticos o artísticos, lo que según la opinión de algunos “desvirtúa al género”.

<sup>73</sup> Dadas las diferencias personales que fueron madurando con algunos de los integrantes de MURGAS, Eduardo y su grupo fue perdiendo progresivamente espacios, capacidad de decisión y poder en el movimiento murguero. Su postulación como delegado es un claro enfrentamiento público con los delegados representantes en la Comisión de Carnaval que desde ésta asociación eran avalados: los salientes María y Marcelo así como los que se proponían a ser votados, integrantes activos de la misma asociación.

<sup>74</sup> Así recordemos, entre otras cosas, que Eduardo durante el carnaval 2002 fue el único en toda la ciudad que organizó un corso en su barrio y le pagó un *cachet* por actuación a cada una de las murgas que pasaron por el mismo.

<sup>75</sup> En este sentido, la visión que Eduardo propone de algunos nuevos murgueros es afín a la imagen banal de una moda pasajera: suele decir que muchos de estos ven a la murga como un instrumento para otros intereses (políticos, económicos, etc.) y no como un fin en sí mismo. Muchos aparentan - según él- mas bien, sujetos itinerantes que hoy están de viaje por aquí, aunque no para quedarse, es tan solo una aventura transitoria, un viaje corto y de paso por el espacio carnavalesco.

<sup>76</sup> A partir de los sucesivos y sostenidos reclamos de las agrupaciones a lo largo de 8 años recientemente se han reinstalado en forma parcial (como días “no laborables” en el marco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) los feriados en el calendario oficial (ley 1322, aprobada a comienzos de 2004).

<sup>77</sup> Eduardo “Naríz” Perez, Rogelio Paltrinieri y José Luis Lagoa. Publicado en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) (2003).

## Registros y Fuentes

- Registro 1: Presentación del libro “Carnaval en Buenos Aires” en el Centro Cultural San Martín, 19/04/02. En el marco de esta actividad se realizó una mesa redonda en donde expusieron: Analía Canale y Hernán Morel como estudiantes de la carrera de Cs. Antropológicas; Andrés, Eduardo y María como representantes murgueros; Leticia Maronese (como representante por el poder Legislativo) y Ana Villa (como representante por el poder Ejecutivo) ambas miembros de la Comisión de Carnaval.
- Registro 2: Entrevista a María, 22/06/02.
- Registro 3: Entrevista a Javier, 17/10/02.
- Registro 4: Reunión de las agrupaciones de carnaval con los representantes de las mismas en la Comisión de Carnaval, Centro Cultural Barracas, 03/10/02 y 17/10/02.
- Registro 5: Eduardo. Entrevista grupal en el seminario de verano dictado por Alicia Martín, febrero de 2003.
- Registro 6: Reunión entre las agrupaciones de carnaval y los representantes de la Comisión de Carnaval, Centro Cultural Sur, 21/08/02.
- Registro 7: Entrevista a Andrés, 12/11/01
- Registro 8: Entrevista a Juan, 1/11/01
- Registro 9: Andrés. Entrevista grupal en el seminario de verano dictado por Alicia Martín, febrero de 2001.
- Informe sobre el “Carnaval Porteño 2000”. Secretaría de Turismo. GCBA. (21/02/2000)
- Entrevista a Eduardo “Nariz” Pérez publicada en [www.solomurgas.com](http://www.solomurgas.com) (4/2/2003)
- Carta de principios y estatutos del movimiento de agrupaciones de carnaval* (5/10/98)
- Publicación mensual “Ritmo de M.U.R.G.A.S.” año 1, número 1, mayo 2002.
- Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires N° 82, 28/11/96; N° 126 del 31/01/97; N° 370 del 26/01/98; N°616 22/01/99, N°1850 05/01/04, GCBA.
- UNESCO (1972) “Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural”
- UNESCO (1989) “Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular”, 25ª Conferencia General, 15 de noviembre, París.
- UNESCO (1995) “Nuestra Diversidad Creativa”, Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, París.
- UNESCO (2001) “Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural”, 31ª Conferencia General, París.

-UNESCO (2003) “Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, 32ª Conferencia General, 17 de octubre, París.

## Bibliografía

- Abrahams, Rogers: [1981] “La contienda bulliciosa en la frontera: el folklore del despliegue de los eventos” en *An other neighborly names. Social press and cultural image en Texas folklore*. Bauman, R. y Abrahams, R. Ed., Austin y Londres, Univesity of Texas Press, pp 303-321. Traducción en Serie de folklore N° 6, Oficina de publicaciones de la facultad de Filosofía y Letras.
- Arantes, Antonio (org.): (1984) *Produzindo o passado. Estrategias de construcao de patrimonio cultural*, Brasiliense, Sao Paulo. pp. 7-10
- : (1997) “Patrimonio cultural y nación”, Carneiro Araújo, Angela Maria (org.). *Trabalho, Cultura e cidadania: um balanço da historia social brasileira*. Scritta. Sao Paulo.
- : (1999) “Desigualdad y diferencia. Cultura y ciudadanía en tiempos de globalización” en Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (comp.). *La dinámica Global/Local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Ediciones Ciccus – La Crujía. Buenos Aires pp.145-170
- Ariño, A: (1996) *La Utopía de Dionisios*. Sobre la transformación de la fiesta en la modernidad avanzada, en ANTROPOLOGÍA Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos N° 11, Madrid, pp 5-19
- Auyero, J: (1999) *Cajas de Herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires. pp.25-77.
- : (2001) *La política de los pobres*, Ed. Manantial, Buenos Aires.
- : (2002) “Los cambios en el repertorio de la protesta social en la Argentina”, en Desarrollo Económico Revista de Ciencias Sociales N° 166, Vol. 42, julio-septiembre, Buenos Aires, pp. 187-210.
- Bajtín, M.: (1985) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid. Alianza.
- Bauman ,R: [1975] “Verbal arts as performance” .En: *American Anthropologist*, vol. 77, pp. 290-311. Traducción en Serie de Folklore N° 14, (1992), Oficina de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras . Buenos Aires.
- : (1989) “American Folklore Studies and Social transformation: A performance-Centered Perspective “. En: *Text and performance Quartely* vol. 9 , N° 3, pp.1-10. Traducción en Serie de Folklore N°10, (1994), Oficina de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras . Buenos Aires.
- Bauman, Z: (2001) *En busca de la Política*, Ed. Fondo de Cultura Económica. Bs. As.
- Bayardo, Rubens: (2000) “Cultura y antropología: una revisión crítica”. En: *Cuadernos de Antropología social* N°11, ICA, FFyL, Universidad de Buenos Aires.

- Bailey, F.G: (1971) "Gifts and Poison", In Bailey, F.G. (ed) *Gifts and Poison: The politics of Reputation*, Basil Blackwell, Oxford., pp 1-25
- Bialogorski, M. y Fischman, F.: (2001) Patrimonio Intangible y Folclore: Viejas y nuevas conceptualizaciones. En Revista de Investigaciones Folclóricas vol. 16, Buenos Aires, pp 99-102.
- Bourdieu, P: (1990) "Algunas propiedades de los campos"; en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México.
- : (1985) "Describir y Prescribir. Las condiciones de posibilidad y los límites de la eficacia política". En *¿Qué significa hablar?. Economía de los intercambios lingüísticos*. Edi. Akay, Madrid. pp.96-105
- Blache, M: (1994): "Introducción a la narrativa folklórica". En *Narrativa folklórica I*, Introducción y selección de textos Martha Blache, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, pp 7-23.
- Brubaker, Rogers y Cooper, Frederick: (2001) "Más allá de la 'identidad'" en Revista Apuntes de Investigación del CECYP N° 7. Buenos Aires.
- Calhoun, C.: (1999) "El problema de la Identidad en la acción colectiva"; en *Cajas de Herramientas* Javier Auyero (ed), Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires. pp.77-115.
- Cruces, Francisco: (1998) "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología", en revista Alteridades N°8 (16), pp 75-84.
- Da Matta, R: (1983) *Carnavais, Malandros e heroes*, Ed. Zahar, Río de Janeiro.
- De Certeau, Michel: (1996) [1980] *La invención de lo Cotidiano I. Artes de hacer*. Editado por Universidad Iberoamericana. México.
- Durham, E. R.: (1998) "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología" en Revista Alteridades N°8 (16). pp 131-136
- Freidenberg J., Kasinitz P: (1990) "Los rituales públicos y la politización de la etnicidad en New York" en Revista Desarrollo Económico, vol. 30 N°117. pp.109-132
- García Canclini, Néstor: (1987) *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, Mexico.
- : (1994) "¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social" en Memorias del simposio *Patrimonio y Política cultural para el siglo XXI*. Editado por la INAH. México.
- Gavazzo, Natalia: (2003) "La Diablada como patrimonio de la colectividad boliviana. Lo global, lo local y las políticas de la identidad, en *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*, Temas de patrimonio N° 7, Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires. pp.98-118

- Geertz, C: (1994) “Centros, Reyes y Carisma: una reflexión sobre el simbolismo del poder”. En *Conocimiento Local*. Ed. Paidós. Barcelona pp147-171
- : (1994) “Desde el punto de vista del nativo. Sobre la naturaleza del conocimiento antropológico”. En *Conocimiento local*. Ed. Paidós. Barcelona pp 73-90
- Guber, R: (1999) “Alfredo Lorenzo Palacios. Honor y dignidad en la nacionalización de la causa ‘Malvinas’”. En revista de Ciencias Sociales N° 10. Universidad Nacional de Quilmes.
- : (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial NORMA, Buenos Aires.
- Heredia, B.: (1996) “Política, Familia e Comunidade”. En: Palmeira, Goldman (eds) *Antropología, voto e representacao política*, Contracapa, Río de Janeiro.
- Hobsbawn, E.: (1983) “Introduction: Inventing Traditions”. En *The invention of tradition*, editado por Hobsbawn, E. y Ranger, T. Cambridge Un. Press.
- Jelin, E: (2001) “Las memorias en las calles y en la acción. Espacios de lucha por los derechos humanos”. En Primeras Jornadas de Patrimonio Intangible *Memorias, identidades e Imaginarios sociales*, Comisión para la preservación del patrimonio histórico de la ciudad de Buenos Aires. pp 173-180
- Jelin, E: (2002) *Los trabajos de la memoria*, siglo XXI, Madrid.
- Kuper, A.: (2001) *Cultura. La versión de los Antropólogos*. Ed. Paidós Básica. Barcelona.
- Lacarrière M. y Pallini. V.: (2001) “La gestión de “patrimonio(s) Intangible(s)” en el contexto de las políticas de la cultura”. En Primeras Jornadas de Patrimonio Intangible *Memorias, identidades e Imaginarios sociales*, Comisión para la preservación del patrimonio histórico de la ciudad de Buenos Aires.
- Lins Ribeiro, G.: (2003) *Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporaneo*, Ed. Gedisa, Barcelona.
- Martín, A: (1997) *Fiesta en la calle*, ed.Colihue, Bs.As.
- : (1997) *Tiempo de Mascarada*, publicación del INAPL, Bs.As.
- : (1999) Murgas Porteñas: Tradición y apropiación en el Folclore, ponencia al IV del Congreso binacional folclore Chileno- Argentino, Tandil.
- : (2001) El carnaval como patrimonio Intangible. Un análisis desde la perspectiva del Folclore urbano, en Temas de patrimonio 5, publicación de la Comisión para la Preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires, pp 187-192.

- : (2001) *Carnaval en Buenos Aires*, compilación de Artículos de los estudiantes del seminario “Carnaval en Buenos Aires” y del equipo de investigación UBACyT “Folclore en las grandes ciudades”, Buenos Aires.
- Mato, D.(comp.): (2001) *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 1 y 2*, Clacso. Caracas.
- Ortiz, Renato: (1996) *Otro territorio. Ensayo sobre el mundo contemporáneo*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Palmeira, M. & Heredia, B.: (1995) “Os comicios e a politica de faccoes”. Anuario Antropologico, N°94. Civilizacao Brasileira.
- Palmeira, M.: (1996) “Politica, Faccoes e Voto”. In Palmeira, Goldman (eds.) *Antropologia, voto e representacao politica*. Contracapa. Rio de Janeiro .
- Palmeira, M & Heredia, B: (1997) “Politica Ambigua” En Crespo, S; Novaes, R & Birman, P (eds): *Omal a Brasileira*.UERJ, Rio de Janeiro.
- Pitt-Rivers, J: (1979) *Antropología del Honor*. Ed. Crítica, Grijalbo. Barcelona.
- Pitt-Rivers, J. & John G.P. (eds): (1993) *Honor y Gracia*, ed .Alianza, Madrid.
- Prats, Llorenç: (1996) “Antropología y patrimonio”, en J. Prat y A. Martínez (eds.) *Ensayos de antropología cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*, Ariel, Barcelona: 294-299
- : (1997) *Antropología y Patrimonio*, Ed. Ariel, Barcelona
- : (2000) “El concepto de patrimonio cultural”. En Cuadernos de Antropología social, N°11, ICA, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- Puccia, Enrique: (1974) *Breve historia del carnaval porteño*, MCBA, Buenos Aires.
- Rabossi, Fernando: (1999) “Acerca de la “cultura” de las “políticas culturales”. *Revista PUBLICAR en Antropología y Ciencias Sociales*. Año VII – N°VIII Noviembre. Buenos Aires. pp 117-134
- Redfield, Robert: (1991) “La sociedad Folk”. En *Introducción al folklore*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. pp 37-64
- Remedi, Gustavo: (1996) *Murgas el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura Nacional*, Ediciones Trilce, Montevideo.
- Rotman, Mónica: (2001) “Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales ‘no consagradas’” en *Temas de patrimonio 5, Memorias, Identidades e Imaginarios sociales*. Publicación de la Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires. pp 154-168.
- Sarlo, B: (1994) *Escenas de la vida posmoderna*. Ed. Ariel . Buenos Aires.



- Saravia, Enrique: (1999) “¿Qué financiamiento para qué cultura? El apoyo del sector público a la actividad cultural”. En Sosnowsky ,Saúl y Patino ,Rosana (comp.). *Economía de la cultura: Mecenazgo*, Fondo Nacional de las Artes – Latin American Studies Center, University of Maryland, Buenos Aires. pp. 47-78.
- Scotto, G: (1996) “Campanha de Rua, Candidatos e Biografias”. In Palmeira & Goldman (eds). *Antropología, Voto e representacao Política*. Río de Janeiro: contracapa. pp.165-183.
- Thompson, E.P.: (1992) “Folklore, antropología e historia social”. En Revista Antepasados, Nº 2, Bs. As.
- Tylor, B. T: [1871] “La Ciencia de la cultura”, en Kahn, J.S.: *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Ed. Anagrama. Barcelona. 1975.
- Tytelman, C.: (2003) *El Carnaval en Buenos Aires*. La tensión entre continuidad y desaparición en los festejos. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Williams, R: (1997) *Marxismo y Literatura*, Ed. Península, Barcelona.
- : (1994) *Sociología de la cultura*, Ed. Paidós, Barcelona.
- Wortman, A.: (1996) “Repensando las políticas culturales de la transición”, En revista SOCIEDAD Nº 9, septiembre de 1996, publicación de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, pp. 63-84.
- : (2001) “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*, compilado por Daniel Mato, Clacso. Caracas. pp 251-267
- Wortman, A.(coordinadora): (2003) *Pensar las clases medias: Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Ed. La Crujía. Buenos Aires.
- Wright, Susan: (2004[1998]) “La politización de la ‘cultura’”. En *Constructores de Otredad*. Una introducción a la antropología social y cultural. Boivin, M; Rosato, A; Arribas, V. Ed. Antropofagia. Buenos Aires. pp. 128-141.