

Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño

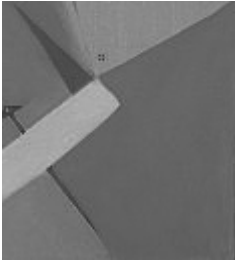
Autor:
Canale, Analía

Revista:
Cuadernos de Antropología Social

2005, 21, 111-131



Artículo



Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño

Analía Canale y Hernán Morel*

RESUMEN

A fines de 1997 las actividades de las agrupaciones del carnaval porteño son declaradas Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, como parte de un proceso de revalorización de las manifestaciones populares. Este proceso, si bien fue iniciado con escasa vinculación a políticas culturales estatales, ha cobrado un importante impulso a partir de la declaración patrimonial, multiplicándose la cantidad de agrupaciones, institucionalizándose en una asociación civil y complejizándose las relaciones entre ellas y el Estado local. Realizamos un repaso por diferentes modelos acerca del patrimonio que se presentan desde el análisis cultural y analizamos la patrimonialización de las actividades carnavaleras porteñas, atendiendo a las concepciones de patrimonio que se ponen en juego por parte de los actores involucrados. Asimismo, realizamos una evaluación de la incidencia de la declaración patrimonial en el desarrollo de las actividades carnavaleras, reflexionando sobre instancias problemáticas derivadas de la gestión del denominado patrimonio cultural intangible.

Palabras clave: Patrimonio cultural, Agrupaciones de carnaval, Políticas culturales, Ciudad de Buenos Aires, Análisis y gestión cultural.

ABSTRACT

At the end of 1997 the activities of the “porteño” carnival groups are declared Cultural Heritage of Buenos Aires City, as part of a process of revaluation of popular

* Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: analiacanale@hotmail.com, hermorel@hotmail.com. Integrantes del proyecto UBACyT F034 “Folclore y políticas culturales. La gestión de la identidad y la tradición en el estado neoliberal a partir de 1990” Fecha de realización: agosto de 2004. Fecha de entrega: octubre de 2004. Aprobado: mayo de 2005.

manifestations. This process, although it began with little connection with state cultural policies, has gained fresh impetus as from the cultural heritage declaration, the groups increasing in number, institutionalizing in a civil association and becoming the relationships among them and with the local state more complex. We have made the revision and have described the frame of the different conceptions at work in the current heritage policies and have analyzed the process by which the *porteñas* carnival activities became part of the heritage bearing mind the conception of heritage at the play with the agents involved. We have likewise made an evaluation of the incidence of the cultural heritage declaration in the development of the carnival activities, reflecting on the problematic instances deriving from the management of so called intangible cultural heritage.

Key words: Cultural heritage, Carnival groups, Cultural policies, Buenos Aires City, Analysis and management of culture

EL CARNAVAL PORTEÑO Y SU PATRIMONIALIZACIÓN

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 en torno a las actividades carnavalescas de la ciudad de Buenos Aires. Como resultado de ellas se aprueba, en el mes de octubre del mismo año, la Ordenanza 52.039 por la cual

“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).

Si bien, pueden hallarse antecedentes¹ de legislación sobre los festejos del carnaval en la ciudad, la singularidad de este reconocimiento oficial está dada por las siguientes cuestiones. En primer lugar, y examinando literalmente la ordenanza, lo que se patrimonializa son las actividades de las agrupaciones carnavalescas y no los festejos del carnaval o las agrupaciones en sí mismas, por lo que estaríamos ante un caso de patrimonio intangible en la más clara acepción del término. En segundo lugar, excepto en el caso del “registro único de bienes culturales” (B.O. N°82) 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) a los efectos de la patrimonialización.

También es destacable que sólo el tango será, posteriormente, declarado patrimonio cultural de la ciudad (B.O. N°616). Aunque en este caso la diferencia se presenta si comparamos el nivel de difusión y legitimidad alcanzado por esta manifestación con la limitadísima visibilidad y el escaso prestigio social de la murga, en tanto género artístico popular, aún para el momento de su patrimonialización. Por último, y en estrecho vínculo con la gestión, cabe señalar que a través del artículo 7° de la Ordenanza 52.039, se crea en el ámbito del Gobierno de la Ciudad la Comisión de Carnaval. Los integrantes de esta comisión serán los encargados de llevar adelante todas las gestiones necesarias en el cumplimiento efectivo de la Ordenanza: autorización del uso de espacios públicos para ensayos y actuaciones, organización de festejos del carnaval en los barrios, coordinación con entidades intermedias (clubes, sociedades de fomentos, asociaciones civiles) y con otros organismos estatales para la realización de actividades conjuntas. La Comisión de Carnaval tiene carácter mixto y sus integrantes serán: un representante de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, un representante de la Comisión de Cultura del Legislativo, 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).

Vale recordar que la declaración patrimonial se inserta en el contexto de un carnaval que había sido eliminado del calendario oficial por la última dictadura militar², por lo que los festejos, y por lo tanto también las actividades de las murgas u otro tipo de agrupaciones, se habían retraído a espacios del ámbito barrial más tradicional o se habían convertido en una práctica muy marginal dentro de la producción cultural popular de la ciudad. Puede decirse que para mediados de la década de 1980

“... quedaban en pie muy pocas agrupaciones de carnaval que aún se organizaran” (Martín, 1999: 222).

¿De qué manera, una década después, se llega a la declaración patrimonial?, ¿dentro de qué marco se inscriben estas acciones en defensa y promoción de los festejos y las expresiones carnavalesca de la ciudad?

ACERCA DE LAS POLÍTICAS PATRIMONIALES

Se puede afirmar que la dimensión cultural ha adquirido un nuevo sentido en los actuales procesos de globalización, que se traducen en concentración económica y nuevas formas de dominio político. Dicho cambio exige al análisis cultural, desde diversas disciplinas, trascender el enfoque meramente simbólico de la cultura para reflexionar sobre sus alcances y vinculaciones políticas (Wright, 1998), así como su papel en los procesos de producción, circulación y consumo cultural contemporáneos (Bonet, 1995). A través de este tipo de enfoques se puede observar que a la expansión del carácter homogeneizador de la globalización, se le sobrepone un (re)descubrimiento de la diversidad y la heterogeneidad cultural. En la agenda política contemporánea el orden “cultural” tiene un valor específico. En las declaraciones y trabajos emanados de la UNESCO (UNESCO 1972, 1989, 1995, 2001, 2003) 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.

Por un lado, este (re)encuentro y puesta en valor de las diferencias culturales y de las tradiciones locales se concreta en acciones de defensa y promoción de los bienes y prácticas culturales de grupos “etnográficos” o minoritarios en distintos lugares del mundo. Por otro lado, este proceso aparece acompañado por el surgimiento de demandas y reivindicaciones de distintos movimientos sociales que disputan el reconocimiento de patrimonios locales a partir de su participación en la esfera pública (Bayardo, 2000; Arantes, 1999). En este sentido,

“...hace muy poco tiempo que la defensa y el uso del patrimonio se convirtió en intereses 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” (García Canclini, 1994:56).

De esta manera, respecto de 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” (Arantes, 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, en Rotman 2001:154).

Diversidad de objetos, construcciones y lugares, narrativas y performances emergen con profundo interés para las agencias oficiales, las industrias culturales y el turismo; presentándose como paliativos a las crisis socioeconómicas estructurales en el marco de las políticas del “desarrollo” (UNESCO, 1995).

Si bien en todas las épocas y periodos históricos el poder público ha legitimado y promocionado determinadas actividades culturales (González Varas, 1999), sin embargo, el patrimonio no existe mas 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, 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 dis-

curso autorizado que brinda legitimidad a las activaciones impulsadas por las otras instancias). Estos agentes sociales diversos, redefinen identidades y tradicionalizan prácticas culturales actuales poniendo en juego realidades sociales, valores e intereses tanto complementarios como contrapuestos.

POLÍTICAS CULTURALES Y PATRIMONIALES EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

De nuestra descripción inicial del caso que nos proponemos analizar y del estado actual de las políticas patrimoniales en general que reseñamos en los párrafos anteriores, surge la pregunta acerca de por qué en determinado momento, determinado modo de representar la fiesta (universal o por lo menos occidental) del carnaval que llevan a cabo las agrupaciones artísticas populares en la ciudad de Buenos Aires, adquiere la condición de patrimonio cultural, siendo de esta manera legitimado oficialmente. Dado que esta activación patrimonial de las manifestaciones carnales emerge como una de las primeras en explicitarse en la ciudad, cabe enfocar en el contexto más próximo con el fin de dar cuenta de la manera en que se concretan localmente esas tendencias globales. Es importante destacar el propio proceso de autonomía de la ciudad por medio del cual se instituye un cambio de estatus político-administrativo en la ciudad, modificando su jerarquía de municipio a la de Gobierno Autónomo de la Ciudad de Buenos Aires.

Sin embargo, tanto la creación de una agencia estatal especializada en la formulación de políticas y la administración del patrimonio cultural como la realización de acciones culturales que incluyeran manifestaciones populares, es anterior a la reformulación institucional. Así por ejemplo, en 1986 se

“... crea la Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural (...) [se] establece que en los cargos que la integran estará representada la Secretaría de Cultura y el Concejo Deliberante (...) [y] encomienda a la Comisión la aplicación de la política de preservación cultural programada por el Poder Ejecutivo (P.E.) en base a los objetivos que se determinan y a la dinamización de las instituciones dedicadas al fomento del Patrimonio Cultural” (Ordenanza 41.081, B.M. N°17.727).

Para ese momento, ya se habían iniciado una serie de políticas y acciones culturales que confluían en la activación de diversas modalidades patrimoniales.

En 1984 se crea el premio “Testimonios vivos de la memoria ciudadana” por el cual se

“... convertiría a los edificios, locales comerciales, viviendas, etc. en referentes de ese pasado que aún se mantenía vigente” (Piccioni, 2000:126).

En 1985 se inician los “Talleres de Historia Oral Colectiva”, con el objetivo de:

“... a través de la reconstrucción colectiva del pasado por parte de los vecinos, recuperar la identidad del barrio y reforzar el sentido de pertenencia” (Barela, 2000:72).

En los mismos años comienza a funcionar el “Programa Cultural en Barrios” que

“... se caracterizó por proponer la descentralización de los servicios culturales, y simultáneamente se planteó rescatar y valorar las culturas locales y barriales estimulando la producción y participación” (Winocur, 1996:69).

En resumen, estas iniciales y otras subsiguientes políticas y acciones específicas serán las que marcarán el rumbo de la activación patrimonial en el ámbito del municipio, aunque no se utilizase específicamente en su formulación el término “patrimonio”. Cabe aclarar, que el contexto de estos programas y acciones era la restauración institucional en el país, por lo que sus objetivos se explican en función de la recuperación del espacio público para la participación civil.

Ya en la década del '90 y con el giro político hacia un Estado de corte neoliberal, las políticas patrimoniales en la ciudad, se ponen en consonancia con los nuevos sectores interesados, es decir, la inversión inmobiliaria y turística. En este sentido, podemos interpretar la formación de un Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales de la Ciudad de Buenos Aires, cuya

“... función es prestar apoyo a la Secretaría de Planeamiento Urbano (S.P.U.) en los aspectos valorativos relacionados con la protección patrimonial, tales como: (...) difundir y promover la rentabilidad y ventajas de la rehabilitación urbana” (Ordenanza 45.517, B.M. N° 19.226).

y la declaración de que

“las áreas de interés turístico coinciden temáticamente con el interés patrimonial que ellas expresan [por lo que] la información al visitante y su exhibición guiada conforma un modo de protección a través de su conocimiento y goce”(Decreto 692, B.M. N° 18.738)³.

En las políticas y programas orientados a la difusión y producción artística, el modelo estatal de racionalización y ajuste, se tradujo en evaluaciones de funcionamiento, cálculos de costo-beneficio tanto político como económico y sugerencias de autogestión. Se plantea, como un avance en la descentralización de tales programas, la transferencia de la gestión cultural a las instituciones intermedias, argumentando la necesidad de una articulación entre el Estado, la iniciativa privada y las organizaciones sociales que garantizaría la significatividad y auténtica participación vecinal en la misma (Rabossi, 1997).

EL PROCESO DE VISIBILIZACIÓN DE LAS MURGAS

La ejecución de las políticas culturales, antes mencionadas, enfrentó la necesidad de conocer y reconocer las redes de relaciones, los liderazgos, los modos de participación y las formas de producción cultural propias de cada barrio. Es decir, los espacios y modalidades de participación y de producción cultural propuestos, por ejemplo, por el Programa Cultural en Barrios desconocían la experiencia de organización y participación que establecen los sujetos en sus lugares de trabajo, estudio, vivienda y recreación. Las murgas aparecen, entonces como una de estas modalidades participativas y de producción cultural propias de los barrios de Buenos Aires que se mantienen en vigencia desde su surgimiento en las primeras décadas del siglo XX. Aunque para fines de la década de 1980, y luego de un proceso de retracción muy marcado coincidente con la última dictadura militar, sólo se llegaban a organizar unas diez o doce murgas en toda la ciudad, las agrupaciones de carnaval se presentan como referentes en cuanto a actividades de “animación sociocultural”, mantenían su rol de organizaciones comunitarias con gran convocatoria y fuerte liderazgo en las redes de relaciones locales (Martín, 1997).

Podríamos decir que durante el primer lustro de los años '90 la murga se fue incorporando y ganando un lugar cada vez más significativo en la producción

cultural de la ciudad de Buenos Aires, pero de un modo poco visible. Si bien la murga es un género callejero por excelencia, su presencia en espacios públicos era poco notable y los festejos de carnaval, los corsos fundamentalmente como festivales en la calle, se encontraban restringidos a los barrios más tradicionales o a los lugares donde las agrupaciones generaran sus propios emprendimientos. Sin embargo, la dinámica de retroalimentación entre los espacios “de taller”, en los que un importante número de adolescentes y jóvenes toma contacto por primera vez con el género murguero, y la revitalización de las agrupaciones barriales, que permite una valorización por parte de aquellos que lo practicaban tradicionalmente, configura una nueva manera de “hacer murga” que se consolida a partir de mediados de la década. En esos años, una serie de hechos nos permiten señalar un cambio cualitativo importante, tanto en la visibilidad pública de las murgas como al interior del ámbito de la propia práctica murguera.

El primer elemento que mencionaremos es la formación de agrupaciones que presentan una fuerte apelación a la tradición de la murga porteña en las formas artísticas combinada con una mayoría de integrantes adolescentes que ingresan a la práctica murguera a través de espacios de taller. El segundo elemento, es la inclusión de referencias a la actividad carnavalesca en los medios de comunicación (locales y nacionales), así como la realización por parte de los propios murgueros de programas radiales, publicaciones periódicas y participación en films documentales. Si bien fragmentarios y esporádicos, estos ejemplos dan cuenta de una vía mediática de visibilización del quehacer murguero, tanto como de una cada vez más frecuente y conflictiva relación con las industrias culturales (Alonso, 2001). El tercer y más importante elemento que debemos enunciar es el proceso que llevó a la organización institucional de las murgas. Según el relato de uno de los protagonistas:

“Los trabajos para la marcha de carnaval se iniciaron en diciembre del 96 pero, bueno, la marcha se hizo por primera vez el martes de carnaval del 97 y a partir de ahí los murgueros dijeron: –che, esto salió muy bien. La verdad que estuvieron todos contentos de estar juntos, de tocar juntos, de bailar juntos y dijeron: –vamos, sigamos, démosle una continuidad. Entonces se fue dando una continuidad de reuniones durante el año, en principio siempre con la idea de organizar una segunda marcha (...) O sea, en esa marcha de carnaval se dio un hito, a partir de esa marcha de carnaval se inicia la actividad conjunta de los murgueros y se forma la Asociación MURGAS” (Representante de las agrupaciones en la Comisión de Carnaval, 2001).

La asociación civil M.U.R.G.A.S. (Murgueros Unidos Recuperando y Ganado Alegría Siempre), comienza con el objetivo de instaurar públicamente el reclamo por el retorno de los feriados de carnaval al calendario oficial. Luego, se consolida organizando actividades permanentes para difundir y promover las expresiones artísticas de carnaval en los distintos espacios barriales, en la organización de los festejos de carnaval y a través de publicaciones (volantes, folletos informativos, revistas). Asimismo, este nucleamiento pasó a ser un espacio de representación y discusión para los heterogéneos intereses de las agrupaciones carnavaleras.

LOS ACTORES DE LA PATRIMONIALIZACIÓN

La patrimonialización de las actividades de las agrupaciones carnavaleras en la Ciudad de Buenos Aires se produce en el marco de políticas culturales y de visibilización de estas formas de producción cultural popular que describimos anteriormente, por lo cuál conviene recordar las sugerencias de dos autores que han seguido con sus investigaciones y reflexionado largamente sobre este tipo de procesos en el contexto latinoamericano contemporáneo. Por un lado, Antonio Arantes plantea que en la construcción del patrimonio cultural,

“... resuena el debate sobre concepciones acerca de cómo se reconstruye el proceso histórico (el triunfo de los vencedores o la perspectiva de los vencidos) o, en un modo de ver más abarcativo, el problema del lugar y significado de la cultura popular en el contexto de la cultura nacional. Y, evidentemente, esos temas son, mínimamente, muy controvertidos, ya que se trata, en este caso, de la cara cultural del proceso político de construcción de liderazgos morales e intelectuales legítimos” (Arantes 1984:8, nuestra traducción).

Por otro lado, Néstor García Canclini nos advierte que:

“... 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).

Por ello es que ahora pasaremos a describir y analizar el papel jugado por los distintos actores que identificamos en el proceso de patrimonialización de las

actividades de las agrupaciones carnavalescas en Buenos Aires. Dado que este proceso no depende directamente de la voluntad de la “sociedad” o de algún supuesto “sujeto colectivo”, entendemos que las activaciones patrimoniales responden a negociaciones que se establecen, en contextos singulares, a partir de ciertas representaciones, imágenes y discursos que emanan de la acción de sujetos singulares, en general en estrecho vínculo con poderes políticos constituidos, en nuestro caso el Estado local.

Como señalamos mas arriba, es en los inicios del año 1997 que surgen distintas propuestas reivindicativas del carnaval porteño, poco tiempo después de transcurrida la primera marcha de protesta por los feriados de carnaval. Fue luego de esta actividad que un grupo 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 en la ciudad. Continuando con el relato el murguero cuenta que:

“... paralelo con esto [la marcha de Carnaval], interrelacionándose, se sancionó una ordenanza, la ordenanza 52039/97 que vino por otro lado pero se juntó con esto. La ordenanza surgió de un músico popular, un murguero que se llama Ariel Prat, él había estado trabajando con gente del legislativo, un concejal que se llamaba Jozami (...) Ariel tomo 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 que era lo que se nos ocurría, que nos parecía importante, bueno era bastante caótico, aparte por ahí confluían ideas así, a veces encontradas, porque era gente que venía de dos tradiciones diferentes” (Representante de las agrupaciones en la Comisión de Carnaval, 2001).

En la narración se describen estos espacios participativos de activación patrimonial como un campo heterogéneo, constituido por sujetos que se superpo-

nen y entrecruzan en un diálogo de confluencias y también de divergencias, que provienen de diferentes niveles institucionales y de la sociedad civil. Aparecen en el relato los propios productores culturales, reconocidos en distintas pertenencias “barriales” y de “taller”, funcionarios (Cristina, 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 al actor social que realiza de enlace entre los niveles institucionales y los grupos de la sociedad civil, en este caso los murgueros. Sin embargo, 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 (...). 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 Facundo hizo o Pantera hizo...” (F. C. 2002).

En estos fragmentos, se presentan los sujetos que 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 de 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 una relación de poder entre los actores sociales.

En este sentido, según la opinión de una funcionaria, integrante de la Comisión de Carnaval en nombre del Poder Legislativo, el contexto político del cual

emanó la Ordenanza se insertó en una coyuntura favorable a los reclamos y reivindicaciones de los artistas de carnaval porque:

“... 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” (L.M. 2002).

Si bien, como expresa una funcionaria, la Ordenanza se sanciona con el apoyo de todos los bloques en 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:

“Entonces ahí les dije:- nosotros no somos ni peronistas, ni radicales, ni comunistas, somos murgueros.(...) 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 eso 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” (P.R. en Asamblea con delegados de las agrupaciones en la Comisión de Carnaval, 2002).

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 esfera autónoma de políticos profesionales, en ocasiones irrumpen sujetos no habituales ni pertenecientes al mismo. El comentario del murguero en dicho contexto, con su cuestionamiento a las identificaciones políticas partidarias, aparece como ejemplo de ciertas circunstancias en las que instituciones oficiales pueden ser cruzadas por intereses y reivindicaciones desde otro tipo de identidades sociales.

“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 y informales de los diferentes grupos y instituciones que expresan.” (Arantes, 1997:286, nuestra traducción).

Podríamos afirmar que el proceso que llevó a la Ordenanza opera 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 por ser consideradas “folklóricas”, “regionales” o “gauchescas” (Rotman, 2001:155). 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 intelectuales o profesionales). ¿Qué tipo de valores, de supuestos, de intereses están implicados en estos modelos de patrimonialización? En este sentido, ¿Qué tipo de relación se propugna entre Estado y sociedad civil? (Cruces, 1998:82).

LAS REPRESENTACIONES ACERCA DEL PATRIMONIO Y SU GESTIÓN

Para desarrollar esta sección retomaremos las palabras de uno de los murgueros en referencia a la declaración patrimonial:

“Y sí, como que hubo que convencer, digamos. Y un poco el caballito de batalla fue ese:—¿¡Como loco nosotros estuvimos toda la vida y nunca nos reconocieron nada!?! (...) En esa época estaban de moda los grupos de percusión y había dos grupos de percusión o de candombe, viste?, y eso no es patrimonio. Patrimonio histórico es la murga porteña, las agrupaciones humorísticas musicales y las comparsas porteñas, lo otro no es. Pero en el momento, como una manera de incluirlos a todos, porque éramos 18 o 20, los pusimos a los de candombe o a los de percusión” (F.C.,2002).

Estas reflexiones de uno de los protagonistas 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 valorable. De esta manera,

dichos procesos involucran a sectores de la sociedad civil que manifiestan, bajo distintas representaciones colectivas de un “nosotros”, defender los testimonios que forman parte de experiencias comunes e historias compartidas (Arantes, 1984). Estos lazos de continuidad entre pasado y presente se construyen, definen e interpretan por medio de un proceso selectivo a partir del “cristal” y la mirada de la vida actual. En este sentido, lo que hay son versiones del pasado “en discusión” sobre principios de identificación cultural legítimos, o en otras palabras, concepciones divergentes disputadas por sujetos políticos que negocian representaciones autorizadas (pasadas y presentes).

Por otra parte, como toda intervención institucional, también la Ordenanza tiene efectos “normalizadores” ya que las distintas “actividades” de los productores culturales que se patrimonializan tienden a quedar demarcadas y objetivadas estáticamente bajo un marco de definiciones legítimas. Estas definiciones, que pretenden corporeizar el mundo social y cultural como algo inmanente, en la práctica se alternan ambiguamente, derivando en apropiaciones y usos no previstos que hacen para sí las agrupaciones de carnaval.

Hay en el patrimonio cultural denominado intangible un intrínseco carácter dinámico y, en cierta medida, imprevisible ya que las mismas políticas de patrimonialización producen efectos transformadores sobre las prácticas que buscan revitalizar. Desde el punto de vista de los productores no es extraño que el crecimiento numérico de las murgas este íntimamente vinculado a la activación patrimonial ya que como afirma un murguero:

“Creo que tiene que ver con la cantidad de murgas que hay, porque uno puede sacar la murga por muy distintos motivos, pero creo que las murgas que han agarrado toda esta nueva etapa, como que en cierta medida tienen una pequeña seguridad que es tener donde salir, porque parte del ocaso de las murgas porteñas era que no había donde mostrar la murga” (Representante de las agrupaciones en la Comisión de Carnaval, 2001).

Ahora bien, vemos como el Estado al promover un contexto de producción general que garantiza cierta estructura organizativa, fue favoreciendo el surgimiento de nuevas y el resurgimiento de viejas murgas. Sin embargo, si se toman las fuentes oficiales, desde el propio texto de la Ordenanza hasta los comentarios de diferentes funcionarios involucrados, y se analizan las medidas concretas que se llevan a cabo con respecto a las agrupaciones de carnaval como patrimonio cultural, se percibe que desde su posición no se elabora reflexivamente este aspecto

dinámico, de retroalimentación y cambio. A pesar del carácter claramente intangible de la “actividad que desarrollan las asociaciones/ agrupaciones artísticas de carnaval” que es declarada patrimonio, es importante reiterar 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.

Examinando, por ejemplo, el sitio web de la Dirección General de Patrimonio, resulta interesante constatar que no hay una categorización adecuada para las murgas dentro de su clasificación del patrimonio 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)⁴. Lo problemático de esta categorización, es que, tal como lo plantean Brubaker 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” (Brubaker y Cooper, 2001:45).

Es decir, la carencia de una categorización adecuada implica también una carencia en el plano de las políticas culturales y de las acciones concretas.

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” (Brubaker y Cooper op.cit.).

Así ocurre que la Comisión de Carnaval ha transitado por diferentes espacios institucionales, dependiendo en principio del área de turismo y luego arri-

bando al área de cultura pero sin un estatus demasiado claro, lo cual ha permitido que, como menciona una activa murguera:

“... la gente que más hizo que la Comisión de Carnaval se moviese fueron las murgas, sino es probable que esto hubiese quedado muy cajoneado 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 esta pasando y trabajando para eso” (L.V., 2002).

CONCLUSIONES

La apertura y ampliación de espacios de participación a partir de la institucionalización en contextos formales de negociación fue creando un nuevo tipo de relación entre Estado y artistas del carnaval. En parte ello responde, de alguna manera, a la influencia de nuevos paradigmas en materia de políticas culturales y patrimoniales, que plantean la realización de intervenciones en relación a distintas manifestaciones populares. Estas modalidades, que renuevan espacios políticos del poder Estatal, permiten que los propios grupos participen y se involucren en los espacios de toma de decisiones, en la instauración de contextos propicios para resolver sus demandas y afirmar o renovar su identidad (García Canclini, 1987:50).

En este sentido, es menester para que tales empresas y proyectos puedan ponerse en marcha o aspiren a cierto éxito, que estén acompañados de una serie de *consensos*, que se establecen en una coyuntura singular. En este contexto, ciertas representaciones identitarias se presentan 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).

En el caso de las agrupaciones artísticas carnavalescas de Buenos Aires, podemos observar que su proceso de “resurgimiento” en la producción cultural, si bien fue iniciado al margen o con escasa vinculación a políticas culturales estatales, ha cobrado un importante impulso a partir de la declaración patrimonial, multiplicándose la cantidad de agrupaciones, institucionalizándose en una asociación civil y complejizándose las relaciones entre ellas y el Estado local. La declaración patrimonial ha puesto en escena las disputas por legitimar versiones del pasado entre grupos con diversas trayectorias y que reivindican diferentes pertenencias identitarias. Asimismo, los actores provenientes del campo específicamente político, tampoco presentan posiciones unificadas, ya sea en cuanto a una política cultural como en cuanto a la propia legislación.

Sin embargo afirmamos, junto a Llorenç Prats, que la ratificación social de los criterios de selección y activación patrimonial, “en general, tiene que ver fundamentalmente con los valores hegemónicos cambiantes, con las autoridades disciplinarias y corporativas socialmente sancionadas” (Prats, 2000:120). De esta manera, el involucramiento de poderosas fuerzas institucionales en manifestaciones de la cultura popular tienden a reificar e imponer prácticas y representaciones sociales poco sensibles a la heterogeneidad de experiencias de los propios productores culturales. El poder centralizado, a pesar de pregonar políticas participativas basándose en una pluralidad cultural, sigue pensando en definiciones de “objetos” culturales homogéneos, coherentes y terminados. Este tipo de concepciones implican en el nivel de la gestión una dificultad al momento de llevar a cabo acciones concretas en relación a la realidad dinámica de la producción cultural. Por ello, en este trabajo y a partir de la visión de distintos agentes involucrados buscamos reflexionar críticamente explorando supuestos, valores e intereses presentes en las prácticas de patrimonialización contemporáneas, intentando hacer un aporte desde el análisis.

NOTAS

¹ 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”. Sobre la legislación histórica acerca de los festejos de carnaval en Buenos Aires puede consultarse Puccia, 1974, De Lucía, 1995 y Tytelman, 2003.

² Por medio del decreto 21.329 firmado el 9 de junio de 1976 se derogó el artículo primero de otro decreto ley (el 2446) por el cual el lunes y martes de carnaval eran feriados de carnaval nacionales. A partir de los sucesivos y sostenidos reclamos de las agrupaciones, 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 del 2004).

³ Declaran como áreas de interés turístico a las siguientes: Costanera Sur y Norte; La Boca; Plaza Dorrego; Montserrat; Avenida de Mayo; Recoleta; Antiguo Puerto Madero; Mataderos; Belgrano y Reserva Ecológica.

⁴ <http://www.dgpatrimonio.buenosaires.gov.ar>

BIBLIOGRAFÍA

Arantes, Antonio (org.). (1984) *Produzindo o passado. Estratégias de construção de patrimônio cultural*, Brasiliense, Sao Paulo.

————— (1997). “Patrimonio cultural y nación” en Carneiro Araújo, Angela Maria (org.). *Trabalho, cultura e cidadania: um balanço da história 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, 145-170

Barela, Liliana (2000). “Diez años de historia oral en el Instituto Histórico. La legitimación de una propuesta (1985-1995)” en *Temas de Patrimonio I Nuevas perspectivas del Patrimonio Histórico Cultural*, Dirección General de Publicaciones, GCABA, Buenos Aires, 67-89.

Bayardo, Rubens (2000). “Cultura y antropología: una revisión crítica”, en *Cuadernos de Antropología Social* Nº11, ICA, FFyL, Universidad de Buenos Aires.

- Boletín Municipal N° 17727, 20/02/86; N° 18738 08/03/90; N° 19226 19/02/92; N° 19851 22/08/94. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.
- 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. Gobierno de la ciudad Autónoma de la Buenos Aires.
- Bonet, Luis (1995). “La cultura contemporánea, un sector mercantilizado”, mimeo.
- Brubaker, Rogers y Cooper, Frederick (2001). “Más allá de la ‘identidad’” en *Revista Apuntes de Investigación del CECYP N° 7*.
- Cruces, Francisco (1998). “Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología” en *Alteridades N°8* (16), México, 75-84
- De Lucía, Daniel (1995). “Carnaval y sociedad en la Gran Aldea” en *Todo es Historia* N°331 (Año XXVIII, Febrero), Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor (1987). *Políticas culturales en America 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.
- González Varas, Antonio. (1999) “Patrimonio histórico artístico y bienes culturales. Historia breve de la formación de los conceptos” en *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Barcelona.
- Martín, Alicia (1997). *Fiesta en la calle*, Colihue, Buenos Aires.
- (1999). “Murgas porteñas, tradición y apropiación del folklore” en *Libro de Oro. Los saberes populares en el fin del milenio*, Universidad Católica de Valparaíso-Academia Binacional de Folklore Argentino Chileno, Valparaíso, 221-228
- Piccioni, Raúl (2000). “Testimonios vivos de la memoria ciudadana” en Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, *Temas de Patrimonio II. Patrimonio e identidad cultural*, Dirección General de Publicaciones, GCABA, Buenos Aires, 125-132
- 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, Buenos Aires.
- Puccia, Enrique. (1974) *Breve historia del carnaval porteño*, MCBA, Buenos Aires.
- Rabossi, Fernando. (1997) *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*, Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Rotman, Monica (2001). “Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales ‘no consagradas’” en Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, *Temas de patrimonio 5 Memorias, Identidades e Imaginarios sociales*, Dirección General de Publicaciones, GCABA, Buenos Aires, 154-168.
- Tytelman, Carolina (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, Universidad de Buenos Aires.
- 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.
- Wright, Susan (1998). “La politización de la ‘cultura’ ” en *Anthropology Today* Vol.14 N°1 (febrero).