

### **El patrimonio inmaterial, intangible, simbólico o vivo**

Un giro en el concepto de patrimonio cultural excedió en los últimos 20 años la visión monumentalista (edificios célebres, obras de arte), para incorporar el llamado “patrimonio vivo” (García Canclini 1994), o “viviente” (Hernández 2001), “patrimonio intangible”, “inmaterial” (UNESCO 1989, 1997), o simbólico, representado por expresiones del folclore y la cultura popular. A su vez, se ha puesto en discusión la distinción entre patrimonio material o tangible por un lado, e inmaterial o intangible por otro lado, que opone la cualidad de materia sensible a la de valor simbólico. La selección de aspectos de la cultura para conformar patrimonio, presupone una operatoria intencionada sobre la atribución de significado, sobre la creación de un valor (Arantes 1984). Sean tan intangibles y efímeros como la celebración de una fiesta, tan perceptibles y materiales como construcciones, incluso bienes del patrimonio natural son considerados dignos de atención y cuidado por el valor y significado que las instituciones e instancias competentes le atribuyen desde el presente. La noción de patrimonio como construcción social e histórica viene a discutir la reificación y un supuesto valor en sí mismos de bienes y objetos, para señalar que tal valor es atribuido, en procesos en los que entran en juego asignaciones de representación y autenticidad.

¿Qué implica entender al patrimonio como una construcción social?, - se pregunta Ana Rosas Mantecón-. La construcción del patrimonio es una operación dinámica, enraizada en el presente, a partir de la cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado. No se trata del homenaje a un pasado inmóvil, sino de la invención a posteriori de la continuidad social- en la que juega un papel central la tradición. (Rosas Mantecón 1998:5)

Asimismo, los estudios de los últimos años revisaron también las acciones oficiales, que son las que detentan el poder simbólico de nominar y declarar como patrimonio a expresiones de la herencia cultural común que se busca preservar para las generaciones futuras. Advierten que el patrimonio está también signado por las apropiaciones diferenciales de distintos grupos sociales, que tienen distintas formas de representar y opinar sobre la herencia común. De este modo, los procesos de patrimonialización pueden generar espacios de negociación entre diversos agentes (el Estado, el mercado, los movimientos sociales, según García Canclini 1994), si bien la misma acción declarativa y normativa acerca del patrimonio, es un recurso estatal.

Visto el patrimonio como efecto de un proceso socialmente construido, se ponen entonces en escena distintas versiones de la historia y de la identidad social. Es lo que Prats (1997) ha llamado proceso de activación patrimonial, es decir, la coyuntura por la cual distintos sectores sociales, con recursos y poder desiguales, discuten y negocian los criterios de selección, atribución y condiciones de la acción patrimonial. Se abre así una dimensión política del patrimonio, un espacio de negociación por el reconocimiento de los bienes culturales y de los derechos ciudadanos. De todos modos, este espacio de negociación no se agota en la instancia declarativa ni en la coyuntura inicial, sino que involucra la consecución de acciones y medidas legislativas posteriores.

En este artículo, examinaremos algunos procesos y mecanismos en la operatoria presente cuando desde la cultura oficial se ponen en valor formas culturales subalternas. Lo que vamos a plantear es el análisis de un caso, referido a las acciones oficiales de promoción de las artes del carnaval típicas de la ciudad de Buenos Aires. Este caso permite observar las dificultades que acarrea la promoción del folclore por parte de las políticas culturales, teniendo por supuesto que ambas formas de hacer cultura responden a prácticas, principios y valoraciones sociales que clasifican sus objetivos y acciones de muy distinto modo<sup>1</sup>, formas que se hallan estructuralmente diferenciadas como articuladas por relaciones sociales de hegemonía (Williams 1997).

Los sectores populares no detentan los medios materiales ni simbólicos para registrar, acumular y exhibir su historia, por lo que

“muchas veces no queda constancia escrita de ella,- señala Dolores Juliano-, como no sea en el testimonio que representan las sanciones penales a las que quedan expuestas” (Juliano 1991:126).

La memoria de los grupos subalternos queda archivada parcialmente en recuerdos y relatos organizados en formatos variables, como los géneros narrativos orales.

La producción cultural de las clases más 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.. (Ribeiro Durham 1998: 136).

Los registros de expresiones folclóricas conservan gran parte de la memoria de los sectores populares en formatos de la narrativa oral, como cancioneros, leyendas, canonizaciones populares, anécdotas, entre otros. <sup>2</sup>

Pero los sectores subalternos no sólo producen menos documentación que los dominantes, sino que su producción cultural es considerada desde la cultura oficial como de valor escaso, (porque en general sus productores los conciben como bienes de uso y no como bienes del mercado), incompleta, burda, desprolija. Por ello, estos sectores tienen en general una representación diferida en al menos dos sentidos:

1) sus producciones culturales no se suelen archivar ni conservar, llegando como mucho a conservarse de modo disperso, incompleto y fragmentario;

2) en tanto su archivo, registro y preservación depende de letrados, intelectuales y funcionarios, intervienen mediaciones en la valoración y traducción cultural que plantean cuestiones de niveles técnicos, como por ejemplo, la transposición de lo oral a lo escrito, con implicancias profundas en el significado y consecuencias de estas traducciones intersemióticas.

Como señala Luigi Lombardi Satriani:

Lo *ignoto* del folclore es dominado a través de una categorización cultural y político-cultural deducida de lo *conocido* de la cultura hegemónica, señal de que no basta individualizar la dinámica de las culturas coexistentes en el mismo tiempo y en el mismo ámbito para sustraerse a una objetiva complicidad con la cultura hegemónica. (Lombardi

Satriani 1978: 18, destacado en el original).

Veremos en el siguiente análisis algunas características del momento de emergencia de estas artes carnavalescas en la ciudad de Buenos Aires. Se produce una interfase o zona de contacto, cuando las tradicionales formaciones del folclore carnavalesco urbano son convocadas, y los aficionados murgueros locales comienzan a interactuar con artistas profesionales. Estos espacios de contacto entre diferentes agentes favoreció cruces, imitaciones, acciones conjuntas, experimentaciones, que fructificaron al género carnavalesco de la ciudad. Denomino primera apropiación al momento que integró nuevos agentes a la práctica de las artes carnavalescas, así como proyectó este folclore urbano a su exhibición y circulación en circuitos culturales más amplios.<sup>3</sup>

### **La reproducción murguera en Buenos Aires: primera apropiación**

Haremos a continuación una revisión rápida sobre el particular fenómeno de reproducción de los grupos carnavalescos en la ciudad de Buenos Aires, llamados murgas o centro-murgas, durante la década de 1990. Hasta ese momento, estas agrupaciones carnavalescas se encontraban reducidas a su mínima expresión, asentadas en los enclaves más pobres de los barrios más pobres de la ciudad. Hacia la década de 1980, finalizando la última y más sangrienta dictadura militar argentina del siglo XX, se sostenían en Buenos Aires una decena de centro-murgas, que tenían mayor repercusión en asentamientos del conurbano que en su propia ciudad.

Los centros-murgas son grupos autogestionarios organizados sobre vínculos territoriales-barriales, que reúnen en número variable desde 30 hasta cientos de niños, mujeres y hombres. Se basan sobre poderosos liderazgos masculinos, que reproducen el formato patriarcal de "gran familia". Las murgas porteñas ensayan durante los meses de verano, bailes y canciones que los fines de semana del mes de febrero, exhiben ante un público barrial en humildes escenarios callejeros. Estas agrupaciones mantienen desde la década de 1940, formas de organización y despliegue artístico particulares. Se identifican por un nombre propio, al que se suma el barrio de origen del grupo, por

ejemplo: Los Cometas de Boedo, o Los Mocosos de Liniers, en sus variantes romántica o graciosa, respectivamente. Cada agrupación se identifica también por dos o más colores, que llevan en sus vestimentas de telas brillantes, los desfiles bailados al ritmo de un bombo o tambor de gran tamaño que se acompaña con la percusión de platillos incorporados en la parte superior del bombo, y las canciones picarescas. Estas murgas se mantuvieron como formas de socialización popular durante el siglo XX, sobreviviendo a los embates de sucesivas dictaduras, prohibiciones y estados de sitio. (Martín 1997 a, 1997 b, 2001)

Durante la década de 1990, se profundizó y afianzó en Argentina un modelo político-económico de corte neoliberal, en contradicción con la deseada y peleada recuperación de los gobiernos constitucionales. Las políticas culturales, no obstante, generaron en el ámbito de la ciudad capital espacios de apertura tras objetivos de consolidación democrática y participación ciudadana. Centros culturales oficiales asentados en todos los barrios de Buenos Aires, diversificaron ofertas de cursos y actividades gratuitas en una enorme variedad de ramas del arte. Entre ellas, aparecieron talleres de murga. La enseñanza de estas artes populares en espacios institucionales, como centros culturales, sindicatos, escuelas de arte y de recreación, difundieron el folclore carnavalesco entre cantidad de jóvenes de otra extracción social. La forma de aprendizaje institucional rompió con la transmisión folclórica, donde los centro-murgas se producían y reproducían por afinidades territoriales y de parentesco, sobre la base de la experiencia y la imitación. En los últimos años, la murga incorporó jóvenes egresados de escuelas de música, teatro, danza, provenientes de clases medias intelectuales, logrando una visibilidad y aceptación social impensada años atrás (Martín 2000).

Por otro lado, desde las políticas públicas, funcionarios y dirigentes se empezaron a preguntar por las posibilidades culturales, sociales y económicas de la fiesta del carnaval. De este modo, no sólo el tradicional género de la murga porteña incorporó con estos jóvenes una fuerza renovadora y creativa, sino que estas devaluadas prácticas folclóricas lograron un reconocimiento nunca vistos.

Se produjo así un primer proceso de apropiación de estas artes folclóricas, cuando cientos de jóvenes con educación esmerada, formación artística y profesional, toman a la murga como actividad para expresarse y socializarse.

La plasticidad de las formas folclóricas, así como su convocatoria amplia e igualitaria, permitió que la forma “murga” se aplicara (a veces como moda, a veces como receta), a muy distintas situaciones. Cuando en una escuela los docentes querían integrar distintas disciplinas o nuclear a jóvenes desatentos, hacían murga; dirigentes políticos en un barrio o sindicato hicieron murga para atraer a las “bases” y sus familias; aparecieron así murgas para la prevención de la salud en sectores marginalizados; murgas en áreas de extensión universitaria; murgas de la tercera edad; en iglesias y hospitales.

En el plano expresivo, durante este primer proceso de apropiación y ampliación de los circuitos de circulación, el género “murga” fue explorado, adosado y combinado con otras formas expresivas populares, p.e. el circo, con formas carnavalescas originarias de otras ciudades (Oruro, Montevideo, Río de Janeiro), así como confrontado con formas artísticas, tales como el baile contemporáneo y el tango en la danza; la música “fusión” y el rock rioplatense; el teatro callejero, comunitario e infantil (Alonso 2007).

Fue éste un momento creativo y efervescente, donde confluyeron artistas de formaciones muy distintas (folclóricos y de conservatorio), se investigaron estéticas y se armaron producciones de gran originalidad, extendiendo los límites y definiciones del género. Como efecto especular, estas exploraciones devolvieron imágenes de la murga a sus cultores, quienes alcanzaron así un alto grado de reflexividad sobre su práctica.

### **La intervención oficial: primer concurso de Murgas**

La Ordenanza 52.039 de declaración de patrimonio cultural para las actividades de las agrupaciones del carnaval de Buenos Aires se publicó en octubre de 1997. Pero la intervención oficial tiene un antecedente paralelo a la sanción de la Ordenanza, cuando el 12 de octubre de 1997, el Gobierno de la ciudad realiza el “Primer Concurso de Murgas Porteñas” para cerrar el Festival Internacional de

Buenos Aires”, que había congregado a elencos teatrales del país y del exterior.

El primer concurso de murgas porteñas no integra la tradicionalización oral de esta parte de la historia. Es decir, no se recuerda entre sus protagonistas a este evento, como antecedente en la configuración del tipo de relación que se generaría entre las agrupaciones de carnaval y el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, considero que es importante revisar sus principios organizativos, por cuanto constituyen un anticipo y ejemplo de lo que serían las relaciones entre el Estado municipal y las agrupaciones de carnaval, de ahí en más. La idea de un concurso retomó una práctica competitiva que se había abandonado hacía décadas en el carnaval de Buenos Aires, debido a los incidentes y peleas que se suscitaban entre los perdedores y los premiados (Martín 1997a).

Quince murgas porteñas se inscribieron para participar en este primer concurso, habiéndose sorteado el orden del desfile. Las murgas que finalmente concursaron fueron: Los Reyes del Movimiento de Saavedra, Verde Amarela de Lugano, Los Cometas de Boedo, Los Impacientes de Palermo, Los Caprichosos de Liniers, Pasión Quemera de Parque Patricios, Los Fabulosos de Soldati, Atrevidos por Costumbre de Palermo, Los Elegantes de Palermo, Los Divorciados de Pompeya. Los aspectos a evaluar según la planilla entregada a los jurados fueron: 1: aspecto visual; 2: movimiento, coreografía y baile; 3: música; 4: aspectos generales a) espíritu carnavalesco, b) comunicación con el público, c) orden en el desfile; y 5: visión global.

La competencia implicó sólo un desfile por la avenida Corrientes, entre las cuadras comprendidas desde la calle Rodríguez Peña hasta Uruguay. Quedó sin desarrollar la actuación murguera que presenta sobre un escenario el número de canciones. Este es el número central de la murga porteña, que involucra, al menos, una “canción de presentación”, una canción paródica o “crítica” y una “retirada o despedida”. Durante la representación de las canciones, se aprecian el humor y la picaresca porteñas, las interpretaciones del cantor principal junto con su coro, así como la coordinación entre las voces con el acompañamiento de los bombos con platillos.

Volviendo al concurso, otra situación a destacar se suscitó cuando la organización decidió que el jurado circulara por la calle en vez de quedar ubicado en un lugar fijo. A último momento, se cambió el plan. El jurado se concentró sobre una pequeña tarima o palco, instalada en la vereda del Teatro Municipal General San Martín, sin que los dos primeros grupos que desfilaron hubiesen sido advertidos de esta alteración. Concentrar al jurado en un espacio determinado resultó un cambio estratégico, porque motivó en los restantes grupos que desfilaron, manifestaciones de mayor destreza y habilidad en la cuadra adonde el jurado estaba concentrado. El concurso culminó entregando un primer, segundo y tercer premio consistentes en una suma de dinero, consabidas críticas por parte de algunos perdedores y agotamiento de jurados y organizadores.

En este breve relato observamos la implementación de mecanismos que permiten inferir algunos de los criterios que conlleva esta acción oficial. Acción que tras un loable objetivo de promoción, (como es incluir a las murgas del arte folclórico urbano en el cierre de un evento internacional dedicado al teatro), simplifica y recorta formas expresivas complejas en un formato accesible a su propia planificación, así como a sus recursos y presupuestos:

1) Cercena la extensa actuación de la murga porteña por no encuadrar en un esquema habitual de la concepción artística dominante: si es teatro callejero no necesita de un teatro cerrado. Esto señala dificultades a la hora de clasificar la forma carnavalesca folclórica según el formato de las "bellas artes", con sus determinaciones performáticas de tiempo, lugar y su clasificación genérica según las ramas del arte. En consecuencia, se evalúa sólo el desfile bailado, es decir, se elimina una parte de la extensa y semióticamente compleja *performance* murguera, dejando de lado aspectos centrales de la teatralidad, la comunicación con el público y el arte verbal.

2) Se implementa un concurso, es decir, se somete a estos grupos festivos por un filtro de calidad y destreza. Se aplican criterios de selección y excelencia que no reconocen ni recuperan las diversas finalidades de estos grupos, que no sólo son artísticas, sino también lúdicas, integrativas y sociales.



3) De acuerdo con lo señalado en 1 y 2, hay un alto grado de desconocimiento por parte de funcionarios y agentes cuando se intenta valorizar la cultura folclórica, por lo que entonces se improvisa en los procedimientos y se fuerza al género en su clasificación y encuadre.

### **La ordenanza patrimonializadora**

La sanción de la Ordenanza que declaró patrimonio a las actividades de las agrupaciones de carnaval, surgió como logro intencional y consensuado de una nueva dirigencia murguera. Esta declaración marcó la definitiva inclusión del Estado local en esta historia. (Para un análisis de las complejas negociaciones que involucró a murgueros y autoridades en la sanción de la ordenanza N° 52.039/97, consultar Morel 2005, Canale y Morel 2005).

Si bien el involucramiento oficial se había instaurado ya en la acción de centros culturales que incluían talleres de enseñanza de murga porteña, la Ordenanza avanza creando una Comisión mixta encargada de promover y organizar los festejos de carnaval. Destina también un presupuesto, que la propia Comisión de Carnaval determinará en su uso.

Cuando el Gobierno de la Ciudad le dio cabida a esa Ordenanza y empezó a fijarse en las murgas, acá hubo un gran cambio, [-señala uno de los directores de un centro-murga del barrio de Palermo-]. Un día el Gobierno dice: -"bueno, del presupuesto que tengo, voy a darle algo a las murgas"- . Y ahí de repente aparecieron un montón de supuestos murgueros históricos que antes no se veían por ningún lado. Murgueros reciclados: tipos que... en su vida se habían hecho un traje como la gente, tipos que jamás habían venido a un ensayo,...ésos aparecieron todos de golpe... Yo creo que es muy bueno que el Gobierno de la Ciudad apoye a las murgas, que de repente te den guita por lo que vos hacés. Pero también resucitó un montón de muertos que estaban por ahí... En este negocio hay una cantidad de mentirosos impresionante" (en Vainer 2004:110).

En este relato del director de una tradicional murga de Buenos Aires, la acción de pagarle una suma de dinero a las murgas se vincula directamente con la Ordenanza. Por la misma medida, se crea la Comisión de Carnaval, como ya señalamos.

La Comisión de Carnaval (compuesta por funcionarios del Gobierno de la ciudad y representantes murgueros) administra entre

otras cosas un presupuesto para invertir en la celebración de la fiesta. Presupuesto que, por común acuerdo entre funcionarios y representantes murgueros, se destina a pagar una suerte de *cachet* o estipendio a cada una de las murgas que se inscriben para celebrar el carnaval. Esta es la coyuntura en la que se activan lo que este director denomina “*supuestos murgueros históricos*”, “*muertos que estaban por allí*”, personas de edad madura que reingresan al campo carnavalesco sobre la base de su conocimiento, liderazgo barrial y participación histórica en el ejercicio de este género. Situación que impacta en la organización de los festejos, haciendo a este director calificar y evaluar como “*negocio*” la nueva propuesta organizativa a partir de la Ordenanza y el pago a las murgas de carnaval por parte del Gobierno.

Podemos advertir, entonces, un segundo proceso de apropiación del género folclórico “murga”, cuando viejos murgueros desactivados reingresan a la acción pública, poniendo en juego un supuesto capital simbólico de años de trabajo en estas artes, subiéndose a la cresta de la ola subvencionadora del Estado local. Esta nueva fiebre carnavalesca incrementó de tal modo la reproducción murguera que las 42 agrupaciones que participaron en los corsos o escenarios del año 1998, (ya organizados ese año por la Comisión de Carnaval), pasaron a ser 123 en la celebración del año 2005, llegando a participar casi 150 grupos en los años intermedios.

### **Posteriores reglamentaciones de la Comisión de Carnaval**

Frente a este proceso inesperado de proliferación de nuevas murgas en la ciudad de Buenos Aires, la Comisión de Carnaval establece para los festejos del año 2003 una evaluación, eludiendo la palabra “concurso”, sobre la base del mal recuerdo de la anterior experiencia implementada en 1997. Esta evaluación no dirime un orden por unidades, sino que establece puntajes a través de dos observaciones realizadas por tres jurados cada vez *in situ*, evaluaciones que clasifica a los grupos en cuatro categorías de mayor a menor excelencia en su desempeño artístico, según el puntaje obtenido. Las que quedan menos calificadas integrando la cuarta y última categoría, deben al año siguiente inscribirse como principantes para rendir una prueba de admisión.

En la primera versión de esta evaluación, durante los carnavales del mes de febrero de 2003, el máximo puntaje lo obtuvo “*Resaca de Carnaval*”, un grupo de 20 jóvenes porteños que parodiaban con canciones y entremeses teatrales, las miserias sociales que culminaron en el verano de 2001/2 con la caída de la presidencia de Fernando de la Rúa. La interpretación fue excelente. Pero en el despliegue de su originalidad (libretos, arreglos de voces, sketches teatrales, vestuario), *Resaca de Carnaval* no exhibía algunos de los elementos básicos de la murga porteña, tales como la vestimenta, el desfile bailado, o la percusión centrada en el bombo con platillo. El segundo puntaje quedó en manos de una agrupación con nombre aymara, que actuaba la tradición del folclore de la ciudad de Oruro, del hermano país de Bolivia.

Esto significó un revés muy duro para los defensores de la evaluación, en la medida en que jurados aptos, consensuados y libremente elegidos, habían valorado en las mejores posiciones, a dos agrupaciones que poco tenían que ver con las formas carnavalescas de la tradición local. Los murgueros de la tradición local, ironizaban al respecto: “El año que viene aparecen los chinos bailando con un dragón y salen seguro primeros”. “Siempre acá es mejor lo de afuera” (Entrevistas en el Seminario “Carnaval en Buenos Aires”, 2003).

Por eso, al año siguiente se dice en el Reglamento de la Comisión de Carnaval: “La idea fundamental de esta Evaluación es la de legitimar la identidad del carnaval porteño y de sus géneros representativos...”. El objetivo de la Evaluación se enuncia proponiendo:

“continuar incentivando un compromiso en el logro de un espectáculo cuya calidad año a año se vea mejorada y, de tal modo, brindar a la comunidad un evento que jerarquice la cultura y la tradición popular en que se funda”.

Se pone el acento en reivindicar la identidad del carnaval porteño logrando un espectáculo de calidad, reservándose además el monopolio para la determinación de la calidad y enfatizando su carácter de arte-espectáculo.

Para asegurar la identidad del carnaval porteño, la Comisión de Carnaval establece en su reglamento “la creación de un Registro de Asociaciones/ agrupaciones Artísticas de Carnaval en el que deben

inscribirse todas aquellas asociaciones y agrupaciones de tal carácter...” (Artículo 2<sup>a</sup>). Se atribuye la definición de los diversos géneros en que podrán expresarse las asociaciones/agrupaciones artísticas de carnaval (Art. 4<sup>o</sup>-1); la definición de los mecanismos de evaluación artístico-técnica de las agrupaciones (art. 4<sup>o</sup>-5); la selección de las asociaciones/agrupaciones de carnaval que participarán en el carnaval (Art 4<sup>o</sup>-10), así como “evaluar la pertinencia de otras manifestaciones artísticas de carnaval no representativas del carnaval porteño, a fin de autorizar su participación en los festejos de carnaval”, (Art. 4<sup>o</sup>-11, del Reglamento de la Ordenanza 52.039 y de la Comisión de Carnaval, 2004).

Además de reservarse la expertez necesaria para determinar sobre la auténtica y representativa tradición local, la Comisión promueve la transformación de estos grupos autogestionarios en Asociaciones Civiles institucionalizadas y reglamentadas. Vemos aquí una contradicción con los anteriores principios de salvaguarda de “la tradición local”, por cuánto se vigila la expresión artística, pero se desconoce la tradición organizativa al reconvertir a estos grupos informales en asociaciones civiles. Se trata del *Programa “Carnaval Porteño”* (del año 2004, en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la ciudad), que en su artículo 3<sup>o</sup> promueve la conformación de Asociaciones Civiles sin fines de lucro a las agrupaciones que intervengan en el Carnaval; impulsa el valor turístico de los festejos, y promueve microemprendimientos barriales, relacionados con las industrias culturales de la temática carnavalesca, gestionando la propia Comisión el otorgamiento de préstamos para desarrollar tales microemprendimientos.

### **Reflexiones finales**

He tratado de resumir por un lado los hitos más importantes en el fenómeno de emergencia de las artes del carnaval, tal cuál se las practicaba en la ciudad de Buenos Aires. Focalicé este análisis en aquellas situaciones en las que funcionarios y agentes de la cultura oficial, implementan acciones de resguardo y promoción de la cultura de los sectores subalternos. Tales acciones involucran, implícita o

explícitamente, concepciones de la creación del valor a preservar, construyen un contexto o lugar donde clasificar e interpretar tal valor (espectáculo de calidad, valor turístico). Tal como señala Rosas Mantecón, se fija al bien valorizado en la versión oficial, congelando la dinámica de su reproducción:

“Espacios, prácticas y bienes diversos van siendo retirados del flujo de la vida cotidiana, se reúnen, resignifican y recontextualizan y participan de la dinámica específica de la dimensión de la cultura que crean y recrean los órganos públicos de preservación. Una vez que forman parte del patrimonio, adquieren carta de naturalización y el proceso de selección e interpretación queda oculto.” ( Rosas Mantecón 1998: 5)

El Estado aparece como responsable y garante de la “nominación legítima” (Bourdieu 1996: 138). En nuestro caso, cuando aparece la reglamentación, se instalan los esquemas que hacen visible y reconocible al hecho, identifican su forma, nombran su entidad, dándole así su existencia.

La nominación oficial, el acto por el cual se le otorga a alguien un título, una calificación socialmente reconocida, es una de las manifestaciones más típicas del monopolio de la violencia simbólica legítima que pertenece al Estado o a sus mandatarios (Bourdieu 1996: 138).

El punto de vista oficial, continúa diciendo Bourdieu, confiere a esta perspectiva un valor absoluto, universal, arrancándola así a la relatividad que es inherente a todo punto de vista. En el caso analizado, la acción oficial interviene directamente en el patrocinio de agrupaciones, que estaban experimentando y explorando los límites de la configuración artística del género carnavalesco. En los terrenos de la producción de los sectores subalternos, de formas abiertas, cambiantes, dialógicas, como las del carnaval porteño, que no están orientadas principalmente al espectáculo ni al lucro, la “...definición oficial de una identidad oficial arranca a quien tiene... [esa identidad oficial] de la lucha simbólica de todos contra todos, imponiendo la perspectiva universalmente aprobada” (Bourdieu 1996, 138)

Como efecto de la salvaguarda de la tradición porteña, la “razón de estado” busca normatizar y trascender la diversidad de las formas carnavalescas, certificando las credenciales de las formas auténticas y gestionando formas de competencia y selectividad entre estos distin-

tos grupos. Traza un camino hacia la profesionalización de estas artes promoviendo la institucionalización de las murgas folclóricas como asociaciones civiles.

Hemos visto cómo la intervención de la Comisión de Carnaval establece un arbitraje fundado en la autoridad estatal, dentro de lo que podemos llamar un campo (en el sentido de Bourdieu), cuando se había acumulado un capital cultural suficiente. El estado municipal genera a través de reglamentos, evaluaciones, subsidios y estipendios monetarios, una intervención que orienta el patrimonio cultural de los centro-murgas porteños hacia su circulación como espectáculo, dejando de lado otras funciones igualmente centrales en estas prácticas, como las lúdicas, expresivas o de creación de sociabilidad. Al reservarse el derecho de discernir y subvencionar a la “auténtica tradición porteña”, la acción patrimonializadora limita y congela la renovación y experimentación que se venía produciendo hasta el momento.

La posibilidad de transformar a estas agrupaciones informales y autogestionarias en “organizaciones civiles” (con estatuto y reglamentos, nómina de asociados, asientos contables, elección de autoridades, comisión directiva), desconoce también las conflictivas relaciones internas que organizan a estos grupos inestables y cambiantes, abriendo un debate acerca de qué parte de la tradición sería resguardada.

Sostenemos que en la trasposición del arte popular a las formas oficiales de clasificación de la cultura, se realiza un enmarcado según cánones de excelencia estética, así como un recorte de las formas folclóricas según los parámetros de apreciación de las “bellas artes”, situación que acarrea la paradoja de acciones de preservación y promoción de un patrimonio que, por obra y efecto de esas mismas acciones, se transforma en otra cosa. Esta cuestión, que puede referir tanto a la polisemia de los repertorios patrimoniales, como al entramado de significaciones en relación con los usos y apropiaciones del patrimonio, se torna sumamente polémica y delicada cuando el Estado interviene en lo que se ha llamado “patrimonio vivo”, es decir, aquél que remite a expresiones identitarias cuyos cultores conviven con las agencias patrimonializadoras. Aquí aparecen planteadas cuestiones en torno al control de la producción cultural, quiénes son y cómo se autentican los expertos autorizados en el tema, cómo se

identifican las formas tradicionales y auténticas, los criterios por los cuáles se incluyen o no algunos fenómenos integrando la categoría de bienes a resguardar, la discusión de las formas en que el estado resguardará la continuidad de esos bienes, y si además de proteger, registrar, archivar los bienes o repertorios patrimonializables, debe intervenir también en su difusión y reproducción.

## Notas

- <sup>1</sup> Voy a emplear en este análisis la correspondencia entre folclore y cultura de los sectores populares o subalternos, siguiendo los lineamientos de Luigi Lombardi Satriani y otros antropólogos italianos, básicamente porque esta correspondencia se ajusta al caso de las agrupaciones de carnaval de Buenos Aires, como estudié en Martín 1997a, 1997b, 2000.
- <sup>2</sup> De acuerdo con los aportes de Mijail Bajtín, los géneros discursivos operan como tipificaciones de enunciados en la comunicación discursiva según las distintas esferas de la práctica social, de acuerdo a patrones de recurrencia temática, estilística y compositiva. Por ser los organizadores de las emisiones discursivas, los géneros presentan alta variabilidad dinámica y funcionan como la correa de transmisión entre el lenguaje, la sociedad y la historia. Una importante aplicación de estos principios a las discusiones sobre los géneros orales en el folclore puede consultarse en Briggs y Bauman 1996.
- <sup>3</sup> Las instancias de contacto e influencia entre culturas ha recibido un temprano interés en los estudios de antropología. Conceptos como “contacto cultural”, “aculturación”, y más actualmente “hibridación” o “transculturación” vienen a nombrar estos procesos. Empleo aquí el concepto de apropiación, usado por Lombardi Satriani 1978 y Schneider 1999.

## Referencias bibliográficas

- ALONSO, Tamara. 2007. Políticas culturales, reelaboración de tradiciones y diálogo entre géneros populares. En *Políticas culturales, patrimonio y participación ciudadana*. Carolina Crespo compiladora, Buenos Aires, Antropofagia: 151-165.
- ARANTES, Antonio. 1984. *Produzindo o passado. Estratégias do construção do patrimônio*. San Pablo, Editorial Brasiliense.
- BOURDIEU, Pierre. 1996. *Cosas dichas*. Barcelona, España, Gedisa.
- BRIGGS, Charles L. y Richard BAUMAN. 1996 “Género, intertextualidad y poder social”. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11. Buenos Aires: 78-108.
- CANALE, Analía y Hernán MOREL. 2005. “Patrimonio intangible y políticas culturales: el caso de las murgas del carnaval de Buenos Aires”. En *Cuadernos 21*, Sección de Antropología Social del Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 111-132.
- COMISION DE CARNAVAL. 2004. *Reglamento de los Carnavales Porteños*. Secretaría de



- Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, mimeo.
- ENTREVISTAS a dirigentes murgueros realizadas durante el curso del *Seminario de grado "Carnaval en Buenos Aires"*. 2003, dictado por la prof. Alicia Martín, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1994. ¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social. En *Memorias del Simposio Patrimonio y Política Cultural para el siglo XXI*, México, INAH: 51-68.
- HERNÁNDEZ, Tulio. 2001. "El espejo y la pecera: estrategias para visualizar el patrimonio viviente". Conferencia inaugural de las *II Jornadas de Patrimonio Intangible*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires, mimeo.
- JULIANO, Dolores. 1991. El lenguaje de los tangos: sobre estructuras y culturas subalternas. En *Historia y Fuente Oral*, Barcelona, Gedisa: 125-141.
- LEGISLATURA de la ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2004. "Programa Carnaval Porteño", Ley 1.527, *Boletín Oficial del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires*, 25 de noviembre.
- LOMBARDI SATRIANI, Luigi. 1978. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. México, Nueva Imagen.
- MARTÍN, Alicia. 1997 a. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires, Colihue.
- \_\_\_\_\_ 1997 b. *Tiempo de Mascarada. La fiesta del carnaval en Buenos Aires*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- \_\_\_\_\_ 2000. Murgas porteñas: tradición y apropiación en el Folclore. En *Los saberes populares en el fin del milenio*. Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso y Academia Nacional de Folklore Chileno-Argentino. Valparaíso: 221-228.
- \_\_\_\_\_ 2001. El carnaval de Buenos Aires como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del Folclore urbano. En *Memorias, Identidades e Imaginarios Sociales*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Secretaría de Cultura: 187-192.
- MOREL, Hernán. 2005. *Murgueros (de)trás del carnaval. Un análisis de la murga porteña en la década de los 90'*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Ordenanza 52.039.1997. "Declaración de patrimonio cultural de las actividades que desarrollan las asociaciones/ agrupaciones artísticas de carnaval." En *Boletín oficial del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires*, 2 de octubre.
- PRATS, Llorenç. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Editorial Ariel.
- RIBEIRO DURHAN, Eunice. 1998. "Cultura, patrimonio, preservación". *Revista Alteridades*, México, año 8, N° 16: 131-136.
- ROSAS MANTECON, Ana. 1998. "Presentación". *Revista Alteridades*, México, año 8, N° 16: 3-9.
- ROTMAN, Mónica. 2001. Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales "no consagradas". En *Temas de Patrimonio 5*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires: 151-168.
- SCHNEIDER, Arnd. 1999. Apropiación, artes contemporáneas y globalización: algunos aspectos para una investigación futura. En *Ethnoscripts 1*, Universidad de Hamburgo: 81-84. (Traducción del Área de Postgrado del Instituto Nacional de Antropología



y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires).

UNESCO.1989. *Recomendación para la salvaguarda de la cultura tradicional y popular*, 25 Conferencia General.

UNESCO. 1997. *¿Qué es el patrimonio mundial?* Correo de la Unesco

VAINER, Luciana. 2004. *Miralá que linda viene, la murga porteña*. Buenos Aires, Editorial Papel Picado.

WILLIAMS, Raymond. 1997 (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Eds. Península.