

Temas de Patrimonio Cultural 23

Responsable de edición: Lic. Leticia Maronese

Diseño gráfico: María Eugenia Lisio

Fotos e idea de tapa: Darío Calderón

Impreso en Argentina

© Copyright 2008 by C.P.P.H.C.

Todos los derechos reservados

ISBN 978-987-23708-9-3

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Este libro no puede reproducirse, total o parcialmente, por nungún método gráfico, electrónico, mecánico u oralmente, incluyendo los sistemas de fotocopia, registro magnetofónico o de alimentación de datos, sin expreso consentimiento del autor.



Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires

Secretaria General
Leticia Maronese

Sec. de Investigación Museológica
Ana María Cousillas

Sec. de Investigación Histórica
Liliana Barela

Sec. de Preservación y Conservación
José María Peña

Sec. de Relaciones Institucionales
César Fioravanti

Vocales
Néstor Zakim
Pedro Delhey
Jorge Mallo
Liliana Mazettelle
Alberto Orsetti
María Teresa Dondo

Asesora
Mónica Lacarrieu

Funcionaria Coordinadora
María Rosa Jurado

Temas de Patrimonio Cultural 23

Carnaval Porteño: entre la fiesta y el espectáculo



Comisión para la
PRESERVACIÓN
DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO
CULTURAL
de la Ciudad
de Buenos Aires

Temas de Patrimonio Cultural 23

Carnaval Porteño: entre la fiesta y el espectáculo

Claudio Yomaiel, Mónica Lacarrieu y Leticia Maronese

Contenido:

Prólogo.

Pedro Delheye.....	9
--------------------	---

Capítulo 1

Carnaval y Murga. Procesos históricos de conformación de un patrimonio cultural.

Leticia Maronese.....	15
-----------------------	----

Capítulo 2

Gestión del Carnaval. Política cultural – Estética de lo social.

Claudio Yomaiel.....	49
----------------------	----

Capítulo 3

Carnaval: ¿Fiesta o Industria Cultural?

Mónica Lacarrieu.....	123
-----------------------	-----

Capítulo 4

Turismo y Carnaval: un nosotros sin otros.

Mónica Lacarrieu.....	173
-----------------------	-----

Prólogo

Pedro Delheyé
**Comisión para la Preservación del
Patrimonio Histórico Cultural**

Este tomo 23 de la Colección de Temas de Patrimonio Cultural es la cancelación de una deuda pendiente desde la conformación, hace más de una década, de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Esto es así debido a las múltiples actividades –muestras, encuentros, jornadas, espectáculos, etc.- realizadas en torno al carnaval y la murga porteña a lo largo de todos estos años.

Por supuesto que hubo publicaciones de artículos en otros libros de la Colección mencionada y el mismo Atlas de Patrimonio Inmaterial de la Ciudad de Buenos Aires refleja la actividad de las murgas en numerosas fiestas y conmemoraciones de todo tipo que se realizan en la ciudad, pero faltaba una publicación **específica**.

Lo de “específica” resaltado fue el desafío planteado por el Primer Congreso Participativo de Carnaval Porteño realizado en el año 2007 a propuesta de Claudio Yomaiel, representante del Poder Ejecutivo en la Comisión de Carnaval y que nos sumó con gran predisposición de nuestra parte.

El objetivo en aquel invierno de 2007 estaba puesto en la realización de un Congreso que por primera vez reuniría a las diversas murgas de la ciudad pero también del Gran Buenos Aires, por ende a los murgueros –verdaderos protagonistas del carnaval-, y a todos aquellos que directa o indirectamente estuvieran o hubieran estado vinculados al carnaval y el espacio murguero. Un Congreso que por pionero dejó sentadas las bases futuras para la organización y desarrollo de un segundo y de los subsiguientes que espero se puedan hacer en poco tiempo. Asimismo, un espacio para la reunión de todos aquellos interesados en el carnaval *que hacemos* y particularmente para debatir acerca del carnaval *que queremos*.

Pensando el 2007 como un punto de inflexión, toda vez que las actividades de las murgas fueron declaradas Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires en 1997, constituyendo ese hito un antes y un después en la historia de nuestro Carnaval, el Primer Congreso fue organizado bajo la idea de compartir y elaborar entre todos sus participantes nuevos ejes de estrategia política que permitieran avanzar sobre la visión del evento o producto, integrándolo al campo de las políticas culturales y como herramienta para transformar la realidad social. El Congreso fue una forma de visibilizar el trabajo que se vino haciendo desde, con y a través de las murgas, pero sobre todo fue una modalidad de dar espacio y voz a los murgueros y a todos aquellos que de algún modo han estado o están relacionados con aquellas. Fue también dar cuenta de no sólo del hecho artístico y de la fiesta en tanto diversión, sino también del rescate y sistematización de experiencias concretas ligadas al territorio que apuntan a la promoción de la inclusión social.

Felizmente los trabajos presentados en el Congreso fueron publicados tempranamente en la página web de la Agrupación M.U.R.G.A.S. Este libro realiza una evaluación de esa rica experiencia, yendo más allá del debate participativo construido a lo largo de un fin de semana y reflexiona sobre toda la historia del carnaval y sus protagonistas, sobre la propia evaluación

que realizan todos aquellos que buscan -desde lo social, lo artístico o desde la gestión cultural- que el Carnaval recupere la fuerza que supo tener. Este libro trata de sintetizar, en papel, las voces y relatos de quienes dedican cuerpo y alma a que cada Carnaval sea mejor.

Desde esta perspectiva, esta publicación viene a completar lo que otros escritos dejaron vacío: el trascender la visión de la fiesta como diversión y entretenimiento, de modo de dar lugar con esta superación al espacio político e incluso conflictivo que el propio Carnaval genera –y diríamos que toda festividad promueve-. En torno de estos asuntos es que, como en el Congreso, el libro nos lleva a desafiar ciertos lugares comunes con los cuales se ha construido el mundo de las fiestas, permitiéndonos pensarlo y repensarlo en el campo de las políticas culturales públicas, en su vínculo complejo con los usos y apropiaciones del espacio público y en articulación estrecha con el ámbito de lo social. Este texto nace de la concepción de que el Carnaval, como otras fiestas urbanas, es parte de la cultura expresiva que toda ciudad comporta y que, en ese sentido, le es inherente. Pero también se permite conectar la expresividad con la problemática socio-político que rodea y penetra el mundo festivo. Como se observa en algunos testimonios de murgueros y murgueras, la murga no sólo es el espacio pasatista en el que niños, adolescentes y jóvenes se hacen de la calle para bailar, cantar y/o tocar los instrumentos apropiados para el carnaval, también es el espacio de contención, de valorización y reconocimiento social que muchos de los sectores sociales participantes necesitan para redefinirse en el campo de la ciudadanía.

Este libro permitirá al lector descubrir “otros carnavales porteños”. Esa diversidad no sólo es el producto, en este texto, de diferentes artículos y/o ensayos escritos por autores con visiones y opiniones afines o distintas, sino que también es el resultado de muchas voces, prácticas y relatos que aunque trabajan por el Carnaval Porteño, revelan –incluso a través de estas páginas en sus testimonios- la multiplicidad de carnavales que toman forma en las

diversas calles, esquinas, barrios, a través de los diferentes ensayos, ya en el tiempo de la fiesta, de los distintos corsos que pueblan la ciudad a lo largo y lo ancho.

La publicación ensaya nuevas perspectivas sobre el papel del carnaval en el mundo de lo político y de lo público y cada autor lo hace a su manera y con su impronta. Es en los capítulos referidos al Congreso donde esta perspectiva se ve más clara, no obstante ello, también en los siguientes se trata de dar nueva luz al vínculo entre cultura y política. En ese sentido, las discusiones que se retoman acerca de la patrimonialización de las actividades murgueras, de los avances que dejó para los protagonistas, pero también de las regulaciones y limitaciones que cada año se ponen en juego, o bien los dilemas, ambigüedades y/o contradicciones que se plantean en torno del carnaval como fiesta, espectáculo y/o industria cultural y su relación compleja con el turismo, no sólo son temáticas escasamente trabajadas en otros textos hasta el momento, sino sobre todo problemáticas que intentan evadir –como he dicho más arriba- el asunto festivo como mundo extraordinario, para instalarlo en el de la cotidianeidad de quienes lo conforman hablando de la economía, la espectacularización, la incidencia o no del turismo y todos los dilemas que ello acarrea, amén de la política y gestión del patrimonio como justamente –y valga la redundancia- campo político.

A partir de este libro quedan planteados dilemas y debates para poder continuarlos en otros congresos, en otras publicaciones y en los mismos espacios de construcción del carnaval.

Este libro y sus diferentes capítulos están escritos por tres personas, académicos, gestores, pero sobre todo sujetos sociales que gustan de hacer cultura, en consecuencia de pensar sobre la cultura y el patrimonio. Pero también, aunque más ocultos, no por ello invisibles, es a través de estas páginas en que murgueros y murgueras, ciudadanos y ciudadanas que aman participar

de la fiesta del carnaval porteño, se hacen escuchar, se dejan ver.

Me complace en suma manera realizar este prólogo, no sólo como integrante de la CPPHC, sino también como Director General de la Comisión de Cultura de la Legislatura, organismo que preside la Diputada Inés Urdapilleta y que ha tenido mucho que ver históricamente con la Comisión de Carnaval, desde el despacho y sanción de la Ordenanza 52.039/1997 hasta la designación de representantes. Con ello también retomo temas vinculados a mi función como Director de Cultura del Municipio de La Plata que se plasmaron en un libro escrito por María Pozzio editado por esa dependencia en el año 2002. Pero sobre todo quiero dejar expresado mi agradecimiento a este libro, a través del cual he conseguido volver a reconocerme en esa fiesta que es el Carnaval. Aunque no esté dicho, los mismos autores no sólo actúan en este texto como ensayistas, investigadores o escritores, sino también como sujetos que han experimentado y que a través de los debates que ponen en escena reviven desde el pasado de niños y jóvenes, trayendo ese mundo al presente con este libro, con política y gestión.

Estoy seguro que este texto no sólo permitirá reaprender el mundo del carnaval de Buenos Aires, sino sobre todo contar con la experiencia de los otros y como ya nos decía Néstor García Canclini en su libro “Latinoamericanos buscando lugar en este siglo” (2002)¹ poder “contar con los otros” que, agrego, como nosotros necesitan de estos espacios festivos que no por extraordinarios dejan de ser parte de nuestras vidas de todos los días.

¹ García Canclini, Néstor (2002) *Latinoamericanos en busca de un lugar en este siglo*, Paidós.

Capítulo 1

Carnaval y Murga.

Procesos históricos de conformación de un patrimonio cultural.

CARNAVAL Y MURGA PORTEÑA

Lic. Leticia Maronese

El carnaval en Buenos Aires se festeja desde hace larga data, si bien es una fiesta en decadencia en cuanto a su importancia, dado que ya no involucra, como en otros tiempos, a toda la población de la Ciudad. Es una prueba elocuente de ello el subtítulo de la publicación *El Corsito*, dirigida por Coco Romero, del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires: “*Momo, volvé, nosotros te queremos*”.

¿Qué significa decadencia en términos de población que participa o festeja en unos pocos días de febrero? No se puede menos que introducir un breve racconto histórico que también demuestra que este mismo concepto de *decadencia* y hasta *muerte* del carnaval, por lo menos en Buenos Aires, tiene también larga data, lo cual trae al recuerdo la sentencia popular de que “*todo tiempo pasado fue mejor*”.

Más de 200 años de carnaval

La fiesta carnavalera tenía mucho arraigo en el Buenos Aires colonial. Su popularización se dio durante el siglo XVIII. Su importancia es denotada por la necesidad de reglamentaciones a las cuales acudieron las autoridades de la aldea. En 1771, el Gobernador Juan José de Vértiz y Salcedo, estableció que los bailes carnavalescos se realizaran en locales cerrados. De esta manera oficializó la fiesta, autorizando incluso las máscaras. En época del Virrey Avilés se prohibió arrojar “*agua, huevos, harina ni otra cosa alguna* so

pena de multa o de trabajar en el empedrado, con el principal propósito de que las personas de respeto pudieran concurrir con tranquilidad a las corridas de toros que se realizaban en esos días”¹. Es decir, las corridas de toros, luego prohibidas para siempre en Argentina, gozaban de mayor legitimidad. Después de la Revolución de Mayo el carnaval siguió siendo la fiesta por excelencia en una sociedad dominada enteramente por la liturgia religiosa.

Los juegos de agua fueron motivo de comentarios de los cronistas extranjeros que arribaban a esta Ciudad. Uno de ellos, del cual no se conoce el nombre², nos cuenta que “*Llegado el carnaval, se pone en práctica una desagradable costumbre: en vez de música, disfraces y bailes, la gente se divierte arrojando cubos y baldes de agua desde los balcones y ventanas a los transeúntes, y persiguiéndose unos a otros de casa en casa. Se emplean huevos vaciados y llenos de agua que se venden en las calles (...) Las fiestas duran tres días y mucha gente abandona la ciudad en este tiempo, pues es casi imposible caminar por las calles sin recibir un baño. Las damas no encuentran misericordia, y tampoco la merecen, pues toman activa participación en el juego*”. Como puede verse tanto en éste como en otros relatos, es el agua el núcleo principal de la fiesta y lo será por largo tiempo más. Al cronista también le llama la atención la modesta costumbre de usar disfraz, lo cual estaría indicando una cierta particularidad de nuestro carnaval que llega a nuestros días. Esta característica de la fiesta la hizo objeto censura a lo largo de distintos gobiernos sin que llegara a impedírsela. Fundamentalmente era vista como bárbara, peligrosa, fuente de enfermedades respiratorias y accidentes. Continúa “el inglés” -por cierto muy ajeno a las costumbres de la aldea- con una frase lapidaria: “*Se dice que es una vieja práctica del país, y, como otros absurdos, morirá de muerte natural. Las damas abandonarían este juego si supieran cuán poco se aviene con el carácter femenino*”³.

Busaniche⁴ cita también anécdotas de otros viajeros como los Robertson, asombrados de estas batallas campales que, iniciadas tímidamente

1 Mariluz Urquijo, José M., *El Virreinato del Río de la Plata en la época del Marqués de Avilés (1799-1801)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1987.

2 Un inglés, *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*, Buenos Aires, Taurus, 2002.

3 Idem.

4 Busaniche, José Luis, *Estampas del pasado*, Buenos Aires, Hachette, 1959.

el primer sábado de carnaval, llegaban al paroxismo el día lunes, cuando ya todas las calles de la ciudad estaban regadas por el agua tirada desde balcones y azoteas. La azotea era el lugar privilegiado, el que no la tenía debía pagar por entrar y el precio era en provisión de agua, entre la cual sobresalía la envasada en huevos de teru teru, gallinas o ñandúes. Sin duda, dada la poca accesibilidad al agua, tanto el acopio en cantidad de la misma, como de huevos, denotan una preparación previa de la fiesta.

Si bien durante el día podían verse comparsas de niños disfrazados, acompañados por negros esclavos y al son de candombes, aún “la comparsa” no se había desarrollado como lo haría hacia fines de siglo XX.

Vale entonces hacer una digresión y bucear en el fenómeno cultural del candombe, que no es lo mismo que referirse al carnaval. Marta Goldberg minimiza la participación de los negros en el carnaval de Buenos Aires, haciendo notar que la comunidad se sentía ofendida por la caricaturesca imitación de sus bailes y de su música por parte de los blancos, dado que el candombe tenía un significado más ligado a lo religioso que a lo festivo. Esto, por lo menos, en boca de sus líderes comunitarios⁵.

Sin fecha cierta de nacimiento, los candombes negros se rastrean en documentos a partir de la década de 1760. Vistos con peligrosidad por las autoridades, al mismo tiempo se los consideraba una forma de desahogo necesario para los esclavos. Estas visiones políticas del poder colonial dieron origen a distintas reglamentaciones que aparecen a partir de 1766⁶. Según estos datos, los bailes de fin de semana podían llegar a contar con hasta dos mil participantes. Se realizaban en locales cerrados o al aire libre, en sitios que se denominaban *canchas*, recogiendo una voz de origen quechua.

Para Reid Andrews los bailes negros más importantes eran los que se realizaban el día de Reyes, el día de San Juan, en las Pascuas, en Navidad y en Carnavales. Es decir que no era el carnaval su motivo principal ni mucho

5 Ponencia de Marta Goldberg en las Jornadas “Lo celebratorio y lo festivo: 1810/1910/2010” del 30 de septiembre y 1 de octubre de este año en el Salón Dorado de la Casa de la Cultura.

6 Reid Andrews, George, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.

menos su origen. La Iglesia toleraba a medias estas manifestaciones religiosas -en las cuales sobresalían los cultos a San Baltasar, San Benito, Santa Bárbara, entre otros- en tanto que se quejaba permanentemente por los “ruidos” de tambores.

Es interesante observar que Vicente Rossi diferencia claramente el candombe de Buenos Aires del de Montevideo. Para este autor: “*Mientras el Candombe fue en Buenos Aires un motivo de diversión y bullicio, en Montevideo era un culto racial*”⁷. Con la llegada de la Independencia el candombe se incorporaría a las Fiestas Patrias.

Hacia 1821 Rivadavia procura reglamentar los bailes negros y que éstos se trasladaran de ámbitos callejeros a privados y cerrados. A partir de la segunda década del siglo XIX, las fiestas de los negros y los candombes se celebraban en sus casas de los barrios de San Telmo y Montserrat, este último también conocido con el nombre de “barrio del tambor”. Los grupos estaban divididos no sólo por naciones sino que también se diferenciaban según la devoción de distintos santos. Y es en la época de Rosas cuando adquieren legitimidad y visibilidad. El mismo Gobernador de Buenos Aires y su hija presidían muchas de las ceremonias. La commemoración del 25 de Mayo en el año 1836, en la Plaza de Mayo, fue celebrada con un candombe y a ella asistieron seis mil negros de las distintas naciones⁸.

Volviendo específicamente al carnaval, es de hacer notar que mientras el candombe florece, reconocido por el Gobernador Rosas, el carnaval llega a ser prohibido, dado el desmadre de la fiesta y los muertos que produce, lo que da idea también de su volumen e importancia en la población.

Milita Alfaro -si bien advierte sobre las informaciones que se encuentran en los medios gráficos, en tanto es la mirada desde las élites dominantes-, da cuenta de las imágenes del carnaval de Buenos Aires asociadas al desborde y a la muerte, en una ponencia en la cual analiza las informaciones

⁷ Rossi, Vicente, *Cosas de Negros*, Buenos Aires, Taurus, 2001.

⁸ Prestigiacomo, Raquel y Uccello, Fabián, *La pequeña aldea. Vida cotidiana en Buenos Aires, 1800-1860*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

de los medios uruguayos. La primera referencia que encuentra es en El Mercurio Uruguayo del 10 de febrero de 1956, año en el cual el carnaval coincide con una epidemia de cólera: “*Mientras la población bonaerense se entregaba a los arrebatos del Carnaval, los carros no cesaban en su fúnebre ocupación. Esto es la vida. Pero lo que no ha podido menos que herir el espíritu, es un contraste terrible que se ofreció en medio de esos arrebatos: queriendo satisfacer el deseo ardiente de mojar, unos jugadores del Carnaval llevaron su calor hasta habérselas con un pobre conductor de muertos. Cuéntannos que el martes iba un carro fúnebre conduciendo un cadáver al sitio de común descanso, y que se había arrojado tanta agua y huevos sobre el conductor que aquellas y éstos habían penetrado hasta el ataúd y se había jugado así al Carnaval... ¡con el cadáver! No hacemos comentarios sobre esta profanación carnavalesca*”⁹.

No sería esta la única noticia que vinculaba carnaval con epidemias de cólera. Lo mismo ocurre en 1867 en los diarios montevideanos. Sin duda la coincidencia de las carnestolendas con el verano, en el hemisferio sur, fue la causa. Años más tarde, coincidente con el carnaval de 1871, se produjeron los primeros muertos por la fiebre amarilla, terrible epidemia que se llevó a 13.600 porteños. Los gobernantes tomaron suma conciencia de la necesidad de apurar la realización de las demoradas obras de salubridad en la Ciudad. Nace así la Buenos Aires Moderna.

La entrada en la modernidad también implica la reglamentación estricta de estas fiestas, cosa que sucede a partir de 1869. Por esa misma época surgen en forma clara las “comparsas”. Estas debían ser dirigidas por un “presidente” quien debía responder por todas las personas que la conformaban. El primer Corso institucionalizado de la Ciudad data de ese año, quedando los que ya existían circunscriptos a las calles Rivadavia, Victoria (hoy Hipólito Yrigoyen) y Florida. Luego, con la apertura de la Avenida de Mayo en 1894, sería célebre el que se llevaba a cabo en dicha arteria, que se convertiría en “oficial”. A partir de 1896 la avenida desplazó, en el interés de los vecinos, a todos los corsos que se celebraban en otras calles. Sus dimensiones, el boulevard, y las amplias aceras donde se concentraba el público, facilitaban el

⁹ Alfaro, Milita, “El Carnaval Bonaerense en el Siglo XIX”. Ponencia presentada en las Jornadas de Patrimonio Cultural Rioplatense, agosto 2001, organizadas por la CPPHC.

desfile de comparsas y carrozas.

En las décadas de 1860 y 1870 una comparsa sobresale: *Los Negros*. Son jóvenes de las familias más ricas que, pintándose la cara de negro, imitan la música, los pasos de baile y las marchas de las antiguas comparsas negras. Por la misma fecha, los negros mezclaban su música y su baile con otros sonidos y compases, los que originaron el tango y la milonga, quedando el candombe reservado para futuras décadas en esta orilla del Río de la Plata.

Aparece un nuevo escenario festivo con la inauguración del Parque Tres de Febrero. Allí tenía lugar *El Corso de las Flores*, que convocaba a los sectores más altos, que se lucían en lujosos carroajes. Tal vez sea ese el marco que mejor define a este carnaval, que tenía como protagonista al mismo Sarmiento, como así también a otros funcionarios de gobierno que solían verse por la Avenida de Mayo.

Para Gorelik, el Parque Tres de Febrero es, sobre todo hacia fin de siglo, la salida de la *prisión* que produce la “grilla” de la planta vieja de la Ciudad (identificada como la barbarie española) hacia “la civilización” encarnada por el parque en las afueras. Se convierte así en el símbolo urbano de las corrientes modernistas e higienistas: “*El parque como espacio de reunión de lo pintoresco y lo sublime, de la cultura y del civismo democrático, opuestos tanto a la naturaleza informe como al pasado presente en la cuadricula*”¹⁰.

El carnaval ya es un fenómeno cultural que forma parte del dispositivo de disciplinamiento social que requiere la modernidad y las fuerzas productivas. Milita Alfaro ha estudiado desde este punto de vista al carnaval montevideano, en una secuencia histórica que va desde la preeminencia de una mentalidad “bárbara” a otra “civilizada”, y que toma a esta fiesta como objeto de análisis.

El carnaval “bárbaro”, entendido como el pre-moderno, sería aquel poco estructurado, espontáneo, con escasa diferenciación social y en el

¹⁰ Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

cual la violencia es un ingrediente de importancia y todos son protagonistas. La fiesta “civilizada” es ante todo reglamentada y tiene como característica principal que la sociedad civil pasa –paulatinamente- de ser protagonista a ser espectadora¹¹.

El barrio, la murga

En la página de la Comisión de Carnaval, dentro de la web del Gobierno de la Ciudad se puede hallar una historia de los carnavales desde de la década del 20 del siglo pasado: “*A partir de la expansión de la ciudad hacia sus arrabales, en los años ‘20, comienza a cobrar cada vez mayor importancia un nuevo componente en las relaciones de identidad en torno al carnaval: los barrios. Hasta esos años los distintos grupos étnicos, tanto africanos como europeos o criollos, centraban su locación y sus actividades en barrios distintos: los negros en San Telmo y Monserrat; los italianos en La Boca; los judíos al sur de Palermo; los árabes en el Once, etcétera. Pero, como dice Alicia Martín, estos grupos fueron evolucionando hacia nuevas formas de hibridación cultural. Las agrupaciones de carnaval, antes fundadas sobre fuertes lazos étnicos, pasaron a organizarse según los nuevos lazos de vecindad en los barrios*”¹².

Efectivamente, Alicia Martín señala que “... *a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX la gran inmigración impactó en la diversidad y cantidad de grupos que expresaban sus distintas tradiciones durante los carnavales. Se llamaban entonces orfeones, sociedades corales, filarmónicas, rondallas y estudiantinas de corte europeo; compartían y competían con sociedades de negros candomberos, comparsas gauchescas y asociaciones tradicionalistas locales. Estas agrupaciones llevaban al gran escenario del carnaval las formas folclóricas de sus lugares de origen*”; hacia 1930 “*los grupos de carnaval que se unían por afinidades étnicas y nacionales, pasaron a representar barrios*”.

11 Alfaro, Milita, *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Tomo II: “Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento”, Montevideo. Editorial Trilce, 1998.

12 www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/carnaval/

Señala que de esta manera la diversidad artística disminuyó¹³.

“En los barrios nace una nueva forma de agrupación: la murga, conjunto de alrededor de quince o veinte muchachos, amigos del barrio, que se reunían para salir en carnaval a cantar por las calles canciones picarescas acompañados por instrumentos caseros: tambores hechos con ollas, maracas, etcétera... La murga adopta como instrumento de percusión el bombo con platillo que habían traído los inmigrantes españoles. Este instrumento va a tener gran importancia en la murga porteña y será, en décadas posteriores, factor de identidad. Se incorporan también instrumentos de viento, así como el bandoneón y el acordeón. De las comparsas y agrupaciones de inmigrantes, la murga toma la confección de trajes con mayor dedicación; se conserva la forma levita, pero realizada en géneros brillantes (raso y satén) y se desecha la tela de arpillera. El nombre es inscripto en un estandarte que va encabezando el desfile de la murga. El desfile es sacado de las comparsas, las cuales lo habían incorporado como parodia de los desfiles de bandas musicales o militares. Los ritmos y pasos de baile para el desfile surgieron de la mezcla entre los ya nombrados desfiles de bandas con los pasos y ritmos de los negros (candombe, rumba, milonga, etc.). Las canciones, el repertorio, cada vez más, fueron siendo parodias de canciones populares: a partir de la música de canciones masivamente reconocibles se componía una letra, comúnmente en doble sentido. Se incorporaron también las llamadas fantasías: banderas, grandes abanicos, representaciones de símbolos ligados al carnaval o al juego (dados), cabezudos; y disfraces característicos: el Oso Carolina (hombre disfrazado de oso que era llevado, cadena mediante, por el domador), payasos (llamados tonis), arlequines, pierrots, etcétera”¹⁴.

A mediados del siglo esa murga se fue especializando, al mismo tiempo que se consolidan los barrios, tal cual los conocemos en la actualidad. Es el momento cuando la Ciudad llega a los 3.000.000 de habitantes, cifra que sigue estable desde el Censo de 1947. Pero la composición de la población

13 Martín, Alicia “El carnaval en Buenos Aires como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del folclor urbano”, en Temas de Patrimonio 5: “Memorias, identidades e imaginarios sociales”, Buenos Aires, Secretaría de Cultura del GCABA, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, 2001

14 www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/carnaval

va variando. La sustitución de importaciones industriales acerca a la región metropolitana numerosos contingentes de migrantes del interior del país. Al mismo tiempo el peso de la inmigración europea es cada vez menor. La mayor tasa de natalidad de los primeros también incide en su cada vez mayor predominancia. Buenos Aires recupera así parte de su origen criollo, mestizo, en el cual no falta el elemento africano que había ocultado y/u olvidado (por lo menos en el discurso demográfico).

En un reportaje publicado en un medio gráfico de nuestra Ciudad, Ariel Prat, murguero radicado desde hace unos años en España, señala el redescubrimiento de su origen en su contacto con percusionistas de la Costa de Marfil y Senegal en actuaciones en la Ciudad de París: “*Lo que pasó allá fue la corroboración empírica de algo en lo que vengo trabajando intuitivamente desde hace años. Se armó un encuentro con percusionistas africanos y mientras yo bailaba en ritmo murguero, ellos hacían su danza tradicional. Fue como el encuentro con esos orígenes africanos, esa raíz negra que aparece negada en la historia argentina y se rastrea en la murga nuestra*”. Prat, que había liderado el acercamiento de la murga al rock nacional, encuentra que grupos como la Bersuit o La Chilinga, también están arribando a esa fusión que mezcla la murga, el candombe, el rock, la milonga y –en su caso–, el tango: “*Compartimos una búsqueda en cuanto a la forma de rescatar la identidad. Antes muchos estaban más enganchados con la murga uruguaya, que es más blanca, y por suerte ahora están redescubriendo toda la negritud de la murga porteña*”¹⁵.

La muerte del carnaval. Vaticinios y realidades. Una mirada desde los medios gráficos del siglo pasado

Como se dijo al comenzar, el carnaval es una fiesta en decadencia. ¿desde cuándo? ¿Qué tipo de carnaval? Basta leer diarios y revistas del siglo XX para encontrar, cada año, el vaticinio de su próxima muerte. Aun en décadas consideradas tan proclives para la fiesta, como la del 20, se encuentran crónicas donde ya se habla de la “muerte del carnaval”.

15 “Ariel Prat. Con raíces de murga y sin nostalgia”, en La Nación, 16 de julio de 2004,

El de ese momento era un carnaval muy distinto al actual. Hasta los 50 se realizaban grandes fiestas en teatros como el Opera, San Martín, Cervantes, que se replicaban en los cine-teatros barriales. Seguía teniendo importancia el corso de la Avenida de Mayo y el baile en el Pabellón de las Rosas, pero se realizaban bailes en todos los clubes y corsos en los barrios más importantes. Existían concursos y premios de distinto tipo que estimulaban la competencia por el disfraz, la carroza, etc., otorgando premios en dinero efectivo. Los niños se disfrazaban y era la ocasión para contar con una foto “de estudio” que pasaba al álbum familiar. Los chicos también concurrían a los medios gráficos a mostrar su disfraz; con un poco de suerte podían salir en Caras y Caretas o La Nación. La revista mencionada tenía un espacio fijo dedicado a “Nuestros pequeños visitantes”.

Resulta interesante transcribir, del relevamiento que realiza el equipo del Atlas de Patrimonio Inmaterial, algunas notas de los medios gráficos:

La Nación. 2 de Marzo de 1930: “*Con cuatro corsos comenzará esta noche la celebración del Carnaval*”. Se informa que se realizarán bailes en los clubes sociales y cuatro corsos (Avenida de Mayo, Flores, Belgrano y Alte. Brown de La Boca). Otros corsos mencionados corresponden a Devoto, Urquiza, Liniers, Parque de los Patricios, Nueva Chicago y Villa Lugano. Se detallan y comentan los premios instituidos en los corsos. En el oficial se premian orfeones y comparsas, agrupaciones de 4 a 15 personas, máscaras sueltas, dúos y tríos. Los premios oscilan entre los \$ 500 y los \$ 3000¹⁶. Los nombres de algunas de las agrupaciones son: *El ombú del pajonal; Los Arribeños; Hispano-argentino; Marineros Unidos del Plata; Hijos del Japonesito; Orfeón del Plata; Los líricos; Los enemigos del casorio*, etc. Algunas de ellas reunían hasta 150 personas. Hay bailes populares en el Pabellón de las Rosas, en clubes sociales y asociaciones de colectividades, en los teatros Ópera, Politeama, San Martín, Nuevo, entre otros.

En 1932, como resultado del golpe militar del Gral. Uriburu, se incrementan las prohibiciones.

¹⁶ La cotización del dólar en esa fecha era de \$ 2,60 por u\$s.

La Nación del 3 de febrero de 1932: “*La Prefectura de Policía dio a conocer ayer un edicto por el que se reglamentan las fiestas de Carnava*”. Se prohíben las máscaras, antifaces y todo elemento que deformen u oculte el rostro, se permiten en cambio los disfraces. Las comparsas deben inscribirse en las comisarías. Se prohíbe arrojar agua u otros líquidos, sólo está permitido arrojar flores, papel picado y serpentinas. En el corso de Belgrano ponen a la venta los palcos, en número de 500, ocupando ambas veredas de la Avenida Cabildo. El 4 de febrero el mismo diario informa que la Comisión Permanente de Fiestas Populares es la encargada de ejercer la censura previa al exigir que las murgas, al inscribirse, deben presentar las letras de las canciones que cantarán, las cuales deberán contar con la aprobación del Jurado de la Comisión.

Debo aclarar que las restricciones y prohibiciones aun tienen vigencia porque el Digesto normativo no ha sido depurado. Aun puede leerse en él disposiciones que prohíben el uso de vestiduras sacerdotales, militares, disfraces de esqueleto, muerte, fantasma o encapuchado o cualquiera que pudiera parecer trágico o macabro, que hombres se vistan de mujer y mujeres de hombres (con arresto de cinco a diez días), nadie puede portar armas y los bastones deben quedar en un lugar designado previamente¹⁷. Normas ridículas, con más de cien años, que la realidad ha superado y que nadie se acuerda de derogar. Pero que siempre sirven para una nota de humor y nos muestran los cambios sociales a lo largo del tiempo.

La década del 40 no presenta grandes diferencias. Los medios especifican año tras año las categorías de premios a entregar y el monto respectivo. Las categorías discernían entre: orfeones y comparsas, agrupaciones de 4 a 15 personas, máscaras sueltas, automóviles decorados artísticamente, automóviles decorados grotescamente, murga de más de 6 personas, mejor conjunto de clowns, conjunto femenino que concurra a los palcos, conjunto femenino que concurra en automóvil.

La década del 40 trae un incremento importante del número de corsos barriales. En el carnaval de 1941 se realizan 22 corsos, tres veces más que una década atrás. Los medios detallan minuciosamente los lugares de

17 Ordenanza del 1.12.1908 y sus modificatorias. Decretos del 2.03.1916 y 11.12.1938.

baile y los espectáculos artísticos. Los vaivenes políticos y el establecimiento de decretos determinando “Estado de Sitio” van condicionando de distintas maneras los festejos. En 1942 sólo se autoriza el corso de Avenida de Mayo que queda limitado a carrozas, carroajes y peatones, se prohíben las murgas y las comparsas. En esos años, los medios constantemente hacen referencia a la crítica situación mundial que provoca la guerra y que deviene en poca disposición en el pueblo para la alegría y el festejo.

Es fundamentalmente en las décadas del 40 y el 50 cuando se hace mayor referencia a la decadencia de las carnestolendas. La Nación del 4.02.1951 dice que la crisis de nuestro carnaval también afecta a los de Venecia, Praga o París. Sin embargo, esto no se refleja en las estadísticas sobre participantes de corsos barriales o de bailes de clubes sociales, que presentan cada vez más concurrentes. Los juegos de agua en los barrios van llegando, lentamente, a su fin, como así también los disfraces. Oficialmente sólo se permiten juegos de agua en la costanera.

El cambio en los usos y costumbres se reflejan en las categorías de premios. El corso oficial, en 1950, premiaba *“la calidad artística, la corrección y la moralidad del lenguaje y de los disfraces”*. Las categorías son: comparsas y orfeones, 1er. Premio \$ 1000; agrupaciones de carácter nacional (más de 10 personas) \$ 1000; agrupaciones regionales y artísticas (más de 10 personas) \$ 1000; conjuntos humorísticos \$ 1000; trajes típicos regionales (individual) \$ 1000; trajes de fantasía femeninos (individual) \$ 1000; bebés \$ 500; infantil (de 6 a 10 años) \$ 500; cadete (de 11 a 15 años) \$ 500; parejas (niños de hasta 15 años) \$ 500; conjuntos (grupos de niños menores de 15 años) \$500; carrozas alegóricas \$ 1000; reina del carnaval \$ 2000; máscaras individuales \$ 500¹⁸.

En 1953 se suspende el corso oficial y se prohíben los barriales; la muerte de Eva Perón pareciera ser la causa. Sin embargo, el carnaval se refugia enteramente en los barrios. En 1955 la prensa informa que se desarrollaron más de 100 corsos barriales. En 1957 una nota del diario La Razón señala que apareció un ritmo nuevo que hace furor: el rock and roll y un nuevo disfraz y personaje: *el petitero*. En 1959 el mismo diario afirma que la austeridad obliga

18 Relevamiento del Atlas de Patrimonio Inmaterial, fuente: La Nación, 1.20.1950.

a no realizar el corso oficial y se refiere a lo prohibitivo que resulta, por su precio, la compra de serpentinas, caretas o papel picado. Se dice que es “*un carnaval triste, sin pitos ni maracas, sin disfraces ni máscaras*”.

La década siguiente acentúa el proceso que hace recalcar la mayor parte del festejo en los clubes que, cada vez más, son el reducto de los jóvenes. Por distintos motivos, los corsos oficiales resultan suspendidos –en general esto se atribuye a motivos económicos o a la crisis energética-. En 1965 se autorizan los bailes en las calles y se realiza un gran espectáculo en la Avenida 9 de Julio. El corso oficial vuelve en 1967. Son reiteradas las notas que aluden a la tristeza del carnaval de esa época, al triste presente, al aburrimiento, a la caracterización de Momo como “*un fantasma de risa cansada*”¹⁹. Aparecen algunas notas sobre carnavales en las playas y también comentarios acerca de que los concurrentes a los corsos son simples espectadores. Cada carnaval, los medios registran las abultadas recaudaciones de los clubes. Se destacan en los primeros lugares el Club Vélez Sársfield, Comunicaciones y el Centro Lucense.

Entre las notas más interesantes de esos años se encuentra la publicada por la revista Panorama de marzo de 1971²⁰. Los periodistas Rodolfo Rabanal y Martín Waderanan, realizan una serie de entrevistas. Algunas a discjockeys de clubes, nuevos protagonistas de los bailes como Edgardo Suárez (Vélez Sársfield) que dice taxativamente “*el carnaval ha muerto (...) la gente no tiene ganas de divertirse porque está preocupada por cosas que ocurren en el país y también en el mundo. En general, yo creo que hoy interesa más leer la última incursión de los tupamaros que escuchar el último éxito de Palito Ortega*”. Enrique Alcoba del Cid, responsable de la Dirección Promoción de la Comunidad de la Municipalidad de Buenos Aires, agrega que “*el verdadero Carnaval argentino se extinguió en los años 40* (cuando los corsos oficiales pasaron a manos de comisiones de vecinos). *Nosotros nos limitamos a conceder los permisos para realizar los corsos. Hasta ahora los autorizados son los de la Avenida de Mayo, Villa del Parque, La Boca, San*

19 La Razón. 26.02.1963.

20 <http://www.magicasuinas.com.ar/revistero/esto/revdesto162.htm>

Juan y Boedo y Liniers. Los pedidos son muchos porque algunas comisiones vecinales no tienen fondos para alquilar las instalaciones de un club de barrio y pretenden entonces hacer el clásico baile en la calle. Desde ya la mayor parte de estos pedidos no fueron aceptados; no podemos permitir que todo el mundo componga su corso propio (...) A lo sumo prestamos nuestro apoyo moral para que la diversión no muera del todo”.

Para Tito Jacobson y Lucho Avilés, una de las causas del poco entusiasmo es que “*No hay un éxito musical para esta temporada*”. Coincide Miguel Angel Merellano en que ese año hay carencia de un tema popular para presentar “en vivo” y eso lleva a la utilización de los discos: “*El club Municipalidad (...) usará grabaciones; para eso llevo yo mi discoteca*”. Se comenta que el Club Regatas de Avellaneda hace lo mismo bajo la conducción de Rubén Machado.

Existen, sin embargo, clubes que siguen contratando a grandes estrellas, como San Lorenzo de Almagro, Vélez Sársfield y Comunicaciones. Se señala que los más caros son Joan Manuel Serrat y Sandro. Entre otros artistas que se presentan ese año se destaca a Palito Ortega y se mencionan a conjuntos como Los Gatos y Manal. Los autores de la nota dicen que ese carnaval es una “*fiesta blanca*”, frase tomada de un entrevistado que dice: “*El Carnaval fue siempre una fiesta del pueblo, es decir, una fiesta de color: desprovista de su espontaneidad, se vuelve blanca, inofensiva, como un bravo animal domesticado*”.

El último entrevistado es Pascual Antonuchi, de la casa Lamota : “*El Carnaval ya es un mito (...) y, a pesar de eso, nosotros, curiosamente, estamos vendiendo más disfraces que el año pasado. Del Carnaval del 70 nos quedó un sobrante de 2.500 disfraces; este año se nos agotan los vestidos de dama antigua, bailarina y Zorro*”.

Las últimas décadas del siglo

Volviendo al proceso de conformación histórica del género, lo que aparece a mediados de siglo es el Centro Murga, formación carnavalera que sigue siendo predominante en la actualidad. El Centro Murga aparece fuertemente ligado a un barrio y/o espacio significante determinado, que puede

ser un club de fútbol, un centro cultural (que también suele tener un anclaje geográfico determinado) o un partido político, un sindicato, etc.

La pertenencia barrial se expresa en la mayoría de los casos en el nombre mismo de la murga. Así la denominación consta de una primera parte –de tipo carnabalero o picaresco- seguida luego de la identificación del barrio. Entre las murgas antiguas, que aun continúan existiendo, podemos citar a *Los mocosos de Liniers*, *Los chiflados de Almagro*, *Los fantoches de Villa Urquiza*.

Los golpes militares fueron debilitando al carnaval y a las murgas. El clima represivo de la última dictadura militar y la anulación del feriado de carnaval en 1976, fueron el último golpe de gracia asentado. En los últimos tres carnavales de la dictadura, las murgas de la Ciudad ya no se presentaron. Otras continuaron teniendo presencia en las provincias y, especialmente, en el Conurbano Bonaerense. Los medios comienzan a cubrir otros carnavales como el de Corrientes, los del Noroeste Argentino, Lincoln, Resistencia o Rosario. De todos modos, como hecho general a lo largo de la década del 80, todos los medios comienzan a perder interés en relevar el carnaval porteño.

En 1980 La Razón señala que el Corso volvió a la Avenida de Mayo y el carnaval porteño recuperó la alegría que había perdido: “*el carnaval recuperó su antiguo esplendor*” con foto de la comparsa correntina Ará Berá por la Avenida de Mayo. Otra nota señala que “*volvió a reinar la alegría del carnaval*” con foto que habla de “*la alegría de un pueblo*”. Siguen siendo importantes las recaudaciones de los clubes. En 1981 hubo corsos en los barrios. Se presenta el grupo Queen en Vélez Sarfield, originando merma en la concurrencia a lugares del mismo tipo. En 1982 reaparece la visión de un carnaval alicaído. A los clubes mencionados en estas páginas se agregan con gran recaudación el Centro Galicia, el Club Ciudad de Buenos Aires, Obras Sanitarias, Y.P.F y Defensores San Andrés.

Con la llegada de la democracia los corsos comienzan a realizarse cada vez más. La Prensa comenta, del carnaval de 1984, que la festividad se denominará el “*Carnaval de todos*” y que habrá en el carnaval oficial, desfile de las aspirantes a reinas del Carnaval, carnaval de los niños, participación de talleres recreativos culturales con carrozas, juegos teatrales, magos, etc.; también se sigue con la actuación de comparsas de otras provincias. Se menciona

la actuación del *Ballet del Carnaval* y las comparsas *Yas –Berá, Sissi, Octava Maravilla, Oberá Pá, Buenos Aires y Acuarelas Paraguayas*. El Lic. Jorge, director de Turismo, propone revitalizar los barrios y las fiestas populares e informa que se realizarán corsos en los barrios de La Boca, Mataderos, Villa Urquiza, Villa Lugano y Núñez.

A partir de 1984 comienza el reverdecer cultural en los barrios. Las murgas eran, en ese momento, ya casi inexistentes. Se habían perdido los saberes y las prácticas anteriores, que pertenecían a una tradición oral de tipo familiar. Es en ese momento cuando se produce un encuentro entre el teatro –especialmente el callejero– y la murga. Encuentro fructífero que recién se haría visible en los 90.

Alicia Martín recuerda la influencia del Movimiento Teatro Abierto en 1983, año en que realizó una movilización por la Avenida Corrientes ante la quema del Teatro del Picadero. Al frente de la marcha, junto con artistas, dramaturgos e intelectuales, desfilaron tres Centro Murga²¹. “*Este reconocimiento de la vanguardia del teatro porteño hacia los aficionados artistas de carnaval vino a establecer un parentesco entre ambas formas culturales. Unió lo que la cultura oficial intenta separar. Interesó a los intelectuales del teatro en estas sumergidas, desconocidas y despreciadas formas del folclore urbano*”²².

Otros fenómenos ayudaron a la consolidación. Para Coco Romero fueron fundamentales procesos generales, como el retorno de la democracia, o específicos, como la incorporación de las mujeres, del rock y de los sectores medios: “*La democracia trajo nuevas instancias organizativas. Nuestro centro cultural es pos democracia. La murga generó un cruce de sectores sociales. Es un fenómeno que incluye elementos que revolucionaron el género, como el ingreso de la mujer y de los sectores medios, y esto provocó una explosión. Al mismo tiempo, los grupos de rock, en mayor o menor medida, le metieron mano a la murga, desde los videos hasta la música propiamente dicha. Esto funcionó como una caja de resonancia en todas partes del país. En cualquier*

²¹ Se refiere a *Los Fantoches de Boulogne, Los Mimados de La Paternal y Los Calamares de Saavedra*.

²² Artículo citado.

*ciudad importante hay murgas, porque la juventud tomó ese espacio como un ámbito propio de crecimiento y expresión. No creo que exista en la Argentina un movimiento tan interesante como el de las murgas que, si bien están fuera del circuito comercial, tienen una participación colectiva muy importante*²³.

La frase de Coco “*esto funcionó como una caja de resonancia en todas partes del país*” señala cómo los procesos culturales que se viven en Buenos Aires influyen en todas las ciudades del interior. De hecho, existen murgas con la estética porteña en toda la Argentina, sin perjuicio de otras expresiones como el carnaval norteño, fuertemente anclado en la tradición andina o los carnavales producto del desarrollo de industrias culturales vinculadas al espectáculo, como los carnavales de Corrientes y Entre Ríos, entre los cuales se destaca el de Gualeguaychú. Estos últimos toman muchos elementos estéticos del carnaval brasileño.

La participación de la mujer es analizada por varios autores. Alicia Martín, en 1997, brinda un panorama que ya ha cambiado en la actualidad. Comenta que el baile murguero es individual e improvisado sobre la base de saltos y piruetas en el aire a cargo de los hombres y “*las chicas lucen una vestimenta típica: faldas cortas, medias escolares y zapatillas. Durante el desfile forman una fila, bailan alineadas una detrás de la otra, sin mayores variaciones individuales*”, también señala que “*si un varón baila con las chicas es “signo de que baila mal o es homosexual”*²⁴.

Luciana Vainer²⁵ también analiza el papel de la mujer en las murgas y ella misma es un claro exponente de los cambios producidos: directora de murga, miembro muchos años de la Comisión de Carnaval, impulsora de la primera marcha por el feriado de carnaval. Los talleres de murga del Centro Cultural Ricardo Rojas y su ampliación a los Centros Culturales Barriales impulsaron la entrada de las chicas a la murga. Hoy se mezclan en el desfile hombres y mujeres. Muchas mujeres abandonaron las polleras y se visten

23 Entrevista a Coco Romero. Pagina 12. 12 de febrero de 2003.

24 MARTÍN, Alicia. Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires, Buenos Aires, Ediciones Colihue,1997.

25 Vainer, Luciana. “Mirala que linda viene. La murga porteña”, Buenos Aires, Papel Picado Ediciones, 2005.

igual que los hombres, al mismo tiempo que realizan saltos y piruetas. Ya se han subido al escenario y cantan, de la misma manera que se atreven a tocar instrumentos de percusión. Dice Luciana que hoy las mujeres son mayoría en las murgas. Para todos los autores mencionados, este proceso ha democratizado a las agrupaciones, suavizado los roces y peleas. Las mujeres también señalan el enorme peso de las clases medias en el movimiento murguero. Hoy la murga no sólo se enseña en centros culturales, ha penetrado en el sistema escolar de la mano de los profesores de música más jóvenes.

Otro ingreso importante, producto de los talleres, fue el de artistas profesionales. Sin embargo, esto no es visto positivamente por murgueros que reivindican el carácter plebeyo, la tradición familiar y oral de la murga. “*Pantera*” Reyes señala en un reportaje que “*hoy hay mucha murga, pero poco murguero. A nosotros la murga nos ayuda a distraernos, a olvidarnos del hambre o la falta de juguetes. Nosotros somos murgueros por necesidad social, ellos (los artistas) por una necesidad artística ... la mayoría quiere parecerse a un ballet, perdieron la libertad por seguir una coreografía matemática*”²⁶.

Para Alicia Martín “*frente al des prestigio de las instituciones políticas, muchos jóvenes de clase media, incluso egresados de academias de arte, tomaron partido por una propuesta colectiva, donde se puede protestar en el marco de una estructura laxa*”²⁷.

No pueden dejarse de señalar las fuertes influencias del carnaval brasileño y la murga y candombe uruguayo (este último con mucho prestigio en Buenos Aires). El carnaval de Brasil ha influido sobre todo en el Litoral Argentino, y la inmigración uruguaya ha potenciado las influencias afro que tuvo la murga porteña. Zelmar Garín, importante percusionista murguero, diferencia las murgas tradicionales (que sólo aceptan el bombo con platillos y el silbato) de aquellas influidas por otras estéticas y que adoptan otros instrumentos, entre ellos el zurdo y el repique, “*hay que tener en cuenta que hay mucha influencia en la radio y la televisión de la música brasiliense, del carnaval brasiliense, de la murga uruguaya. Hay como un sonido así, dando*

26 Publicado en La Nación del 4 de marzo de 2002.

27 Publicado en la Revista Ñ del 14 de febrero de 2004.

vueltas, que no es nuestro, que es de afuera. Y que se fue incorporando, sumando, a nuestro ritmo; pero nuestro ritmo, en su cuna, lleva el bombo con platillo, el redoblante y el silbato”²⁸.

El proceso de los últimos años visto desde fechas claves

Siguiendo a Luciana Vainer, se pueden establecer períodos diferenciados en estos últimos quince años. Derrotero que, además, ella ilustra con numerosas entrevistas a los protagonistas de un movimiento que no es sólo cultural, sino también, eminentemente social.

- 1987. Quique Molina comienza a trabajar con actores y actrices en la murga “Los mocosos de Liniers”, antigua agrupación que había sido fundada en 1952.
- 1989. Se crea la Federación de Murgas y Comparsas de la Capital Federal y Conurbano a instancias de una convocatoria emanada del Fondo Nacional de las Artes, realizándose la primera reunión en el Teatro de La Ribera de La Boca. Fueron el motor de la convocatoria Juan José Tangari (Fondo Nacional de las Artes), Coco Romero (músico e investigador, Centro Cultural Rojas UBA), Ricardo Santillán Güemes (Director de la Casa de la Pcia de Buenos Aires), David Blaustein (cineasta), Quique Molina (Director del Teatro de La Ribera)²⁹. Este agrupamiento, si bien no tuvo instalación hacia el futuro, señaló un inicio y el comienzo de un proceso de revitalización que aún continua.
- 1990. Coco Romero abre el Taller sobre murgas, comparsas y agrupaciones humorísticas en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, dando origen a la “*murga de taller*”.
- 1994. Los centros culturales del Gobierno de la Ciudad comienzan con los talleres de murga.

28 Entrevista publicada en el portal murguero “solomurgas.com”

29 Vainer, Luciana. Obra citada Pag. 77/78

- 1997. Primera marcha “para recuperar el feriado de carnaval”, convocada por la agrupación M.U.R.G.A.S. (Murgueros Unidos Recuperando y Ganando Alegrías Siempre).
- 1997. Se sanciona la Ordenanza N° 52.039, por la cual “*se declara patrimonio cultural la actividad que desarrollan las agrupaciones de carnaval*” y se faculta al Gobierno de la Ciudad a “*propiciar las medidas pertinentes para que las mismas puedan prepararse, ensayar y actuar durante todo el año en predios municipales que puedan adaptarse a tales fines o bien a gestionar espacios en clubes y sociedades de fomento cuando las circunstancias así lo requieran*”. También se establece la creación de la *Comisión de Carnaval*, integrada por un representante de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, un representante de la Comisión de Cultura del Concejo Deliberante (hoy Legislatura) y dos representantes titulares y suplentes de las agrupaciones de carnaval³⁰.
- 2004. Se sanciona la Ley N° 1322 que declara no laborables los días lunes y martes de Carnaval en la Ciudad de Buenos Aires

La institucionalización del sistema vía su *patrimonialización*

1.- Tareas de la Comisión de Carnaval.

- Organiza los carnavales, aprobando la realización de los corsos que a través de asociaciones civiles sin fines de lucro o gubernamentales. Asimismo participa en todas las instancias previas, como el “pre-carnaval” y el sistema de evaluación.
- Otorga permisos de ensayo en espacios públicos.
- Administra el cachet de las agrupaciones mediante la ejecución del presupuesto del Ministerio de Cultura destinado a tal fin.

³⁰ La autora de esta nota tuvo participación directa en este proceso e integró la Comisión en sus primeros años en representación del Poder Legislativo.

- Lleva un registro actualizado de agrupaciones existentes en el cual constan datos identificatorios como “los colores”, su tipología (centro murga, grupo de percusión, agrupación), número de integrantes, etc.
- Es órgano mediador en la resolución de conflictos. Por ejemplo los que se producen entre murgas y vecinos molestos por los ensayos, entre murgas y la policía, etc.

A partir del año 2003 se establece una evaluación artística de las agrupaciones. Esta evaluación trajo aparejada no pocas divergencias dado que algunos grupos la consideraron atentatoria de su libertad expresiva. La evaluación hace disminuir el número de las murgas que participan en el Circuito Oficial en el año 2004, cuyo crecimiento se había vuelto acelerado desde la sanción de la Ordenanza y el establecimiento del cachet . En 1998 había 42 murgas; en 1999, 66; en 2000, 75; en 2001, 103; a partir de esa fecha se estabilizan en poco más de 100, en la actualidad (2008) su número fue de 112. La cantidad de corsos, que en el año 2001 llegó a 55, se ha estabilizado en 40.

Evolución 1998-2008, medida en corsos, noches y cantidad de agrupaciones

AÑO	CORSOS	NOCHES	MURGAS
1998	12	34	42
1999	24	75	66
2000	33	125	75
2001	55	280	103
2002	40	225	107
2003	41	253	107
2004	43	276	92
2005	40	264	108
2006	44	287	100
2007	35	263	104
2008	40	288	112

La reglamentación de la Ordenanza 52.039 ha establecido categorizaciones artísticas a través de definiciones de “género de carnaval”. La mayoría de los conjuntos pertenecen al género “murga porteña” diferenciándose en “centro murga” y “agrupación murguera”. Pero en el carnaval también se integran otros géneros como derivados de estéticas determinadas o de

pertenencia étnica: grupos de percusión, conjuntos norteños, caporales, murgas estilo uruguayo, candombe, agrupaciones humorísticas.

2.- Géneros de agrupaciones de carnaval³¹:

2.1.- Centro Murga: se la define como el “estilo de la Murga Porteña tradicional”.

- Se conforma con mascotas (niños/as), mujeres y hombres.
- Desfile de entrada y salida con la estructura de Estandarte, Mascotas, Murgueras, Percusión, Murgueros, Fantasías (disfrazados, banderas, sombrillas, cabezudos) que se ubican en diferentes lugares del desfile.
- El espectáculo se compone de: Glosa de Presentación, Canción de Presentación, Canción de Crítica; Glosa de Retirada, Canción de Retirada.
- La música puede ser de canciones populares o propia, el formato es estrofa cantada por un solista y estribillo por un coro.
- El instrumento característico es el bombo con platillo (no menos del 70% de los instrumentos de percusión, también es característico el silbato).
- El vestuario se confecciona en telas brillantes con apliques bordados en lentejuelas o similares; consta de levita, pantalón o pollera, se le puede agregar galera, sombrero y guantes. La ropa debe respetar los colores de la murga y tener la misma estética entre los murgueros.

2.2.- Agrupación Murguera: Parecida a la anterior, pero puede presentar modificaciones en cuanto a los integrantes (no tener mascotas, por ej.), los hombres y las mujeres pueden estar mezclados, si bien el 70% de los instrumentos tienen que ser bombos con platillos, puede haber instrumentos melódicos. Coros: las canciones pueden ser interpretadas por más de dos personas, pero sus arreglos musicales no pueden remitirse a otros estilos ya conocidos que no sean representativos de estilos porteños. El resto de los requisitos son similares al Centro Murga.

31 Reglamentación de la Ordenanza 52.039.

2.3.- Agrupación Humorística: “*Incialmente se formaban en el barrio de La Boca, y sus personajes retrataban a los inmigrantes. Integrantes; son entre 40 y 100 personas que se disfrazan de distintos personajes y van haciendo parodias a lo largo de su recorrido callejero. Cuentan también con hombres travestidos. Canciones; por lo general van cantando todos juntos durante su caminar callejero*”³².

2.4.- Establecimiento de restricciones: “*En concordancia con el Reglamento de los Carnavales Porteños 2003, a partir del Carnaval Porteño 2004 las agrupaciones no originarias ni tradicionales del carnaval de la Ciudad de Buenos Aires (invitadas) tendrán un cupo del 7% sobre el total de agrupaciones de carnaval originarias y tradicionales del Carnaval Porteño*”³³.

Respecto a los géneros del carnaval, en el registro de la Comisión del año 2004, inmediatamente a la implementación de la evaluación, de las 123 agrupaciones y asociaciones, un 72% pertenecen al género centro murga, un 23 % a agrupación murguera y clasificados como otros géneros sólo un 0,5%.

3.- Homogeneidad y dispersión.

De este análisis surge que la estética murguera está fuertemente homogeneizada, aunque existan diferencias barriales. Este también es el análisis de la Comisión de Carnaval: “*El tipo de murga de la década del ‘50, el Centro Murga, sufrirá... un proceso de fuerte estandarización que culminará, en las últimas décadas del siglo XX, en que muchos la adopten como sinónimo de murga. El cambio más importante que introduce la murga por esos años es tomar al barrio como factor fuertemente identitario (...) Nucleadas a partir del barrio las murgas irán seleccionando componentes del pasado. Los trajes, en este caso las levitas, continuaron siendo un símbolo de identidad, reforzado en este caso por los colores que caracterizaban a cada murga. Barrio, nombre*

32 Idem.

33 Idem.

y colores son los tres fuertes factores de identidad de las murgas. Cada barrio creará un estilo de baile y un “toque” rítmico particular. Este es otro de los elementos a tener en cuenta al hablar de identidad. A partir de esta serie de elementos se puede decir que se construyó una suerte de nacionalismo barrial murguero, que se iba a ligar con el nacionalismo barrial futbolero y que iba a ser característico de los Centros Murga entre los años ‘70 y ‘80”.

Respecto de la antigüedad de las murgas actuales, del Registro de la Comisión de Carnaval surge que las murgas inscriptas en el año 2004 eran bastante recientes³⁴.

Creadas antes de 1950	2
1950-1959	5
1960-1969	0
1970-1979	2
1980-1989	5
1990-1999	39
2000-2004	69 de las cuales 27 fueron creadas para el mismo carnaval de 2004.

Es posible pensar entonces que –si la Ordenanza reflejaba la creciente importancia de las agrupaciones de carnaval- su sanción operó en la aparición de otras nuevas, como también divisiones dentro de las existentes. Este crecimiento se da en toda la zona de influencia de la Ciudad y en las capitales de provincia. En las estadísticas del mismo Gobierno de la Ciudad, para el año 2005 se señala que la cantidad de público asistente a los corsos fue de 800.000 personas, el total de murgueros 19.000 y las murgas 125³⁵, y esto está referido, exclusivamente, al circuito oficial.

Pero las estimaciones cuantitativas son diversas. En la misma página WEB de la Agrupación M.U.R.G.A.S., la murga Enviciados por

34 Vainer, Luciana. Obra citada.

35 Balance de la Gestión 2005. Secretaría de Cultura. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Saavedra, estima en alrededor de 100 las agrupaciones, en 9.000 las personas involucradas directamente en los festejos de carnaval y en 320.000 los espectadores. Es interesante la acotación que hace para este último cálculo: “*Se toma como parámetro 1.000 personas promedio x corso, ya que si bien sabemos que existen corsos que quintuplican esta cifra, que no son más de 4 ó 5, el resto tiene una audiencia muchísimo menor inclusive a 1.000 espectadores. También es probable que la cantidad de espectadores sea mayor, pero debemos contabilizar también que en las 8 noches el recambio del público será de un 35% aprox. ya que el otro 65% es el mismo público durante todo el carnaval (en este segmento incluimos al público que rota en diferentes corsos)*”³⁶.

En los cambios de opiniones dentro de la misma Agrupación M.U.R.G.A.S., es motivo de preocupación tanto la cantidad de murgas como de corsos existentes, habida cuenta que en los medios de comunicación se suele debatir sobre los inconvenientes que originan los corsos por el corte de calle. Diversas voces hacen hincapié en bajar a 30 la cantidad de corsos, este número tensionará seguramente la cantidad de representaciones a las cuales puede llegar una murga.

4.- Los que están afuera

En estos últimos años ha menguado el número de murgas independientes (de la agrupación mencionada y del circuito oficial) como así también el de los corsos alternativos.

Fuera de la Ciudad de Buenos Aires, en Suardi, provincia de Santa Fe, tiene lugar el Encuentro Nacional de Murgas, organizado por la murga local y el Movimiento Nacional de Murgas en el mes de octubre de cada año. Es el espacio por excelencia de las voces “alternativas”.

La lucha por el feriado nacional puede encontrar a ambos movimientos en reclamos separados. En el año 2007 desfilaron por Avenida de Mayo 50 murgas independientes, entre las que se destacan las de la zona

³⁶ www.agrupacionmurgas.com

oeste del Gran Buenos Aires, que desfilaron el lunes de carnaval. El martes lo hizo la Agrupación M.U.R.G.A.S. Las murgas independientes critican el sistema porteño de clasificación, la reglamentación en cuanto a vestimenta, forma de desfilar, instrumentos, etc., los manejos “verticalistas” dentro de cada agrupación, valorando las construcciones colectivas y asamblearias.

5.- ¿Cómo se sale del *corset* de la reglamentación?

La Ordenanza de 1997 fue pionera en las declaratorias de “Patrimonio Cultural Intangible” y se sancionó cuando recién comenzábamos, en la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, con el proyecto de Ordenanza “marco” de patrimonio cultural³⁷. El caso de las actividades de las agrupaciones de carnaval constituye un ejemplo acabado de lo que representa el “patrimonio viviente”, en tanto es inseparable la *actividad* de quien *la produce*. Y, en el mismo sentido, un ejemplo de *patrimonio vivo*, de expresiones que están en continua transformación. Sin ahondar en su característica de patrimonio cultural urbano (y de una gran metrópoli), con todas las consecuencias que derivan de ello, no puede menos que llamar la atención la *cosificación* en los más diversos sentidos, que impuso la reglamentación a la Ordenanza 52.039 y, en especial, en cuanto a la definición de los *géneros* de las agrupaciones.

Este tema dará origen a un sinnúmero de discusiones en los próximos años. Es más, ya han aparecido con respecto a la utilización de trompetas en las murgas³⁸. El Centro Murga Enviciados de Saavedra se basó en una “aclaración” de la Comisión de Carnaval del año 2004 que especificó que las trompetas no sumaban ni restaban para incluirlas de manera habitual en una presentación. Para el carnaval 2007 presentaron un proyecto a la Comisión (ya que ahora había murgas con trompetas y murgas sin trompetas), para tener esto en cuenta en la evaluación institucional, estableciendo algunos cuidados como que los trompetistas no se diferenciaran por la ropa del resto de sus compañeros, que no subieran al escenario, que no comprometieran el sonido de la percusión,

³⁷ La que llevó luego de un proceso legislativo de ocho años a la sanción de la Ley 1227.

³⁸ www.agrupacionmurgas.com

etc. Recordando la decisión del 2004 que “*las trompetas pasaban a ser parte de las fantasías de la murga o bien no se debían tener en cuenta*” sugieren que a mediano o corto plazo las trompetas debían ser consideradas y evaluadas porque eran una realidad en un gran número de murgas.

El compromiso social y político

La mayoría de las murgas asumen un fuerte compromiso social y político. Están presentes en marchas reivindicativas, políticas, de derechos humanos, etc. Este compromiso se ha acentuado luego de la crisis del año 2001. Algunas mantienen comedores, bibliotecas, y diversas formas de asociacionismo. En la Carta de presentación del Frente Murguero (2003) se explicita que: “... *intentamos ser protagonistas como artistas populares en la resistencia contra este sistema opresor de injusticia y exclusión, participando en diferentes luchas que libra nuestro pueblo*”³⁹.

La crisis de fines del año 2001 las mostraron a la cabeza de todas las marchas. Justamente, el 8 de diciembre de 2001, llamó la atención en la Ciudad de La Plata la 5° Marcha Carnavalera por el feriado de carnaval. La consigna fue “*contra el ajuste y la misiadura*”, y se realizó un desfile entre la Plaza Italia y la San Martín que terminó en un gran baile popular a la altura del Pasaje Dardo Rocha. Lo llamativo es la incorporación masiva de los vecinos que estaban por la zona, presagiando las manifestaciones populares que se darían el 19 y 20 de diciembre. El público que seguía el desfile, los papelitos tirados desde los edificios, la pirotecnia tan a mano en diciembre, dieron un marco inusitado a la marcha, que la asemejó a una gran fiesta del fin de un campeonato de fútbol⁴⁰.

En las calles de Buenos Aires es común verlas en forma frecuente. Esa es una característica muy importante con respecto a otros países. Para que actúe la murga no hace falta que sea carnaval. En Buenos Aires tampoco existe

39 VAINER, obra cit. Pag. 105

40 Pozzio, María, *Murgas en La Plata*, La Plata, La Comuna Ediciones, 2002

el desentierro y entierro del Rey Momo.

Sus posiciones políticas y su discurso crítico sobre el poder las hace mantener una situación ambigua frente a los representantes gubernamentales, a los que solicita determinados aportes en subsidios e infraestructura para el desarrollo de los corsos, mezclados con la acostumbrada crítica a través de sus canciones⁴¹.

Pero debe señalarse que también la protesta callejera ha asumido formas murgueras. Los cacerolazos producidos a partir de fines del 2001 son un ejemplo de ello⁴². Para Luis Esteban Amaya la “*porteñidad*” usa máscaras y estéticas específicas y se ha “*carnavalizado*” el mundo cotidiano. Señala que “*el uso político de la estética atraviesa distintos contextos culturales, procesos históricos y movimientos sociales de la humanidad. El uso político de la estética crea nuevas estéticas: la carnavalización, la cumbialización, los rostros enmascarados de la protesta social urbana y rural ejemplifican en el país de nuestros días, espacios de visibilidad de grupos sociales numerosos, masivamente percibidos como pueblo*”⁴³.

Pero es en la ligazón con comedores escolares, en programas contra la drogadicción, en la contención de la violencia en las barriadas de clase media baja y en asentamientos de vivienda precaria, donde más se ha destacado su accionar.

Insólitamente, nacidas desde hace siglos como ejemplo del desmadre permitido, con la exaltación de excesos de todo tipo y desahogo de los sentidos y la subversión de la jerarquía, hoy se les reclama la contención social del exceso. Asumido este rol por las mismas agrupaciones, la *transgresión* proclamada, hoy se asemeja a una representación teatral.

41 Lamentablemente existen pocos registros de las canciones. De haberlo sería un espejo irónico y pícaro de la vida política del país año a año. Los temas de crítica se caracterizan por su carácter efímero, cambian año a año.

42 Guevara, Celia. En Temas de Patrimonio 7: “El Espacio Cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones”, Buenos Aires, Secretaría de Cultura del GCABA, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, 2003.

43 Artículo “Máscaras y usos estéticos de la *porteñidad*”, en El Corsito. Nro. 31.

Al mismo tiempo, mientras la murga proclama una existencia ajena al poder político y mediático y en el seno de sus barrios, reclaman visibilidad en los medios masivos de comunicación, facilidades institucionales para la actividad y medios económicos al Estado.

Entre estas fuertes contradicciones, la murga porteña está en cada una de las manifestaciones populares que es posible ver en la Ciudad, marcando nuestro ritmo y nuestros pasos. Forma parte de una identidad urbana reconocida y aceptada a regañadientes que la iguala con el tango, el teatro independiente, el filete porteño, todas estas manifestaciones *(in)tangibles* declaradas ya, oficialmente, Patrimonio Cultural de la Ciudad. Como tal, debería ser asumida por la autoridad de gestión.

Bibliografía

BUSANICHE, José Luis, *Estampas del pasado*, Tomo 1 y 2, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

CARRETERO, Andrés, *Vida cotidiana en Buenos Aires*, Tomo 2, Desde la reorganización al Centenario, Buenos Aires, Planeta, 2000.

CARRETERO, Andrés, *Vida cotidiana en Buenos Aires*. Tomo 3. Desde la sociedad autoritaria a la sociedad de masas, Buenos Aires, Planeta, 2001.

CRESTO, Carolina, *Cruces y tensiones sociales (en)mascaradas. Las fiestas del carnaval de Gualeguaychú*, Santa Fe, Sec. de Cultura de Santa Fe, 2006.

CRESTO, Carolina, LOSADA, Flora y MARTÍN, Alicia, *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Buenos Aires, Antropofagia, 2007.

DEVOTO Y MADERO (comp.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, Tomo 1: País antiguo. De la Colonia a 1870, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Dossier “Dos mil años de desmadre: el carnaval”, revista La Aventura de la Historia, Madrid, Arlanza Ediciones S.A., febrero 2001.

LAFUENTE MACHAIN R. de, *Buenos Aires en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980.

MARTÍN, Alicia, “Decime adónde vas alegre mascarita que me gritás al pasar...” en *Diario íntimo de un país*, Buenos Aires, La Nación, 1998.

MARTÍN, Alicia. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1997.

MARTÍN, Alicia, “El carnaval en Buenos Aires como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del folclor urbano”, en *Temas de Patrimonio 5: Memorias, identidades e imaginarios sociales*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura del GCABA, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural. Buenos Aires, 2001.

MARTÍN, Alicia, *Temas de Patrimonio e Identidad Cultural*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura del GCABA, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, 2000.

POZZIO, María, *Murgas en La Plata*, La Plata, La Comuna Ediciones, 2002
PUCCIA, Enrique, *Breve historia del carnaval porteño*, Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires XLVI. MCBA, 1974.

RADOVANOVIC, Elisa, *Buenos Aires, Avenida de Mayo*. Buenos Aires, Ediciones Turísticas, 2002.

ROMERO, Coco, *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires, Atuel, 2006.

UN INGLES. *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*- , Buenos Aires, Edit. Nueva Dimensión Argentina, 2002.

VAINER, Luciana, *Mirala que linda viene la murga porteña: recorrido por los Carnavales desde 1970 al 2004*, Buenos Aires, Gráfica Pinter S.A., 2005.

VILLANUEVA, Estanislao. “El candombe nació en África y se hizo rioplatense” en Todo es Historia, Buenos Aires, noviembre de 1980, nº 162.

Capítulo 2

Gestión del Carnaval

Política cultural – Estética de lo social

CARNAVAL PORTEÑO

Política cultural - estética de lo social

Prof. Claudio Yomaiel

1 Política cultural

Un acto netamente político, la sanción de una ley, en este caso de una ordenanza, ya que hablamos del entonces Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, cristalizó, en 1997, un avance creciente que se venía gestando hacia unos años desde el interior de la comunidad del Carnaval. Esta ordenanza (Nº 52.039) estableció como patrimonio cultural la actividad que realizan las agrupaciones artísticas de Carnaval (no al Carnaval, como entelequia histórica o museística, sino a la actividad viva y elocuente en la calle de las personas, los sujetos que participan todo el año de dicha celebración y por ende de todas las implicaciones sociales que esa tradición conlleva).

Su reglamentación fue también un empujón importante que institucionalizó la presencia del Estado en la organización y producción de sus eventos anuales, como así también en el registro de sus agrupaciones integrantes y en la administración de los fondos que año a año le son a partir de entonces asignados a la Comisión de Carnaval, autoridad primaria responsable de su aplicación.

En 2004, a través de la Ley Nº 1527, se crea el Programa Carnaval Porteño, que establece responsabilidades de Estado que confluyen con este objetivo principal pero instala definitivamente la dimensión social de esta

actividad y el rol, ya no sólo del Ministerio de Cultura, sede de la Comisión de Carnaval, sino de otras áreas sustantivas del Poder Ejecutivo. Sin duda se trata de un diseño, progresista para el momento, de lo que podríamos imaginar como una política integral en relación con el carnaval. En esa misma dirección se puede interpretar la importancia que en su origen al menos se le dio a la participación de la propia Legislatura en la Comisión de Carnaval.

Pero las leyes no constituyen la realidad. Son los actores sociales los que la construyen. Las leyes son consecuencia de una realidad que se ha ido tejiendo previamente sin depender del espíritu del legislador. Porque, aún cuando existan casos excepcionales, como existen legisladores excepcionales, las leyes siempre necesitan de la aceptación del cuerpo social. Recién entonces pueden interferir o proyectar cualquier cambio a futuro, especialmente si son leyes que se proponen impulsar la definición de una nueva realidad.

Tampoco hace falta resaltar la importancia que tienen las leyes en relación con un mundo tan particular como el del carnaval. En nuestro país y en nuestra ciudad fueron esas leyes las que han determinado el carnaval que tenemos y el que aún tendremos dentro de 10 o 20 años. Así como influyó fatalmente la eliminación del feriado nacional por parte de la última dictadura militar, a través de un decreto/ley lamentablemente aún vigente aunque sus autores estén condenados a prisión perpetua, también fue decisiva, en un sentido totalmente contrario, por supuesto, la influencia de la ley que declaró patrimonio cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a la actividad que desarrollan las agrupaciones artísticas de Carnaval.

Las leyes innegablemente determinan una realidad a futuro, pero quien hace eso posible o no es la comunidad afectada. Es por ello que es necesario imaginar la gestión del Carnaval Porteño como un espacio abierto para el diseño de un proyecto que cuente con la participación de todos los actores que tarde o temprano deberían verse involucrados en su realización.

Por esta razón, establecer un buen diagnóstico de la realidad es fundamental a la hora de administrar los recursos y el potencial humano con los que se contará para diseñar y ejecutar una política de Estado, aún más tratándose de una materia como el carnaval, que combina gestión cultural con inclusión social.

Pero primero debemos tener en claro quiénes son y qué quieren estos actores y a su vez ellos mismos deben tener la oportunidad de verse reflejados en la composición de este mapa que más pronto que tarde se convertirá en diagnóstico y por fin en el diseño de una política pública. Es por ello que el lema del Primer Congreso de Gestión Participativa del Carnaval Porteño que se llevó a cabo durante el mes de agosto de 2007 rezaba: el carnaval que queremos lo hacemos entre todos.

No se le escapará a nadie que los tiempos que corren nos ponen frente a la necesidad de confrontar batallas decisivas en el campo cultural y comunicacional, lo que en términos de Gramsci se supo determinar como “la batalla moral”, y que dicha batalla, hoy más que nunca, debe darse en el más amplio y participativo sentido de lo popular.

Si acaso algo de esto estuviera en proceso de lograrse, detrás de ese estandarte podrían hoy los murgueros salir a conquistar el mundo.

Pero así como son los actores de una sociedad los que construyen la realidad, nos guste o no, es el Estado y son sus componentes políticos los que determinan el grado de posibilidad y el margen de maniobra para que esa sociedad avance o se retraija en relación con sus sueños y ambiciones. ¿Y dónde están parados los dirigentes políticos en este aspecto? ¿Cuál es el grado de preocupación por lo cultural en general y por el carnaval en particular que demuestran hoy en día los referentes de nuestra clase dirigencial? ¿Qué nivel de conocimiento o de prejuicio manejan en relación con el tema? ¿Hasta qué punto actúan por viejas o nuevas demagogias sin tomar conciencia del daño que hace su negligencia ni de la oportunidad que se pierden al quedar afuera de este proceso tan fascinante de construcción social a través de la cultura que aparece reflejado en el fenómeno del carnaval como no sucede con ningún otro hecho artístico, político, cultural o social en la actualidad?

Y en otros andariveles, ¿qué nivel de compromiso están dispuestos a asumir los gestores culturales de niveles intermedios y los artistas vinculados con la cultura popular, el arte callejero y los movimientos de arte para la transformación social? ¿Serían capaces de involucrarse en una construcción horizontal, transformadora, participativa, de inserción territorial concreta en todos los barrios de la ciudad, como es el caso, si pudieran vislumbrar que el Carnaval Porteño puede ser una herramienta maravillosa para operar el

tan ansiado sueño de la inclusión a través de la cultura? ¿Están dispuestos a aceptar las producciones artísticas provenientes de estas latitudes como hechos de valor estético y folklórico dejando a un lado viejos prejuicios de élite? ¿Cuánto interés antropológico ha despertado hasta ahora el carnaval en la sociedad porteña? ¿Cuánta responsabilidad en este fenómeno tendrán los medios de comunicación, las autoridades políticas, los espacios convencionales de producción y promoción cultural, etc?

Si bien entre los objetivos de ese Primer Congreso uno fundamental fue crear el marco adecuado para que cada uno de los miembros de la comunidad del Carnaval tome conciencia del rol que le cabe a cada agrupación, a cada artista y en definitiva a cada ciudadano en la construcción colectiva de una política cultural y en general de un modelo de estado y de sociedad, una vez transitada esa experiencia que felizmente sigue su curso y avanza a pasos agigantados, lo necesario en la actualidad es, sin duda, insertar esta discusión en el ámbito de la dirigencia política, la gestión cultural y los principales referentes de la cultura popular. Ellos son los que pueden definir la orientación que seguirá ese transcurrir hacia una nueva realidad cultural en la ciudad de Buenos Aires. Los artistas del carnaval han hecho y siguen haciendo lo suyo. Mientras tanto, es necesario tejer un puente que les permita a todos los demás actores involucrarse y comprometerse con una realidad que por lo general se desconoce. Y, como ya se sabe, generalmente tememos a lo desconocido.

Hoy mismo se están sucediendo reuniones impulsadas por la Comisión actual y por la Agrupación M.U.R.G.A.S., para discutir un proyecto de carnaval de consenso... A nivel nacional se vienen produciendo también encuentros muy interesantes, como el que derivó en la organización del Movimiento Nacional de Murgas o el Movimiento de Murgas Independientes y otros, los que, dicho sea de una vez, tuvieron también su espacio para participar con libertad de ese debate fundacional. De eso se trató, de crear las condiciones necesarias para que la comunidad se apropie del carnaval... Primero tenía que hacerlo la propia comunidad del carnaval... luego recién se podrá aspirar a que toda la sociedad porteña y nacional sienta otra vez a su carnaval como algo propio, parte indisoluble de su identidad...

Ese es el puente que debemos construir. Y que en ese sentido la iniciativa la haya tomado justamente la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad (CPPHC) es un dato más que

relevante, pues marca un antes y un después en materia de apertura a la comunidad. Hasta aquí parecía que de la problemática del carnaval sólo se preocupaban los murgueros.

En concordancia con esa idea es que creo interesante aportar mi reflexión y mi experiencia a través de este artículo, deseando que el mismo coadyuve a la visualización de un panorama que ya no admite simplificaciones porque tiene una complejidad inusual capaz de tentar a cualquier analista de la cultura, la política y la sociedad que tenga el coraje y la paciencia de incursionar en sus fibras más íntimas. Una complejidad que supo reconocer el propio Secretario de Cultura de la Presidencia de la Nación, José Nun, al recibir a los dirigentes de la Agrupación M.U.R.G.A.S. en el contexto de la última marcha anual por la restitución del feriado de lunes y martes de carnaval. También la reconoce el propio Diputado de la Nación, Jorge Coscia, quien presentó un proyecto en esa dirección y que acercó una carta de apoyo al Primer Congreso de Gestión (documento que se puede consultar en la web de la Agrupación M.U.R.G.A.S.). Antes que ellos, la entonces Diputada de la Nación, Marcela Bordenave, también había presentado el suyo, razón por la cual fue invitada a exponer en la primera jornada, oportunidad en que hizo un valioso aporte al Congreso recomendando visualizar la problemática del Carnaval en el marco de una concepción regional a nivel MERCOSUR.

Por mi parte, pretendo aprovechar esta invitación formulada por la CPPHC no sólo para rescatar lo que se dio en el marco de ese Congreso, sino también para opinar, ya despojado de cualquier rol institucional dentro del ámbito del Poder Ejecutivo local, acerca de ese futuro que imagino para el Carnaval Porteño.

Esa realidad que visualizo me incita a intervenir porque sé que hay en germen no sólo un gran capital cultural sino también una posibilidad única para refrescar la convivencia entre los porteños. Y si, como dijimos, para desarrollarse, ese germen requiere del compromiso de toda la comunidad y en especial de los dirigentes políticos y de los artistas y gestores de cultura popular, entonces sumo mi humilde voz, al menos para decir con el negro Fontanarrosa: si no puedes vencer el miedo, únete a él.

En coherencia también con el espíritu de ese Primer Congreso, que se propuso instalar la problemática del carnaval en un ámbito de mayor

jerarquía en materia de debate cultural, nuevamente la intención es lograr que la cuestión deje de ser considerada como una temática menor del patrimonio cultural. Porque la ordenanza declaró lo que declaró, es cierto, pero no hizo que los medios de comunicación se interesaran en descubrir y comunicar de qué va la cosa con el carnaval, como no hizo que las instituciones culturales de la ciudad consideraran efectivamente que lo que hacen esos pibes en la calle es cultura y que es necesario desarrollar una política en la materia y, lo que es más, que esa política debería ser considerada política de Estado.

De hecho hay un debate que en comparación es superficial, pero reafirma esta idea de indefinición aún vigente en cuanto al rol del Estado en lo que hace a su promoción y preservación. El vaivén entre la Dirección de Festivales y la de Promoción Cultural marca la filtración de este dilema al interior mismo del ámbito institucional. El Carnaval no es un mero festival. Y no debe apuntarse a eso, porque su naturaleza esencial está justamente en su perfil barrial y su proyección comunitaria. Pero tampoco puede dejarse de lado la necesidad de contar con los equipos profesionales y técnicos propios de un gran evento cultural, especialmente por su dimensión territorial y humana, ya que convoca a más de un millón de personas por año en un evento de diez días que se expande por todos los barrios de la ciudad.

Y no, la verdad es que la mayoría de las autoridades considera esta ordenanza y las leyes posteriores, entre ellas la que establece el asueto administrativo por los días lunes y martes de carnaval, como medidas en el mejor de los casos demagógicas. Muchos también dejan traslucir no sé si la certeza o quizá la esperanza de que esta frágil estructura (la Comisión de Carnaval) caerá por su propio peso en cuanto un escándalo estalle en el ensayo de alguna de sus “ruidosas” murgas o cuando una fatalidad ensucie aunque sea de rebote alguno de esos “caóticos” corsos. Sin embargo, nada de esto sucede, por fortuna pero también básicamente, hay que decirlo, por el cambio notable que ha tenido en los últimos años el comportamiento de los propios integrantes de la comunidad del carnaval. Aunque hay que seguir trabajando y mucho en este esencial aspecto. Está pendiente un buen ejercicio de autocrítica en varios rubros, especialmente en materia de convivencia. De hecho, cuando surgió la idea de un congreso participativo, varios torcieron el gesto con ironía o desconfianza. Algunos incluso llegaron a imaginar que se pretendía organizar un espacio para forzar consensos espurios a la medida del Poder Ejecutivo vaya uno a saber con qué fines. Pero hoy, a más de un año de

esa experiencia, hay que destacar la amplia participación lograda y la apertura y disposición de los principales referentes del carnaval, más allá de resaltar el nivel de las ponencias y del intenso debate que éstas generaron durante los tres días en que se sesionó. Fue evidente que hacía tiempo que el diálogo brillaba por su ausencia, sobre todo el diálogo sereno, con intercambio de ideas y de propuestas concretas. Y sobre todo hay que señalar que la cosa continúa y por lo que se puede ver con muchísimo éxito.

Pero decíamos que en su momento fue necesario jerarquizar el debate. Y se llevó a cabo nada menos que en La Manzana de las Luces, sede de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires (1822-1853), del Congreso General Constituyente (1824 y 1827), del Congreso Nacional (1822 y 1864) y de las Convenciones Provinciales de 1860 y 1870. Allí juraron como Presidentes de la Nación Bernardino Rivadavia y Bartolomé Mitre. Supo ser sede del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad y hasta se la utilizó como Aula Magna de la Facultad de Arquitectura de la UBA. El debate sobre una política en relación con el carnaval al fin estaba instalado en un ámbito acorde a la jerarquía del asunto: la discusión sobre una actividad considerada patrimonio cultural de la ciudad.

Y este es el punto que aquí subrayamos. Dado el avance que se ha hecho en este terreno, es necesario ahora derramar hacia otros ámbitos de decisión política y de producción cultural esta realidad.

Entonces, así como en su momento fue necesario recomponer el diálogo, especialmente en el ámbito institucional de la Comisión de Carnaval, y luego fue necesario jerarquizar el debate, de allí que fuera importante realizarlo en un espacio emblemático como La Manzana de las Luces, a mi juicio hoy es igualmente necesario darle otra voz, otra jerarquía a esta discusión, de modo que pueda alcanzar otros espacios institucionales, involucrar a otros actores que intervienen o definen criterios en ciertos ámbitos en los cuales se toman decisiones de política cultural o de gestión en materias que tienen directa ingobernabilidad en la progresión tan deseada hacia un carnaval de jerarquía espectacular, valor folklórico, atractivo histórico-cultural y profundo sentido de transformación social.

Es entonces muy importante instalar la cuestión en una publicación de este tipo a través de la cual la CPPHC hace su aporte para el debate de

políticas culturales. Son centrales las estrategias de comunicación porque es a través de ellas que se puede llegar a toda la comunidad de manera de lograr que ésta por fin se apropie de una de las tradiciones más auténticas de su patrimonio cultural.

Estética de lo social

Trataré, antes que nada, de elaborar un diagnóstico político que abra el panorama y proyecte una luz nueva sobre la temática particular del carnaval. Y como no puede ser de otra manera, estoy tentado de comenzar por el final, afirmando lo que debería verse como la conclusión a la que llega mi exposición: a saber, que la política cultural debe ser eje de una política social integral. Y ya que aceptamos que en vez de una conclusión es una premisa, la propuesta es lanzarse a desentrañar el carácter que a mi juicio debiera tener esa política sin esperar que una legislación la cristalice para posicionarse uno en contra o a favor, como es metódica costumbre en nuestra tradición política. En pocas palabras, porque ninguna política logra adhesiones o rechazos si no ha involucrado a sus beneficiarios o damnificados. Lo que logra en todo caso es indiferencia. Y la indiferencia, se sabe, es lo peor que puede sucederle a una norma. Es lo que se conoce como desuetudo.

Lo que sucede es que esa vieja tradición política instaló el vicio de los contubernios entre caudillos y a eso se le dio en llamar consenso. Pero cuando aquí hablamos de diseñar una política de Estado o hablamos de gestión participativa, damos por supuesta la necesidad de promover un nivel de compromiso y de lucha por parte de la comunidad que haga posible la conquista de un verdadero consenso. Básicamente porque sabemos que a ningún gobierno le interesa realmente la cultura. Los dirigentes de lo que se dio en llamar la vieja política saben muy bien que la cultura se manifiesta como actitud crítica. Un pueblo que se habitúa al consumo y la producción cultural, forma juicio crítico sobre la realidad. Y asume responsabilidades opinando respecto del mundo en el que le toca vivir. Eso a ningún gobierno le interesa.

Un gobierno que aspire realmente a la libertad y el desarrollo integral de su pueblo no puede no tener la promoción cultural como eje de gestión. Pero ¿quién lo hace? Aunque haya algunos Estados que se acerquen a esta idea -Cuba y Finlandia en extremos ideológicos opuestos-, lo cierto es

que sólo con serias reservas se puede afirmar que algunos de esos países lo hagan con el sentido que nosotros hablamos de cultura para la transformación social. Tendríamos en ese caso que aclarar qué es lo que se considera cultura, cuál es rol del Estado, etc. Por ejemplo, no creo que la educación formal por sí sola alcance para plantear este desarrollo integral del que venimos hablando, y menos si es a través de un sistema educativo como el aún hoy vigente en nuestros países, atado a los principios vetustos del conductismo más autoritario y positivista que sobrevive como herencia de tantas dictaduras y de los subsiguientes gobiernos híbridos padecidos a lo largo de la historia. Tampoco podemos aceptar por cultura el mero acceso a cierta variedad de espectáculos diluidos para el consumo masivo, promoción que sin duda también aporta y no hay por qué dejar de incluirla en los presupuestos de gestión.

Quiero decir que no es cuestión tampoco de llamar cultura a la mera tradición o al gusto de la élite del poder. Se trata de plantear una política cultural que haga de la vida en sociedad una usina de producción de sentido, de un sentido nuevo, cargado de compromiso solidario, de poesía y sobre todo de irreverencia.

Y la actividad que desarrollan las agrupaciones artísticas de carnaval constituye un hecho cultural riquísimo y aún virgen a pesar de su profundo arraigo en la historia de todos los pueblos. El arte callejero en especial lo es, porque establece sentido justamente en el espacio público, en el espacio que los ciudadanos de este mundo tenemos en común. Porque el sentido no es el que propone tal o cual artista más o menos excéntrico, sino el que se produce a través del encuentro con otros seres, ocasionales o no tanto, que no necesitan pertenecer a ninguna élite ni a ninguna cofradía para participar. Y en eso el arte callejero es radical. Es abierto, azaroso, cambiante, riesgoso, y constituye en sí mismo un ritual, el ritual del encuentro. Un espectáculo gana el reconocimiento de su público en la medida en que funcione como tal en escena. Cuanto más armoniosa y fluidamente funcione, más fácil será para todos dejarse llevar por el entorno y vivir la experiencia ahora sí ritual del encuentro con el otro.

Por eso es necesario distinguir estos dos aspectos, para no confundirlos y ver que se necesitan mutuamente. Un espectáculo callejero que no produce en los ocasionales visitantes de esa plaza, parque o esquina esta sensación de estar participando de un ritual, no se completa, hace algo que podríamos llamar “ruido”, que distorsiona el espectáculo y lo desluce.

Es por esta tarea casi chamánica que lleva a cabo cotidianamente el protagonista de un espectáculo callejero que podríamos dar por sentado aquí que los actores culturales barriales son quizá los mejores referentes comunitarios, capaces de actuar con el máximo compromiso en su relación con la gente y hasta con mayor eficiencia y transparencia en lo que hace a la administración de esa confianza, manteniendo una coherencia y una solidaridad de la que no siempre los dirigentes barriales están dotados. Perdón si parece una digresión: pero impulsando este tipo de liderazgo comunitario se acaban los punteros. Es más, si tuviera la capacidad y el talento para formar un partido político sería un partido integrado básicamente por artistas populares, especialmente artistas callejeros o de arte comunitario. Este tipo de referentes es más difícil de manipular. Se nutren del encuentro que se produce en la plaza o en la esquina... a veces también en un club social o una salita de escuela... no importa. Es donde se da el encuentro. Y los artistas vienen a festejar con su arte semejante milagro.

Entonces es imprescindible escuchar la voz de los integrantes de la comunidad del carnaval a la hora de diseñar esta política. Porque son ellos los poseedores de la herencia viva de esta actividad que se ha patrimonializado. Aún cuando un gobierno se quiera apoderar del carnaval, lo que se ha declarado patrimonio cultural de la ciudad es la actividad que desarrollan las agrupaciones artísticas. Y a la hora de diseñar una política para el carnaval con sentido de transformación social, son esos militantes de la cultura barrial los que tienen el saber y el poder de llevarla a cabo exitosamente o boicotearla.

No hay revolución sin alegría, creo que decía Cortázar. Si la revolución no se baila, no es tal revolución, creo que dijo el Subcomandante Marcos. En verdad, sin alegría no hay vida en sociedad. Por lo tanto, podríamos decir lo mismo en cuanto al carnaval pero con una variante sutil que debe ser acompañada con la entonación: la alegría “es” la revolución. Razón por la cual esta propuesta de política social con eje en lo cultural tranquilamente podría tener como lema la democratización de la alegría.

Está en los dirigentes políticos, en los gestores culturales y en los demás componentes de ese amplio universo que constituye la cultura popular, oír esta voz que, desafinada o no, viene sonando con crecimiento continuo y contundente por plazas y parques de la ciudad y atravesando el esqueleto

mismo de la pirámide social, sin distinguir límites de carácter étnico, religioso, racial, cultural o económico.

Conviven, además, grandes personalidades en el ambiente del Carnaval Porteño. Hay un gran potencial que un día va a desarrollarse y florecer y quizás tengamos un mundo distinto desde entonces. ¡Imagínense un movimiento que tiene la alegría como bandera y el arte como herramienta!

Los miembros de esta maravillosa comunidad del carnaval tienen en sus manos la posibilidad de aportar un modelo alternativo de mundo y de sociedad. Serían, sin duda, dirigentes comunitarios dignos para transformar la vida social y política de la ciudad. De hecho, muchos de ellos lo son desde hace años aunque ocultos en el olvido o la modestia. Pero, a la inversa, también la comunidad del carnaval corre el riesgo de ver a sus agrupaciones artísticas convertidas en botín de intereses políticos no siempre declarables. Y estos, lamentablemente, sí consiguen prensa. Es un debate que sin duda falta dar en serio, no sólo en el ámbito del carnaval sino en el más amplio espectro de lo social. Por eso decimos que la batalla que es necesario dar es cultural y comunicacional, y para eso es imprescindible pensar una política de Estado en materia social que tenga como eje lo cultural.

Y, fuera del carnaval pero en este mismo orden de cosas, también hará falta, por supuesto, una política nacional en materia de asignación de licencias para la cobertura de los servicios de comunicación, una política que reemplace a la vigente Ley de Radiodifusión heredada de la dictadura y lamentablemente convalidada por los sucesivos gobiernos hasta la actualidad. Lucha en la que debería involucrarse también la comunidad murguera, sobre todo por la importancia que tienen los medios de comunicación para difundir sus eventos y sus valores culturales, pero también por la importancia que tienen para la generación de emprendimientos barriales de desarrollo comunitario y hasta como mecanismos de integración interbarrial.

Pero, volviendo a la cuestión de la participación en el plano de la política, creo que el Primer Congreso de Gestión sirvió para instalar la cultura del diálogo en el ámbito de la comunidad del carnaval. Es un gran avance el diálogo, en un país en el que tanto cuesta construir consensos reales. Esto fue importante especialmente en el ámbito de las murgas, en el que, contradiciendo el espíritu que diera origen a estas festividades, en algún momento justamente

parecía que cuestionar lo establecido no era conveniente.

Mucho se ha progresado, a pesar de la indiferencia de la que suelen ser víctimas los artistas del carnaval por parte de la élite cultural y política y ni hablar de los medios masivos de comunicación. Sin embargo, no podemos llenar con el mérito de los logros el vacío de lo que falta aún por avanzar. Creo que se puede aportar aún más si se arranca justamente de lo que falta... de lo que todavía está pendiente...

Es fundamental que sigamos construyendo sueños, porque de lo contrario el mundo se estancará. La historia no avanza si quienes la habitamos dejamos de soñar. Y la verdad es que muchas de estas discusiones tuvieron como marco el prejuicio según el cual perseguir estos altos objetivos era algo utópico, idealista (como si eso de por sí fuera negativo). Lamentablemente, entre los daños que nos hicieron durante el imperio del más cruel neoliberalismo, el peor quizá sea que nos hicieran creer eso de la muerte de las ideologías, que a cambio nos impusieran la vaga noción de pragmatismo resultadista, y que allí se diluyeran todas nuestras ilusiones y sueños de un mundo mejor. Es necesario luchar contra esas ideas paralizantes. No sabemos si el mundo se puede cambiar o no, pero mientras tanto debemos tratar de que el mundo no nos cambie a nosotros, convirtiéndonos en otra pieza útil para el estancamiento general.

Digamos que se trata de no ser cómplices de la confabulación general por la cual todos contribuimos de un modo u otro a disimular la pobreza educativa y cultural en que nos encontramos inmersos y que avanza y avanza como una gangrena comiendo los huesos de nuestra comunidad. Y si considero que es la élite dirigencial la que tiene pendiente involucrarse en el mundo del carnaval para contribuir cada quien a su modo en el desarrollo de este gran sueño, es porque entiendo que los responsables de esta situación son principalmente los dirigentes políticos, empresariales, educativos, sociales y culturales, entre los cuales sin embargo yo mismo me hallo, docente, artista, militante social y cultural, y aún más como funcionario de gobierno. Somos parte, unos más modestamente que otros, pero parte al fin, de una sociedad que en estos últimos 25 años lamentablemente apenas ha sabido repensar su destino. Es nuestro deber construir un proyecto de Nación que nos permita consolidar una identidad y un futuro en materia económica, política, educativa, cultural.

Pero la verdad es que mucha fiesta, mucho glamour de nuestros funcionarios culturales (incluso muchos de ellos considerados progresistas), y en el fondo... nada. Es que tienen que pasar por la política para estar ahí. Pocos llegan desde la militancia cultural más auténtica. Quizá habría que pensar en serio eso de formar el movimiento de artistas callejeros y postularse a elecciones lo antes posible.

Hablando en serio... Es urgente un cambio de rumbo, es urgente hacer algo que restituya el papel que la cultura tiene que jugar en la sociedad y asumir las consecuencias de una gestión del Estado coherente con ese proyecto cultural y dejar de meter parches más o menos vistosos o paternalistas, siempre tan poco efectivos o incluso contraproducentes, que sólo han servido para crear nuevas o alimentar viejas dependencias, profundizar la abulia y el desinterés general en vez de liberarnos, que es lo que debemos exigir de una política acorde con los más altos ideales que supieron concebir los libertadores de América, por no hablar de dirigentes más próximos en el tiempo y entrar en una discusión que no pretendo, para esta ocasión por lo menos.

Si revisáramos la historia más allá de las fábulas superficiales que nos venden en la escuela y en los medios de comunicación, veríamos con claridad que las gestiones culturales trabajaron siempre para la clase en ejercicio del poder. Y en todo caso conformando a la clase media culta para que no moleste. Podemos comprobarlo apenas estudiando la distribución de los recursos en los presupuestos para cultura. Nadie se ocupa de crear el deseo de consumo cultural en ese amplio abanico social que tiene vedadas hasta las mínimas posibilidades de acceso a una vida digna, y que por ende tampoco tiene acceso a las más elementales condiciones de desarrollo cultural. Los vecinos de las zonas más humildes producen su propia cultura en el ámbito de su estrato social. Y es maravilloso ver sus resultados. Porque existe cultura en todo encuentro humano y ninguna es menos valiosa que otra. Pero la cultura de la clase media, aún cuando podamos ubicarnos al margen de ella, es lo que es luego de que sus hacedores y consumidores tuvieran acceso a un universo bastante amplio de opciones para el intercambio, con las incertidumbres, fluctuaciones y temores que eso implica. Así fueron conociendo otras libertades, otras morales. En cambio es excluido aquel que aún haciendo valer como corresponde su posición frente al mundo, no siempre puede reconocer que corre con desventaja. Los sectores más humildes de nuestra población

sienten orgullo por sus manifestaciones culturales (entre las cuales el carnaval, y concretamente la murga ocupa un lugar de privilegio). Pero a la vez, las carencias de formación y la marginación del mercado de producción y consumo cultural hacen que no tengan a su alcance las herramientas necesarias para elaborar su dificultad y por ende aplicar su energía para tejer un puente hacia los centros de producción y distribución cultural para que de esa manera su manifestación estética se inserte en el mundo de los valores universales de nuestro tiempo. Por eso es muy importante, a la hora de gestionar el carnaval, articular acciones concretas en materia de consumo, producción y gestión cultural orientadas prioritariamente a la población de los barrios más periféricos de la ciudad.

Claro, los gobiernos que los pueblos de Latinoamérica nos hemos estado dando de un tiempo a esta parte dejan mucho que desear. Un capítulo especial podríamos completar con los gobiernos de la Ciudad de Buenos Aires. Siempre han preferido el hambre cultural de las mayorías, porque de esta manera se anula la capacidad del pueblo para formular juicios críticos. La cultura siempre se manifiesta como juicio crítico. Cuanto menos gente accede a los medios necesarios para la producción y consumo de discurso cultural, más gente hay que no elabora juicio sobre las gestiones culturales; sobre nada, pero especialmente en el aspecto cultural. La prueba está en que casi nadie cuestiona la gestión cultural, ni siquiera en los barrios más postergados en la materia, justamente porque la falta de acceso a la cultura se manifiesta como desinterés. Y la verdad es que las estadísticas sobre consumo cultural en zonas importantísimas de nuestra ciudad son aterradoras. Barrios como Barracas, La Boca, Pompeya, Parque Patricios... tienen números alarmantes. Ausentes de todo servicio cultural, paradójicamente, no opinan sobre lo que hace el Gobierno en ese rubro, o, lo que es peor, opinan de apuro que está bien porque algo escucharon acerca de determinados eventos que se difunden en los medios aún cuando ellos no los consuman, generalmente porque implica salir del barrio y encima cruzar la barrera hacia el norte, que es donde se concentra la oferta cultural. El hambre cultural se manifiesta como desinterés, por eso difícilmente haya quejas, pero no porque reciban algún servicio estatal o privado que los satisfaga en sus inquietudes artísticas o intelectuales, sino porque no les parece importante lo que haga el Estado en ese aspecto. Sí se pueden quejar de la inseguridad o de la pobreza o de la falta de agua, cloacas, etc... Pero para lograr que alguien se queje de la falta de servicio cultural en los sectores más excluidos de la sociedad es necesario estimular su consumo

y producción, debemos acicatear su curiosidad, su interés. Y eso, salvo raras excepciones, no se realiza, o se realiza con tan bajo presupuesto y capacitación específica, con tan poco nivel de compromiso y continuidad, que termina siendo contraproducente, desestimulante, en fin, frustrante.

Por eso insisto con esta teoría del hambre cultural que no inventé yo pero que me parece clarificadora. A diferencia del hambre orgánica, física, que lo lleva a uno a revolver la basura si es necesario para buscar un resto de algo que se parezca a comida, el hambre cultural se manifiesta como desinterés. Es decir que el hambre cultural requiere de estímulo para producir una reacción. Sin estímulo, las personas que no han accedido a una mínima formación cultural lo que expresan es ausencia de deseo por lo cultural. Por eso, en un paralelismo que me resulta inevitable por mi actividad pedagógica, creo que un buen docente no es el que se las sabe todas, sino aquel que todavía conserva su inquietud a flor de piel, su curiosidad despierta dispuesta a saltar sobre una nueva presa... Ese docente contagia la curiosidad. El otro, adoctrina, a-maestra.

Y no quisiera abrir la discusión sobre si es justo hablar de la curiosidad y la inquietud por lo cultural en sectores sociales que no tienen ni para comer. La verdad es que esa teoría sólo ha servido para anular la discusión sobre la importancia de gestionar cultura para las mayorías. Hace siglos que se viene diciendo que hay que atender primero el hambre de los pobres, lo mismo que hay que mejorar las instalaciones de los hospitales y las cárceles antes que preocuparse por la salud de los enfermos o la libertad de las personas, que hay que pavimentar y poner cloacas en todo caso, antes que poner una escuela. Hace tiempo que nos dicen con descaro que esas son las prioridades, y que no se puede hacer todo. Y lo peor es que ni siquiera eso se ha hecho. Y si acaso se ocuparan efectivamente de ello, ¿por qué hay que esperar para ocuparse de lo cultural? ¿Qué tiene que suceder para que nos demos cuenta que la gente que está en tales circunstancias lo que más ansía en el mundo es ser considerada de una vez por todas con los plenos derechos que como ciudadanos les garantiza la Constitución Nacional, incluido el derecho a un poco de distracción, a la ilusión, al abrazo del otro? Todos necesitamos descargar nuestro dolor y expresar nuestra alegría de un modo sano y creativo. Y como derecho humano básico que es, corresponde al Estado hacerlo efectivo con urgencia. Por eso, hace falta una política de Estado en materia cultural que no sea unidireccional y que cuente con operadores en el propio territorio, que no sean punteros del

Gobierno de turno sino referentes válidos de la propia comunidad. Y allí están las agrupaciones artísticas de carnaval.

En la fase actual de la globalización o mundialización u occidentalización (que básicamente consiste en la libertad del flujo financiero, no así de la fuerza del trabajo), es muy fácil imaginar (o incluso ya ver perfilada) una radicalización progresiva a nivel planetario de una suerte de cultura homogénea o uniforme monitoreada por los grandes medios de comunicación al servicio del poder económico y político reinante. Esta tendencia acabaría eliminando el pensamiento independiente, lo que pone en juego la concepción de democracia representativa y pone aún más lejos nuestro anhelo de democracia participativa que supone un ciudadano como el que venimos postulando, capaz de elaborar críticamente su posición frente a la realidad que le toca vivir y un ciudadano dotado de las herramientas necesarias para actuar en pos de provocar los cambios que crea necesarios para alcanzar una mejor calidad de vida para todos. Y ni hablar del daño que esta situación le hará a las tradiciones locales como reservorios de identidad cultural.

La llamada globalización efectivamente no es otra cosa que un sistema de comunicaciones tendido desde los centros de poder más concentrados hacia sus zonas económicas periféricas.

Si a esto le sumamos que, por diversas razones pero básicamente a partir de la herencia dictatorial que arrastramos desde lejos, los actores culturales de las nuevas metrópolis han retrocedido notablemente en su ocupación del espacio público, el panorama se vuelve desalentador. Y peor aún será nuestra visión si agregamos que, para colmo, cuando alguien tiene algo para reclamar recurre a los medios masivos de comunicación, que se convirtieron en portavoces de las demandas sociales incluidas las culturales, y en muchos casos, hasta son los creadores de la ausencia de tal demanda. Lo que no es casualidad, ya que esos medios responden a intereses financieros y políticos que justamente abogan por el statu quo. De ahí que las periferias deban acometer esfuerzos más energéticos para establecer y desarrollar circuitos horizontales que actúen como espacios de vida cultural. Tales circuitos tienen la misión de contribuir a pluralizar la cultura, legitimando sus propios términos, construyendo valores propios, diversos y comunicables, desenvolviendo acciones alternativas que le devuelvan el alma a la comunidad. Sin el concurso del Estado esta operación, teniendo en cuenta que los más amplios sectores de

la comunidad ocupan un lugar tan desventajoso, es imposible.

Samuel Huntington afirmaba que los alineamientos antes definidos por la ideología hoy están cediendo frente a otros nuevos definidos por la cultura, lo que explica cómo la cultura ha devenido un elemento crucial en la interacción entre personas y naciones a nivel mundial. Lo cultural y lo comunicacional son fuentes de conformación de identidad. Y también fuentes de conformación de poder.

Es entonces responsabilidad de la dirigencia política y cultural accionar, poner en escena nuestras diferencias frente al mercado de identidades culturales del mundo actual, y dejar de usar esos espacios de intercambio para tratar de imponer un registro opaco de lo que supo ser nuestra cultura. De ahí la importancia que tuvo por ejemplo discutir en el Congreso de Gestión cuál es el rol de los medios de comunicación a la hora de diseñar una estrategia política desde el Estado en relación con el Carnaval Porteño. Y de ahí también la importancia de dar un marco institucional para el debate acerca de las inquietudes artísticas que deben fluir con naturaleza para conformar una estética, una estética del carnaval, no sólo incluyendo en esa estética el trabajo social importantísimo que desarrollan las agrupaciones del carnaval, sino planteando que se trataría en realidad de una estética de lo social.

Pero es evidente que hasta tanto el Estado no sea capaz de ejercer un dominio efectivo de la industria de la comunicación será imposible lograr amplios objetivos en materia de preservación y promoción cultural (y ojalá apunten en esa dirección los consensos sobre la nueva ley de servicios comunicacionales que se está discutiendo a nivel nacional). Nos quedaremos en lo que estamos, las buenas intenciones. La importancia de los diarios, revistas, radios, televisión, Internet, cine, libros, teatro y todo objeto de arte en lo que hace a la construcción del imaginario social es indiscutible. ¿Y quién posee el dominio de esos medios hoy en día? ¿El Estado? Claro que no. Pero sí es responsabilidad del Estado delinear una política en relación con la conformación de una cierta identidad local, o lo que Pacho O'Donnell supo llamar la “programación” de una acción integral cuyo objetivo sea jerarquizar el mundo de las ideas y las conductas de ciudadanas y ciudadanos. De lo contrario, dejamos todo en manos de la buena voluntad de unos señores que tienen muy claro lo que quieren y que a lo largo de la historia ya han demostrado que son unos inescrupulosos mercaderes con grandes intereses en

la estupidización del pueblo para de ese modo ejercer un dominio más lineal y económico. Mayor eficiencia al mejor costo, ese es su lema.

Queda claro que urge tomar medidas desde el poder político a este respecto, ya que el sector de las industrias culturales, si no desaparece en el fracaso, desaparece en su desintegración dentro de los grandes oligopolios, pasando entonces a depender de intereses económicos, políticos y culturales de indiscernible procedencia (aunque claros objetivos).

Cuando se controlan los resortes culturales de un pueblo se pasa a controlar la imagen que ese pueblo tiene de sí mismo. Ya no se trata de imposición, al estilo de los viejos imperialismos. Se trata de algo peor. Y tampoco se trata de ejercer ningún tipo de control vigilante sobre los contenidos, por supuesto, sino de tener poder sobre los medios para promover la libre circulación de las ideas y la información y así garantizar un libre acceso a la cultura y la comunicación por parte de toda la comunidad sin distinción de clase o pertenencia.

Es necesario impedir la concentración o extranjerización de nuestras industrias culturales y establecer un sistema que democratice y regule la comunicación social, especialmente impidiendo las actitudes discriminatorias. A partir de allí, entonces sí, podremos hablar de la posibilidad concreta de desarrollar un programa de promoción y preservación de la cultura local como forma de garantizar la construcción de un discurso coherente y contemporáneo y que a la vez refleje realmente nuestra identidad sin la cual la incorporación al conjunto de este esquema mundializante no será más que una integración amorfa, una forma de proyectar a un escenario más amplio nuestro no ser de siempre.

Es imposible desconocer este complejo contexto en el marco del cual se plantea la discusión de una política social con eje en lo cultural. Razón por la cual, más allá del debate que la propia comunidad del carnaval felizmente se está dando, es urgente que la dirigencia política y los profesionales de la gestión y el quehacer cultural tomen la intervención que les compete.

CONSTRUIR EL DESEO COMÚN / SOÑAR LO IMPOSIBLE / PROYECTAR LO REAL

El Carnaval y los desafíos de una política cultural para la inclusión social

Un paso necesario en la dirección de lo que se ha planteado en el capítulo anterior es poner en conocimiento público los lineamientos principales de la discusión que en el seno de la comunidad del carnaval se viene desarrollando desde hace tiempo pero que se vio materializada oficialmente a partir de la realización del Primer Congreso de Gestión Participativa. Si queremos que de verdad suceda el debate en toda su complejidad y en todos sus ámbitos de incumbencia, es hora de poner en circulación la información necesaria para que las opiniones no se limiten al mandato de los prejuicios.

Ante la iniciativa surgida primero como deseo y luego puesta en acción por parte de la Comisión de Carnaval, el Congreso se constituyó como un primer intento oficial de indagar en el deseo más autóctono de la comunidad en su conjunto. Y aunque todavía hay mucho terreno por recorrer en ese aspecto, es oportuno en esta ocasión contrastar este deseo apenas esbozado con las posibilidades concretas que surjan en el seno de la política y la gestión cultural del Estado.

Una política cultural por parte del Estado con un sentido social transformador, es definitivamente crucial para construir una sociedad con mayor igualdad de oportunidades. Esto resignifica el rol del Estado pero también el de la dirigencia política. Ganan ambos, en más democracia real con participación ciudadana y también en calidad institucional. De este modo será posible obtener una mejor calificación de parte de los organismos internacionales promotores de la cultura y a partir de ello obtener mayores beneficios económicos que permitan desarrollar ese potencial insinuado por los resultados de la gestión. Es absurdo hacer el camino inverso. Sería como pretender apoyo económico para el desarrollo de una gestión que supone que a la larga beneficiará al pueblo con mayor libertad e inclusión pero que mientras tanto se impone y se sostiene sólo a costa de represión y exclusión.

Los atenienses, a diferencia de los espartanos que eliminaban

lo diferente, cuando se dieron cuenta de la gran expansión territorial de su poderío militar creciente, enseguida buscaron el lenguaje que les permitiera garantizar la colonización, ya que la palabra, diversa por la naturaleza misma de los idiomas, se los impedía. Y fue el arte, surgido del seno mismo de su religión, de sus mitos, el arma más poderosa. Tespis (que era sacerdote pero que quedará en la historia como el primer actor griego) convirtió, justamente, su altar en un carro naval (carromato con ruedas que al incursionar en el agua se convertía en navío... de donde se supone podría derivar también el nombre de nuestra celebración y que era fundamental para movilizarse en un imperio como el ateniense que se expandía justamente a través del mar en un inabarcable abanico, siendo su mundo más cercano un archipiélago conformado de islotes cada uno con su cultura y su idioma particular). Así es que Tespis convirtió su altar y su rito en un espectáculo rodante que tenía como misión no tanto honrar en sí mismo a Dioniso (que era básicamente en honor de quien se hacían esos ditirambos) sino el de lograr que los colonizados se identificaran con su cultura y la tomaran como propia, utilizando para ello los disfraces (vestuario), las máscaras, las mímicas, es decir, herramientas del arte. Poco a poco esta operación colonizadora dio lugar al nacimiento del teatro.

Muchos siglos después, es el cristianismo el que intenta incluir a través del arte a los que no pertenecen a su religión y de reincorporar a los que han dejado de participar de sus ritos sagrados. Todas las religiones tienen sueños de universalidad. Cuando surgieron los idiomas romances, desprendimientos independientes del latín, los clérigos sólo pudieron afirmar su poder mediante la fuerza, porque la palabra ya no les permitía llegar a sus fieles. El latín se volvió una lengua de élite y no comunicaba. Es decir, no servía para conquistar el mundo. Justo en un momento en que se empiezan a descubrir nuevos horizontes (ya más lejanos y más ajenos que los que descubrieron los griegos en su momento) y en que se empiezan a conocer culturas totalmente distintas. Otra vez es el arte el que surge como herramienta capaz de atravesar el abismo. La utilización de vitrales en las naves de las iglesias justamente viene a cumplir con la función de acercar la narración de los episodios bíblicos a los nuevos feligreses y a los que no tenían acceso al latín. Y lo hacían a través de imágenes visuales capaces de reemplazar, en su simpleza y figuración, el relato de la vida de Jesús que, por respeto al rito tradicional, se seguía produciendo en latín. Ya se nota aquí la intuición sobre el poder del arte. Pero la gente tenía que acudir a las iglesias para ver estas imágenes y la verdad es que muchos no lo hacían. De modo que una vez más hubo que construir carros que permitieran a

los pastores y su séquito insertarse en los márgenes y así llegar a los excluidos con el mensaje. Y a ese “populacho” era imposible llegar sin reformular el discurso. De allí que aparecen en esta época los llamados misterios y autos sacramentales que, en otros tonos menos solemnes y claramente teatrales, “representan” historias vinculadas con la vida de los santos y la vida de Jesús a través de los cuales sus “actores” pretenden atraer al gentío hacia la iglesia. Pero, claro, no sólo los sacerdotes actuaban. Al notar el éxito de esta herramienta, decidieron incluir a los actores independientes para lograr ampliar su margen de influencia. Justo esos artistas a los que la Iglesia rechazaba por no ajustarse a las reglas impuestas por su ortodoxia. El arte, sin embargo, fue otra vez imprescindible. Cuando se dieron cuenta que de otro modo perderían su arraigo en la gente, no dudaron en dejar entrar a la nave misma de la Iglesia a los artistas, que de otro modo hubieran seguido su vida artística en forma independiente como Tespis en su momento.

Hoy tenemos el ritual del Carnaval como una herencia más que fresca de ese pasado mítico. Y tenemos el deseo de llegar a toda la comunidad de la ciudad de Buenos Aires e incluso de recuperar el sentido del carnaval en todo el territorio nacional y latinoamericano. Eso es soñar lo imposible. Pero si vemos cómo la historia se valió del arte para cumplir sus más ambiciosos sueños de expansión, ¿por qué no construir un proyecto desde ese deseo y, utilizando las herramientas del arte, llegar a una sociedad que incluya a todos sus ciudadanos en un sentido de pertenencia cultural que nos dé sentido como pueblo?

Desde la ingeniería social, pero también desde la ética, es imprescindible generar políticas que tiendan a transformar el actual modelo de exclusión en un sistema que incluya a todos. Un sueño del que hoy en día el Che Guevara es ícono, pero que hasta el Papa Juan Pablo II proclamó incansablemente.

En cierta ocasión me tocó coordinar un programa de eventos culturales. El funcionario que me ponía a cargo de la tarea me remarcaba este principio rector: si no sucede en la tele, no sucede. Para eso tiene que ser algo grande, que llame la atención y, por supuesto, que cueste barato, advertía. Esa es la combinación que hoy en día siguen teniendo en mente los funcionarios que asumen roles de gestión en las áreas culturales del país. No ha cambiado ese concepto con los años, a pesar del inmenso fracaso que significa la exclusión

de la mayoría de la población, evidente no sólo en materia económica, laboral, educativa, sino también y fundamentalmente en el aspecto cultural. ¿Están preparados los dirigentes políticos y gestores culturales a enfrentar el poder de los medios de comunicación con un proyecto cultural que apunte a transformar una realidad de la que esos medios son auténticos tiranos? Giovanni Sartori decía algo así como que pasamos de la era del Homo Sapiens a la era del Homo Videns, en que si no lo veo no sucede. Yo agregaría que es Homo Videns Mediaticus. ¿Hasta qué punto los dirigentes máximos de la actualidad son concientes de esto y pretenden cambiarlo? ¿Y los artistas? ¿Y los murgueros? ¿Están los dirigentes políticos dispuestos a tomar una decisión determinante en relación con el carnaval, apoyando seriamente un proyecto generado por la comunidad murguera, aún cuando este proyecto se ponga de punta con los medios masivos de comunicación y con los líderes de opinión de la burguesía opinante de la ciudad? ¿Brindarían su apoyo si la resistencia a un eventual proyecto de transformación social a través de la cultura viniera de parte de ciertos líderes de la patota sindical y partidaria, siendo que muchos se nutren de estos liderazgos barriales, llámeselos punteros, para alimentar su aparato político?

Es una hora determinante la que vivimos, en la que se impone el diseño de una política integral en materia cultural, incluso a nivel regional latinoamericano. Hace varios años ya presencié la firma de un documento de los Ministros de Cultura del MERCOSUR en que se afirmaba esta necesidad. Que es imprescindible y prioritario implementar políticas de inclusión social a través de la cultura. Y todo ha quedado en esas declaraciones. Hay buenas intenciones en diversas jurisdicciones, me consta. Incluso a nivel nacional y de la provincia de Buenos Aires. Pero falta una decisión real de la dirigencia y de los demás estamentos gubernamentales, entre ellos el Legislativo, que debería haber sancionado hace rato una ley de política cultural para la transformación social y el fortalecimiento de la democracia.

Un primer paso en ese sentido ya ha sido dado por la propia comunidad del carnaval. Y en este capítulo trataré de dar testimonio de ello. Las leyes no hacen milagros. Ya lo dijimos. Por eso el primer paso que es necesario dar es la instalación del debate en el ámbito de la dirigencia política, los gestores culturales y los referentes de la cultura que pueden lograr con éxito la segunda etapa a transitar, que es la instalación del tema en los medios masivos de comunicación.

La comunidad del carnaval sabe lo que quiere. ¿Quiénes van a hacerse cargo de esa demanda y orientarla para que llegue a buen puerto?

Dijimos que el carnaval fue jerarquizado por varios hechos políticos, entre ellos la sanción de determinadas leyes fundamentales y finalmente por el desarrollo del Primer Congreso de Gestión Participativa. Pero es obvio que todo esto está sustentado en un hecho social insoslayable, la participación, el compromiso, la militancia social y cultural que implica la murga en sí misma, por su sola existencia y por historia. Parafraseando a María Florencia Barbarich, nuestra invitada en representación de Jujuy, el carnaval puede considerarse el espacio cultural donde se reflejan y confirman con mayor claridad y belleza las relaciones sociales. Por eso es que insisto en la necesidad de instalar este debate en el marco de una política social.

También dijimos que intentamos jerarquizar el debate sobre el carnaval en torno de lo cultural al realizar el Primer Congreso... Digamos que también se ha escrito bastante sobre el aspecto antropológico de esta celebración universal. Pero ¿qué pasa con el debate artístico en relación con el Carnaval? ¿Tendremos que considerar la actividad de las agrupaciones de carnaval como un hecho simplemente ritual y entonces fuera del debate de lo artístico? Es un tema clave éste a la hora de hablar del Carnaval Porteño y de las murgas. ¿Son meros productos de la espontaneidad comunitaria? ¿Son productos de ciertos liderazgos hegemónicos que del fútbol o la política se trasladan a la murga como si no hiciera falta ninguna otra capacidad para hacerlo que la de ser convincentes en el ejercicio del liderazgo de grupos?

Si no existiera la confluencia del Estado en el interés de rescatar el valor de la actividad que realizan las agrupaciones de carnaval ¿realmente sucedería el carnaval como lo imaginamos o como lo deseamos todos, los viejos murgueros, los nuevos, los líderes de esa comunidad, pero también los no líderes, los que conforman liderazgos alternativos, los tradicionales y los que no lo son, los referentes de otros géneros invitados, etc? ¿Realmente sucedería el carnaval que queremos si en vez de al arbitrio del Estado, esté el Gobierno en manos de la parcialidad política que sea, quedaran las murgas a la merced de la consideración que sobre la cuestión tienen los llamados “corseros”? ¿Podría, por ejemplo, confiarse en la capacidad de cada organizador barrial para llevar a cabo la negociación con las autoridades policiales y dejar en manos de ellos

la seguridad de los ciudadanos? O aún peor... ¿Realmente es la comunidad del carnaval tan sólida y homogénea como para bancarse sin mácula que una política de Estado con apoyo empresarial oriente la cuestión a una especie de corsódromo?

Más allá de sus vínculos políticos ocasionales, ¿está en condiciones el movimiento muguero de condicionar la estética del carnaval porteño si se confrontara mediáticamente ese perfil con el deseo de la élite productora/consumidora de cultura, que impone, mal que nos pese, su concepto en la mayoría mediática, esa élite que en el actual estado de las cosas conforma lo que podemos denominar la clase media con opinión y acceso a los medios masivos para comunicarla?

Y siguen las cuestiones. ¿Tienen los murgueros argumentos suficientes para sostener sus posiciones en materia artística, estética y cultural en general si llegado el caso los máximos referentes de la “Cultura” se manifestaran públicamente en contra de su valor como patrimonio de la ciudad? ¿Han conquistado a nuevos referentes de la cultura popular más allá de los consabidos aliados de siempre? ¿O han ganado enemigos, como cuando un par de desubicados sacaron de prepo a Luis Aguilé del escenario mayor en la noche principal del corso de Avenida Mayo?

Otro debate, que se insinuó apenas pero que todavía habrá que darse en serio, tiene que ver con el lugar que le cabe a la comunidad del Carnaval a la hora de diseñar una estrategia tendiente a explotar esta movida como atractivo turístico nacional e internacional... Una pregunta que incluso se les podría hacer a muchos murgueros... ¿Por qué es tan difícil imaginar el Carnaval Porteño como atractivo de turismo cultural? Es una pregunta que ellos mismos quisieran hacerles a los ciudadanos porteños en general y a los dirigentes políticos, y a los empresarios del turismo, y a los medios de comunicación, porque siempre están procurando teorías de complot. Pero es interesante hacerle esta pregunta a los propios murgueros.

En el fondo, la traba principal es que ellos mismos no vienen creyendo en su potencial turístico. También hubo quienes no creyeron y otros muchos que no creen aún en su valor patrimonial y su riqueza en materia de identidad y tradición. Y eso sucede por falta de información; ergo, por prejuicio. Entonces hay que horizontalizar la información en la comunidad del

carnaval para lograr que se instale la convicción de que es posible hacer crecer el carnaval.

También es probable que haya intereses que se benefician si esto no crece. Pero si se tratara de diseñar una estrategia de desarrollo económico para una industria cultural pujante y próspera, ¿por qué se resistirían? Acaso porque tal avance requeriría de un exhaustivo relevamiento de los recursos humanos y económicos que en su seno se vienen gestando. Habría que transparentar algunas cuentas, en una economía que, se sabe, básicamente funciona en negro.

Quizá tenga que ver con el celo natural que lleva a uno a cuidarse de la mirada ajena o que se siente como tal, como la de los extranjeros. Pero también sucede que podemos sentirnos extranjeros en la esquina de casa. Quizá tenga que ver justamente con la desvalorización a que siempre se vio sometida la cultura local, prejuicio que se ha hecho carne en la ciudadanía. Como quien ironizaba en mi infancia: “qué va a ser famoso ese, si vive a la vuelta de casa”. Situación a la que los propios murgueros no están ajenos. Obviamente tampoco los autoproclamados “vecinos” (como si los murgueros no lo fueran), esos que viven denunciando por ruidos molestos a los artistas populares del carnaval, que disfrutan de la plaza o el parque de un modo que los asustadizos y quejoso vecinos han olvidado. Espacio público que, en cambio, los artistas callejeros tratan de revivir con alegría y espíritu democrático.

Finalmente, creo que lo que le faltaba al carnaval para lograr estatus en el ámbito de la cultura era justamente que se lo incluyera en el debate de las políticas culturales. Hasta ahora muchos dirigentes sólo lo entendían en la dicotomía: empresa de espectáculos o expresión marginal que sólo aprecia el populacho. Señores, ese es un pensamiento medieval. Iremos punto por punto, y así trataremos de destruir ese preconcepto.

Producción y Organización de Corsos

Fui obviamente expositor y moderador de la Mesa de Organización y Producción del Carnaval Porteño. Daré cuenta de mi propia impresión de lo que allí sucedió.

Este asunto es, sin duda, uno de los más gravitantes a la hora de

aportar a una administración correcta y justa de los escasos recursos con que cuenta actualmente el Estado para garantizar el óptimo desarrollo del evento.

Y es aquí, en todo caso, en donde debería comenzar cualquier relevamiento en cuanto al potencial económico del Carnaval Porteño. Recién entonces podremos evaluar, a partir de ese diagnóstico, una estrategia de inversión, de búsqueda de inversores, y sobre todo de articulación con otras áreas para optimizar recursos.

Tengamos en cuenta que el costo mayor de producción estuvo siempre en el rubro baños químicos El 30% del presupuesto total del carnaval. Otro tanto en vallas, imprescindibles para sumar seguridad y sentido espectacular. Más Edenor y Edesur por el uso de la electricidad en vía pública. A esto hay que sumarle escenarios, iluminación, sonido, que siempre son necesarios para jerarquizar la estética del evento. Y el personal, veedores (que en mi gestión se llamaron PAT's: Productores Asociados Territoriales) y jurados, asistentes de producción, responsables de seguridad y seguridad eléctrica, capacitadores, etc.

Hay que decir que los PAT's funcionaron como co-productores y lo hicieron muy bien a juicio general. Creo que esto sucedió así porque se le imprimió a la cosa una dosis de militancia, un sentido de transformación desde el Estado... Cada uno se comprometió a diagnosticar la realidad y a operar todo o lo mejor posible para transformarla con el modesto pero férreo respaldo que se les brindó siempre desde la Comisión, lo que les daba autoridad y confianza en el rol. Por fin la comunidad del carnaval entendió que la Comisión no es un espacio para la confrontación sino un espacio de gestión.

El aporte de los PAT's, en definitiva, serviría para comenzar a desarrollar un diagnóstico serio a partir del cual interesar a los investigadores de industria cultural y tentarlos a evaluar la perspectiva del carnaval con sentido de economía social y como potencial aporte al turismo cultural. (Debate que en esta misma publicación se inicia con el aporte invaluable de Mónica Lacarrieu.)

Los delegados de las agrupaciones de carnaval entendieron finalmente la importancia de esta discusión y la habilitaron. Eso se hizo más notorio sobre todo a partir del compromiso puesto de manifiesto en el

trabajo concreto en cada corso, con lo que se logró que hasta el más escéptico terminara confiando en su PAT porque le resolvía problemas, le alivianaba la gestión y, aún más, lo legalizaba, lo institucionalizaba como una acción concreta del Estado y no la de unos simples operadores comunitarios con buena voluntad o espíritu comercial. Y, como si eso fuera poco, les permitió a los organizadores visualizar que su empresa podía crecer si se le aplicaban criterios de gestión elementales como los sugeridos por su PAT, gracias a los cuales se optimizaban resultados y se hacía previsible cada movimiento. (Son conclusiones que sacamos luego de la evaluación de la actividad que hicimos con cada organizador y cada PAT, bajo la coordinación de Raúl Shalom.)

Se vio claramente también en esta mesa de diálogo que estaban pendientes muchos debates, entre ellos éste, que tiene que ver con la industria del carnaval y con el modo en que los recursos que se movilizan generan un movimiento digno de atención sobre todo con perspectiva de futuro si se lo estimula y promueve. Hay mucho tabú a la hora de hablar de dinero. Las asociaciones civiles organizadoras de los corsos reciben muy poco apoyo oficial. Sin embargo la mayoría de la gente nota la presencia del Estado y por eso asisten masivamente como lo hacen. Y esto sucede a pesar de que hay barrios de nuestra propia ciudad en los que el encuentro con el otro, con el vecino, la ocupación del espacio público se ha vuelto de pronto una especie de delito. Es importante operar desde el carnaval un cambio de esta situación. Nunca se superará el miedo si no creamos espacios de encuentro con nuestros semejantes. No olvidemos que uno de los principales objetivos de las dictaduras siempre fue impedir el encuentro en espacios públicos. No es casual. Todo lo que se haga en sentido contrario contribuye de modo notable en un más íntimo compromiso con la vida democrática, la participación ciudadana y el respeto de la diversidad.

Pero a la par de los recursos del Estado, está la inversión de las organizaciones. Y es verdad que muchas veces es imposible hablar de los réditos que de esta actividad obtienen, que en términos estrictamente económicos no son tan escasos como los propios operadores insisten en reconocer.

Sigo creyendo, entonces, que es importante que los propios actores adviertan que su realidad no es tan particular sino que forma parte de una realidad mayor que los incluye que es la del propio carnaval. Con la presencia del PAT en cada corso creo que quedó más que claro que ya no tiene sentido

luchar por el kiosquito propio, hay que luchar por una política concreta en relación con el carnaval.

Y es así..., primero tenían que advertirlo sus actores, que por fin toman como normal comunicarse entre sí y practicar este juego del consenso: Hasta ahora sólo se juntaban algunos con previa afinidad para obtener ventajas comerciales yendo juntos a negociar los precios de los productos que alquilan o compran para su reventa en los eventos. Tan importante fue este espacio que incluso salió una propuesta, digna del momento, que propicia la institucionalización de una nueva voz en la Comisión de Carnaval, a través de la participación de un delegado en representación de los organizadores de corsos. También se notó la necesidad de estar más consustanciados, advirtiendo que la lucha por el espacio público nos afecta a todos por igual. Fue fundamental en este aspecto el aporte de Lorena Pokoik, titular de la Mutual Homero Manzi, organizadora del tradicional corso de Avenida Belgrano y Maza.

Y no están errados. El aporte del Estado es necesario y justo, por lo menos el que proviene del criterio establecido en cada caso por la Comisión de Carnaval y los espacios de consenso que vayan surgiendo. Pero hay apoyos que también provienen del Estado y que, sin embargo, se obtienen por fuera de la relación con la Comisión de Carnaval (caso paradigmático es el de Avenida de Mayo, pero también hay otros que cuentan con apoyos oficiales que no contabiliza la Comisión como recursos genuinos del carnaval). Es necesario equilibrar y proyectar con mayor racionalidad y previsión esos recursos.

Y seamos claros en esto: tampoco se trata de que al carnaval lo haga el Estado. Lo interesante justamente es que lo hace la comunidad. El Estado debe tomar la intervención que le compete en todo lo público, pero quien crea que el Carnaval Porteño se sostiene (o debería sostenerse) sólo por el impulso económico del Estado está equivocado... Una referente de valor indudable dentro de la comunidad carnavalesca, Luciana Vainer, me dijo una vez, apenas me hice cargo de la cuestión: “El Carnaval se hace igual, intervenga o no el Estado”. Tiempo después comprobé que tenía razón. Pero también hay que decir: sí, pero ¿cómo? ¿quedando en manos de los llamados “corseros”, de su capacidad de producción y sus pretensiones artísticas? ¿o quizás regalándole la oportunidad a la policía mal paga y desobediente para que finalmente por su falta de apoyo o incluso por su propia iniciativa contribuya a que suceda una desgracia? Sigo creyendo que lo mejor es involucrar como se

hizo en este espacio a todos sus actores en condiciones de igualdad para opinar sobre la construcción deseada y la construcción posible. (Valga señalar que las autoridades del entonces Ministerio de Gobierno de la Ciudad, responsables de la Seguridad de los porteños, y los referentes de la Policía Metropolitana, operadores materiales necesarios de dicha garantía, no asistieron al Congreso y nunca dieron excusas por su ausencia.)

Es justo anhelar que cada corso porteño se proyecte a sí mismo para convertirse en unos años en un escenario cuya programación artistas de todos los géneros deseen integrar. Vendrían turistas de todo el país y del mundo a presenciar un verano tan cargado de emociones artísticas gratuitas. Y ya no serían sólo San Telmo, Boedo y Palermo los beneficiarios del auge de turismo internacional.

La comunidad del carnaval tiene mucho todavía por avanzar y para eso harán falta muchos congresos más y la intervención de profesionales de la cultura de otros ámbitos. Y también un ejercicio constante de articulación con las áreas de Gobierno involucradas para lograr cada vez resultados más ajustados al carnaval que se desea construir. Obviamente las murgas deberían comenzar a considerar su propia producción en este contexto.

Una primera cosa que deberían evaluar se asocia con el concepto de condensación que es tan caro a la actividad artística. No importa si das 12, 15 o 350 funciones durante el carnaval. Lo que importa es que cada función sea a pleno, con toda la carga que tiene el actuar en un gran escenario. Muchos murgueros prefieren cantidad de corsos antes que calidad de escenario, iluminación, sonido, público, difusión, etc. Y considero humildemente que esa mirada es errónea, limitada, egoísta incluso. También habrá que resignar participación en los corsos para dar lugar a la expresión de otras manifestaciones artísticas: teatro, plástica, música, malabares, etc.

Los corsos tradicionales y realmente populares no son más de quince. Hay que hacerlos bien, nada más. Luego habría que garantizar espacios alternativos, como se hace en Cosquín, especies de peñas callejeras en las que las murgas actúen gratis o pagadas por los organizadores o a la gorra, y que el Estado les garantice lo necesario para funcionar en cuanto a infraestructura, seguridad y servicios, pero que no le pague a las murgas. Sin menguar por ello el presupuesto, ya que el monto del subsidio saldría igual como caché por

las 15 actuaciones realizadas en los corsos oficiales, de modo que al cobrar mayor importe por cada participación se estará jerarquizando su valor artístico y se estará garantizando por otro lado que haya un esmero especial en cumplir cada una de las funciones oficiales. El resto sería por gestión particular. Lo que aumentaría también la base de sustento económico de las agrupaciones y crearía un circuito alternativo que le permitiría también participar de la movida a otras agrupaciones que por razones ideológicas o estéticas incluso no se prestan a la intervención del Estado en su organización.

En el marco de las agrupaciones oficiales, esto tendría de bueno que todas pasarían por todos los eventos, y no como en la actualidad que hay murgas que completan 12 funciones en 3 corsos. Muchas por problemas vinculados con el fútbol o la política, otras veces porque los mismos responsables de la murga organizan corso y es imposible estar en todos lados.

Debemos poner la organización de los corsos en el centro del debate porque esto determina en gran parte el carnaval que queremos. Esto también tiene que ver con la estética. Esta estética no se limita a la decoración y ornamentación de los escenarios, que es muy importante por cierto, sino con la visión de política cultural que exuden esos eventos en cada aspecto de su realización. Y en lo artístico también influye, porque de este modo se pueden diagramar jurados que evalúen la actuación de las agrupaciones en todos los corsos oficiales, propiciando así que las agrupaciones de carnaval se esmeren por la excelencia de cada una de sus actuaciones y no como sucede muchas veces en la actualidad con algunas agrupaciones que se lucen en los corsos con jurados y, por decirlo de alguna manera, apenas pasan por otros corsos no evaluadores. Hablamos, por eso, de una estética de lo social.

Con este pié damos entrada a otra mesa de debate crucial del Congreso, mesa de estética y artística de las agrupaciones.

Estética y Artística de las Murgas

Los géneros del carnaval porteño pertenecen a lo que podríamos llamar el folklore porteño... La noción de folklore supone una construcción comunitaria que si bien puede estrenarse un día determinado, se va produciendo a través del tiempo y se sigue construyendo siempre, por eso es necesario

que siga viva, aunque sea marginalmente, no importa, porque justamente hay mucho folklore que se consolida en la resistencia. Pero nunca debe morir, porque entonces no hay transmisión generacional, que es lo que acá sí hay y muy visiblemente, aspecto que durante el Congreso subrayaron especialmente los Pat's que presentaron una evaluación de su experiencia (sintetizada en los aportes de María Inés ... y Marta Palau).

Desde el punto de vista estrictamente artístico, valoro más la autenticidad que la originalidad. Pero cuando hablamos de géneros tradicionales, folklóricos, sucede que muchas veces la autenticidad se confunde con fundamentalismo. Y no se trata de eso. También se confunde la originalidad con el snobismo... Le quedó lindo a Rimbaud decir que hay que ser absolutamente moderno. Pero hoy es otra cosa y la modernidad mostró la hilacha. Y a nadie le gusta que la cultura de tu comunidad esté basada en un fundamento tan fuera de moda y principista. Ni lo uno ni lo otro. Ambas posturas son extremas y no tienen horizonte y no logran el supuesto objetivo de transferir la tradición a las nuevas generaciones ni de contagiar el entusiasmo por el festejo al resto de la comunidad que no participa de la movida. La cultura de los pueblos requiere mayor dinamismo, mayor elasticidad.

Cuanto menos nos detengamos en lo tradicional y estanco de la historia, más haremos que crezca nuestra cultura y con ella el carnaval y sus agrupaciones artísticas, que crezcan como cosa viva que son, orgánica, y no como una máquina que produce tanta cantidad de eventos y de integrantes y de funciones...

Yo ya no quiero que nadie se vista de gaucho y me diga que es la reserva moral de este país. No señor. Esas son imposiciones morales a través de arquetipos ya gastados, hediondos. Eso ya no puede esgrimirse más... Estamos transitando otras revoluciones. Ese tipo de pensamiento ya fue dejado atrás hace tiempo gracias en primer término a un filósofo llamado Nietzsche, que desnudó la insustentabilidad de toda certeza. Y las murgas deben superar también ese fundamentalismo para crecer.

Ojalá eso empiece a suceder a partir del liderazgo que vislumbro vienen asumiendo las mujeres. Es prioritario: terminar con las imposiciones morales, que siempre son también ideológicas, de género, incluso de raza, y también son estéticas, legales, en definitiva, políticas, sociales y culturales.

Las mujeres han tenido una lucha importante en el ámbito del carnaval para lograr por fin tener voz. Una de las que expusieron en el Congreso y que es pionera en este rubro, es “la Tana” Lucía Marinaro...

Mi primera arma como murguera fue desde hacer la ropa, no solo para mi familia sino para todos los integrantes que actuaban en la murga. La nuestra se llama Centro Murga Los Chiflados del Abasto y fue fundada en 1950. Yo tuve participación activa como integrante recién en 1967, después de estar casada, antes no se podía, la murga era prohibida o tabú. Y así sale la murga hasta el año 1977, en plena dictadura. El teatro Nilo no hace funciones de murga, pero se hizo un corso a la vuelta del teatro. Me acuerdo que los muchachos subieron al escenario, hicieron la presentación, la glosa, la canción de entrada, todo iba bien pero cuando cantan la crítica, en una parte decía que anoche había tenido un sueño y que una voz le decía: “Ojalá que baje pronto Pochito en la motoneta”; ahí vemos con asombro que entra el carro de asalto de culata y cómo se bajaban y luego subían al escenario. Fuimos todos presos. Por cosas de la vida y la militancia secuestran a mi marido en 1979. Fue uno de los últimos desaparecidos de la dictadura militar.

(...)

Seguí sacando la murga con mis dos hijos y con la vuelta de la democracia nos empezamos a reunir en el Centro Nacional de las Artes y de ahí sale la Federación de Murgas y Comparsas, que comprendía capital y provincia. Era la única mujer entre tantos hombres.

Siendo actualmente jurado del Carnaval Porteño, es inevitable citar aquí también su opinión sobre tan problemático rol.

Ser jurado es un papel muy difícil de desempeñar porque uno se olvida del amiguismo y evaluás lo que ves; y tener que buscar la palabra justa para no herir la susceptibilidad del murguero resulta complicado (pero alguien lo tiene que hacer).

Y de “la Tana” Lucía no es tan difícil saltar a otra mujer relevante que ya mencioné. Luciana Vainer, que pertenece a otra generación y tiene otro rol definitorio en la historia de la comunidad. Y como tal tuvo su espacio de intervención en el Congreso. En su exposición resaltó el valor de la unidad lograda en la comunidad del carnaval para hacer efectivos los avances necesarios que dieron lugar al crecimiento constante de murgas, artistas y público.

Luego del puntapié dado por la primera marcha carnavalesca, la sanción de la Ordenanza 52.039 en el año 1997 encuentra a las murgas agrupadas, trabajando por causas comunes. De esta manera, el movimiento murguero ocupa su lugar dentro de la Comisión de Carnaval para reorganizar y garantizar la realización de los carnavales porteños, así como también para reconstruir su identidad.

Para seguir con la propia Luciana Vainer y entrar en un tema crucial en la discusión por la cuestión estética del Carnaval Porteño, entremos en el debate por el sistema de evaluación por jurados que se estableció, no sin mi intervención, allá por 2003, cuando sugerí esa necesidad luego de un año intenso de trabajo junto a Ana Villa, como su asistente general.

En el Carnaval Porteño 2003 se implementó por primera vez la “Evaluación de las Agrupaciones del Carnaval”. Ideada y acordada entre las agrupaciones de carnaval, la idea fundamental de esta Evaluación es la de legitimar la identidad del carnaval porteño y de sus géneros representativos. Su objetivo es que cada agrupación reciba una evaluación de su presentación, como una forma de incentivo para su desarrollo.

Durante la última década, la murga porteña fue creciendo como género, tanto en calidad como en cantidad. Si bien muchas de las personas que han construido lo descripto con anterioridad siguen trabajando activamente en y por el carnaval, felizmente hay mucha más gente que se ha sumado a compartir este ritual. En la actualidad las agrupaciones están conformadas mayoritariamente por jóvenes, muchos de los cuales no habían conocido el carnaval en su infancia.

Esto da posibilidad de continuidad, lo que idealmente y apostando a un desarrollo superador del presente, permitirá un crecimiento en la calidad artística de las agrupaciones y de la organización de los corsos, así como también una apertura hacia nuevos géneros que den diversidad al carnaval.

Es oportuno recordar que el período fundacional de toda la política que se ha llevado a cabo en serio desde el Estado porteño ha tenido que ver con la incansable labor de la primera Representante del Poder Ejecutivo en la Comisión, Ana Villa, que ejerció esa agotadora función por ocho años

consecutivos. Un trabajo insalubre, sin duda, que sin embargo llevó a cabo con tanta dignidad y visión de futuro que, varios años después, finalmente me sirvió de base a mí mismo al sucederla y proyectar lo realizado hacia este nuevo horizonte. Personalmente considero que su más elogiable legado fue sin duda el haber institucionalizado la gestión del carnaval, como Sarita Vinocourt institucionalizó la Feria de Mataderos, como Leticia Maronese jerarquizó la protección del patrimonio cultural y Estela Puente dio un marco de seriedad y proyección al debate sobre las industrias culturales en la ciudad. Si vamos a otros períodos gubernamentales, podría igualar su labor a la de Pacho O'Donnell instalando la gestión cultural como cuestión de alcance popular, primero con la política cultural en barrios y años más tarde con su apoyo a los festivales populares del interior del país y la generación de eventos masivos gratuitos al aire libre.

Pero, claro, es mi deber hablar del presente y mi deseo, proyectar a futuro. Entonces no puedo dejar de afirmar que hace falta darle ahora otro empuje al Carnaval Porteño. Hay que producirlo y hay que publicitarlo. Sobre la base de una conciencia comunitaria, lógicamente. Pero con mucha gestión del Estado. Por eso es que resulta importante hacer público lo que pasó en el Congreso. Los consensos alcanzados allí. Sobre todo porque la actual responsable del Carnaval por parte del Gobierno de la Ciudad, "La Loba" Elsa Calvo, es una murguera y una organizadora de corsos que participó activamente de estos consensos, como viene participando hace años en esto de darle visibilidad a la temática del carnaval en el ámbito legislativo.

Y a la hora de hablar de intervención del Estado, es imposible, claro, obviar las demandas al Estado. Porque el Estado puede plantarse muy exigente, pero si él mismo no cumple no hay autoridad que valga. Por suerte, eso sigue siendo regla en nuestra comunidad.

Y el Estado falla... Así me lo hizo notar sin ninguna hipocresía un gran jurado del Carnaval Porteño que es el actor Emilio Laurito. Y es verdad. Falla mucho el Estado. Ese es también el resultado más contundente del relevamiento hecho por los PAT's. Es entendible. Hay que estar frente a ciertos sectores del barrio que no quieren el carnaval porque lo ven como un avasallamiento a la tranquilidad del verano... Hay que estar frente a la autoridad policial con jurisdicción en el barrio pero que recibe órdenes superiores que le dicen que la Policía Federal responde al Poder Ejecutivo Nacional y no a

un simple funcionario del Gobierno de la Ciudad, sobre todo si su jerarquía se reduce a la de Coordinador del Programa Carnaval Porteño. Hay que estar con los murgueros que se creen el centro del universo y hay que tratar con algunos organizadores que no quieren que nadie les cuestione su por años inmaculada autoridad.

En una reunión de evaluación de jurados, Laurito se despachó con algo que resultaba obvio visto desde afuera de la organización: “Acá lo único que falló fue el Estado”, afirmó. Y es verdad. El Estado, actualmente, asume a medias su responsabilidad. Y eso se torna peor que una simple ausencia. Ojo con esto que es central para un debate serio y ningún funcionario lo admitiría porque estaría admitiendo su propia impotencia.

Pero la verdad es que cualquiera puede advertir que no es posible organizar el Carnaval de la ciudad de Buenos Aires sin el acompañamiento coherente y comprometido de la autoridad política y como consecuencia de ella de la autoridad policial. En algunos barrios funcionó maravillosamente el sentido de pertenencia comunitaria puesto en juego a la hora de capacitar y organizar a referentes barriales como encargados de la seguridad de los eventos, personajes que eran convocados por las mismas organizaciones barriales o por las murgas. En general, militantes con reconocimiento en la comunidad, pero no podemos negar que existen eventos en los que el personal de seguridad es tomado de sospechables instituciones barriales como las barras de los clubes locales, personas con más afán patotero que identificación comunitaria. Por eso muchas otras personas que tuvieron la mala suerte de asistir a un corso en el que no estuvo garantizada esa cuestión sufrieron situaciones en algunos casos terribles. No pasaron de empujones, algunos objetos volando, alta tensión en las discusiones, pero esos registros bastan para alimentar los prejuicios de quienes quisieran pero no se atreven a intervenir seriamente en la construcción de un carnaval realmente participativo.

Muchos sostienen que esto se evitaría con la organización de un corsódromo central producido al estilo de los megaeventos internacionales. Sin embargo, es una falsa opción megashow vs expresión bizarra de la cultura popular en decadencia. También es un error que la propia comunidad del carnaval piense que la política de elegir delegados con capacidad de “apriete” les va a garantizar un porvenir más venturoso. Los legisladores se dejan apretar por ellos, es cierto, pero también es cierto que, en esas condiciones,

muchas veces sancionan leyes que suelen terminar siendo inocuas o incluso contraproducentes, sobre todo en materia de consenso social y mediático.

No, la cuestión no es imponer la sanción de leyes o presupuestos a fuerza de bombo y barra brava. O al menos podemos decir que “ya” no es esa la cuestión. Por el contrario, se trata de impulsar el desarrollo de una política cultural de inclusión social a través del carnaval, y si fuera en el marco de una política cultural para la transformación social en general, sería maravilloso. Tampoco hay por qué negarse a la posibilidad de que los corsos ganen en prestigio de producción y quizás en mayor concentración, como ya sugerí más arriba. Pero siempre que eso se haga con el sentido que tiene el Carnaval Porteño, que es barrial, callejero, popular y por ende necesariamente gratuito.

Ahora..., una vez que haya sido bien expuesta y reconocida la cultura como eje de una política social integral, la expresión del carnaval tendrá que ganar en calidad artística, lo necesario como para convertirse en centro neurálgico de dicha política y atravesar las barreras que le impiden instalarse como referente identitario del ciudadano porteño y como atractivo turístico nacional e internacional. Pero, claro, esto no sucederá sino luego de haber construido el discurso, la estética y la misión política y social de esta particular expresión cultural de los porteños que es el carnaval. Antes de que eso suceda, todo será buenas intenciones. Pues bienvenidas sean por ahora: las buenas intenciones, los buenos proyectos, los buenos dirigentes, las buenas ideas... Entre estas últimas, me gustaría destacar la intervención de Pedro Mouján

La crítica no puede renunciar a su doble carácter de sarcasmo y denuncia, de risa y reflexión, de burla y queja, que tuvo siempre, y no puede dejar de hacerlo desde las perspectivas que marca el presente, porque una cosa es mantener vivo un legado y otra mantener vivo un pasado.

A mi modo de ver los del 2007 no podemos seguir haciendo la murga de la década del 50 pero tampoco podemos desconocerla, porque si la desconociéramos no sabríamos hacer la murga que nos toca hacer hoy.

Si nos remitimos al tango, tan emparentado desde siempre con la murga, vemos que allí también se fueron generando modificaciones, nuevas formas de entenderlo y tocarlo, íntimamente relacionadas con los tiempos que le tocó vivir y con lo que fueron inventando sus intérpretes. Primero apareció

como una música que se hacía en terceto de guitarra violín y flauta, luego se incorporó el bandoneón, más tarde vino la guardia vieja a la que siguió la Guardia Nueva de las grandes orquestas, después Piazzolla, con todo un nuevo giro y aún hoy se siguen proponiendo distintas lecturas y modos de hacerlo, algunas incluso que postulan que en el origen está la modernidad, como el caso de Juan Carlos Cáceres, y vuelven al tango negro en un giro revolucionario.

En este sentido, estas cuestiones de la tradición y la renovación propias de cualquier género artístico no tienen por qué estar ausentes en la murga.

Es cierto que nosotros tenemos una dificultad adicional a la del tango u otras expresiones artísticas y es que este arte popular y callejero fue marginalizado, dejado de lado, prohibido incluso, y que, debido a eso, las cadenas naturales de su aprendizaje, transmisión y realización se vieron interrumpidas en determinado momento.

No pudimos continuar la línea histórica de este desarrollo de un modo natural. En algún momento la murga se vio reducida a su expresión mínima, la más frágil quizás. Producto de la persecución a la que fue sometida, del desprecio que sufrió, de la marginación social y cultural de la que fue objeto, de la ferocidad del antiperonismo, de la explosión del pop y el cercenamiento a toda expresión colectiva que asumió su costado más brutal con la dictadura del 76, la murga quedó limitada en determinado momento a sus sectores más empecinados, que conservaron una pequeña luz que permitió encender nuevamente la llama de este arte popular cuando las condiciones sociales lo hicieron posible.

Después de la etapa de terapia intensiva vino una explosión. El trabajo de Coco Romero en el Rojas junto con la decisión de las murgas de barrio de recobrar su protagonismo y reinstalar el carnaval, hicieron que durante la década del 90 el movimiento murguístico resurgiera y que de 10 pasáramos desordenadamente a tener 100 murgas, generando una de las expresiones culturales más vitales de Buenos Aires.

Al principio el hecho de que fuera para todos yo lo asociaba con que era para cualquiera, y hoy pienso que es para todos pero no para

cualquiera. Que hay un arte en el bailar murguero y que el bailarín debe aprender y dominar ese arte. Que hay un arte en el bombo con platillo y que los bombistas deben esmerarse en su instrumento, conocerlo, sacar sus mejores sonidos, perfeccionar el acompañamiento, entender lo que es el ritmo de murga y diferenciarlo de la batucada o cualquier otra expresión rítmica. Entendí que la murga requiere de la palabra, de la lirica, que un presentador no es un fulano cualquiera que agarra el micrófono y va para adelante sino que hay un arte en ese decir; un modo, una prestancia, que cada uno asume según talentos e inclinaciones. Entendí que el cantante no es solo el audaz del barrio que se anima a cantar, sino que también tiene que entonar y transmitir; que el traje del murguero no es un cachivache sino una de sus mejores cartas de presentación ante la concurrencia del corso. Y eso lo aprendí con el tiempo y estando adentro de una murga y escuchando, claro, a los viejos murgueros.

De los viejos murgueros aprendí también que la murga tuvo habilidades que después se perdieron, que la murga era más refinada de lo que es ahora, más elegante, que tocar el bombo con platillo es saber acompañar una canción, que la musicalidad es más importante que el ruido o el volumen, que la murga no era, como alguna vez lo creí, un grupo de borrachos que sale de gira en carnaval. Aprendí que existieron Eduardo Marvezzi, Teté Aguirre, Nariz, Lagoa, Nito Chadrés, el Mono de Palermo, Fito Bompard y muchos más.

Creo que para muchos de los que estamos en la murga estos 10 o 15 años de carnaval fueron un modo de aprender qué es la murga y lo fuimos aprendiendo de nuestros errores y sabiendo escuchar a los viejos murgueros y aún a los de la generación intermedia, como Tavi, Pantera, el Gallego, Tatín que pudieron mantener la línea directa con la tradición de aquella otra murga más brillante que tuvo la ciudad de Buenos Aires.

Por eso pienso que estamos en un momento en que, conociendo lo que es la tradición, sabiendo qué es hacer murga, valorando y admirando a los que estuvieron antes, empecemos a inventar la murga de nuestro tiempo.

Un testimonio más que revelador y contundente. Aunque es evidente que todos los procesos culturales comienzan siendo de resistencia. Todas las vanguardias siempre se instalan primero en la marginalidad. Los creadores marginales, aún cuando sean brillantes, sólo con el tiempo se convierten en

canon. Mientras tanto, soportan en su tiempo la indiferencia o incluso el escarnio. Sin embargo esos artistas que surgen a la fama sólo por ese patético fenómeno que es la imposición mediática, a esos sé que no les espera nada fuera de su contingencia circunstancial. (Cantaba Pepino el 88: “no deja de ser basura lo que del suelo se barre/ por más que suba a la altura/ basura será en el aire“).

Entonces, debemos superar las falsas dicotomías que nos hace pensar que tradición y vanguardia son dos compartimentos estancos o dos territorios inconciliables. ¿Por qué poner, sin ir más lejos, a los artistas populares en la encrucijada de la profesionalización o la barbarie? Los artistas populares y, en especial los artistas callejeros, elegimos esta vida, propiciamos un sistema en el que la condición económica no sea determinante para acceder a la cultura. Somos militantes de la cultura como bien comunitario, no elitista. ¿Por qué entonces poner a los murgueros en situación de negocio o muerte? Porque, digamos la verdad, la murga no les rinde a los medios ni a los políticos porque no transa en su valoración de las raíces. Si negociara, podría alcanzar rápidamente la fama que otros creen que es sinónimo de difusión y reconocimiento popular. No hablamos de fama aquí, hablamos de valoración de un elemento fundamental de nuestra cultura y nuestra identidad, difusa y contradictoria por naturaleza. Son, en todo caso, los medios de comunicación los que tienen que rever sus parámetros a la hora de juzgar hechos artísticos y culturales. Y esa misma apertura deben operar los dirigentes políticos y gestores culturales a la hora de evaluar una estrategia de acción en relación con el carnaval.

A mí me encanta esta contradicción latente. Las tensiones son necesarias para todo proceso social y para toda creación artística. Pero justamente porque son necesarias ambas fuerzas, es que para pensar en su más amplia complejidad el carnaval es importante instalarse más allá del nudo del conflicto y visualizar la totalidad de este vasto universo. De estas tensiones y de la necesidad de instalarse más allá del interés particular de cada una de estas posiciones en conflicto habló, como siempre brillantemente, Cristina Árraga, desde 2007 reincorporada como jurado.

(En la oposición) lo viejo - lo nuevo; en esa tensión, siempre en movimiento se ubicaría un centro imaginario, también móvil (según los tiempos y las acciones) en el que se desarrollan las producciones más equilibradas o en el que es conveniente trabajar artísticamente.

Esa tensión está viva y en acción porque el extremo de la tradición conserva y defiende lo acumulado, la identidad; el otro extremo: lo nuevo recrea, renueva y revitaliza, o sea que ambos son necesarios. Porque cuando se tensa mucho hacia alguno de los extremos algo valioso se perderá, es decir, que si sólo actúa la tradición, la murga se congela e inmoviliza; y si se renueva extremadamente, pierde sus raíces y su identidad.

Por lo tanto la creación estará siempre oscilando entre ambos y debe haber quién tensione de cada lado, para garantizar ese “centro equilibrado y móvil”.

En nuestro carnaval tenemos, por suerte, quien tire de cada lado y en cada murga también. Solo hay que procurar que siga esta dinámica: el uno sin el otro no crece, quizás se pueda cambiar el conflicto, aceptando y permitiendo que esta dinámica actúe y se manifieste.

(Sin embargo,) ...hay algo que no se ve, pero se siente: la fuerza, la energía, la alegría, la pasión, el erotismo, etc. Todo esto está en la murga, pero hay algo más difícil de describir y es, diremos, “el espíritu murguero”, “cierta magia” eso que nos hace decir...: “¡¡qué murgón impresionante!!” y que no es la suma de todo los elementos que describimos, más o menos correctos. Es algo más, algo que se siente como una puesta en escena “perfecta” y esto es escurridizo, porque a veces se da en una sola actuación, de tres que hubo en una noche. Es el espíritu de la fiesta total, en el espacio y el tiempo de la actuación y esto es lo estético completo, entero, “perfecto”. Cuando esto se logra, cuesta mucho separar cada elemento (por ej. para evaluar) porque se ve una unidad.

En cuanto al “espíritu murguero” como “espíritu de la fiesta total” (concepto que me commueve profundamente), me veo en la obligación de destacar que muchos de estos portavoces del espíritu muguero no se prestaron a exponer y entiendo que no lo hagan porque consideran su oratoria limitada para espacios que visualizan, como convencionalmente se los visualiza, demasiado académicos. Pero es una pena, porque hay personajes muy valiosos, que marcaron de tal modo con su impronta esta actividad, que su experiencia sería de tanto valor para esta discusión como es importante la aparición de un incunable en una biblioteca. Si se le diera continuidad a este espacio de

discusión que inauguró el Congreso, estoy seguro que muchos de ellos van a ir permitiéndose la participación directa y comprometida, sin mezquindades, en un proyecto colectivo construido realmente desde el consenso de todos sus actores.

¿Que sus opiniones generan discusión? ¿Y cuál es el problema? Vivimos en una sociedad conquistada por el imperialismo consumista, conformista, amante de las medias tintas, que prefiere la paz que proviene de la falta de conflictos (que es la muerte) antes que la paz que surge del reconocimiento de la diversidad, de la diferencia que nos planta tal como somos frente a los demás, sin la estigmatizante pertenencia a un ghetto, a una subcultura o a un ambiente determinado. La unidad es necesaria. Pero la unidad bien entendida no diluye conflictos, los asimila como propios. El movimiento murguero tiene que hacerse cargo de la diversidad y de ese modo, sólo de ese modo, logrará transmitir identidad.

Pero, claro, el espacio debe estar abierto a la variedad de modos de expresión propia de esta comunidad. No se puede imponer un estilo. La idea no puede ser academizar el debate, sino transparentarlo, horizontalizarlo, hacerlo hábito en definitiva.

Aún así, hubo exposiciones de muy alto nivel. Uno de los que más me sorprendió por su solvencia académica, su sinceridad y su compromiso con la causa murguera fue Dani Laham. Siendo él jurado y una autoridad en el tema, mostró también profundo conocimiento interno de la cuestión.

Desde el punto de vista de la interpretación vocal de las murgas, hay una marcada diferencia entre las agrupaciones de mayor cantidad de años desde su fundación y las de menos trayectoria o mas jóvenes, que se corresponden con los estilos musicales de cada época . En las murgas de las décadas del 40 y del 50, los cantores interpretaban melodías de tango y de milongas simulando la impostación de los cantantes profesionales del momento. Hoy los intérpretes murgueros toman como referencia géneros populares como la cumbia o el rock nacional, en los cuales la impostación vocal es totalmente diferente. Sin hacer juicio de valor, quiero dejar marcada esta diferencia en la forma de cantar de cada época. Algunas agrupaciones de carnaval toman otros referentes, formatos vocales y arreglos de murgas uruguayas, haciendo lo mismo o mixturando con coros al unísono. En estos

últimos carnavales se pudo ver en líneas generales en las distintas categorías de murgas un trabajo notable debido a la preparación y entrenamiento que algunas desarrollan durante los meses previos al carnaval.

En cuanto al aspecto rítmico, todavía existen discrepancias en la composición de la batería de percusión: si es centro murga según el porcentaje de bombos con platillos; si es agrupación murguera porque agregan a la percusión uno o más instrumentos armónicos... Y otras haciendo hincapié en la reglamentación de las categorías existentes para la evaluación ante el jurado de carnaval. Dejando de lado fundamentalmente y a mi entender si es que estas agrupaciones tocan ritmo de murga porteña o no, nosotros debemos considerar al ritmo de murga porteña como folklore urbano de la ciudad de BsAs, Así como los ritmos folclóricos de chacarera en Santiago del Estero o el chamamé en la región del litoral, etc., por citar sólo algunos. Debido a que es un ritmo que se toca hace muchos años y fue trasmítido oralmente y de generación en generación, tan es así que algunas murgas de más de 50 años siguen tocándolo hasta la actualidad y me atrevo a decir que es tradicional. El ritmo porteño basado en un compás de cuatro por cuatro con subdivisión en el toque de los platillos, en estos casos diferenciando a cada barrio. Sin embargo hay algunas agrupaciones murgueras, que aún con una cantidad importante de bombos con platillos, interpretan ritmos foráneos, como samba reggae o marcha camión, dejando de lado nuestro ritmo esencial. Algunas categorías de murgas admiten estos ritmos por ser parte del carnaval porteño, pero las murgas más tradicionales o que así se denominan deben cuidar este aspecto rítmico ya que está muy ligado a nuestra tradición carnavalera y más aún es parte de nuestra identidad. Quiero agregar que no importa la conformación de instrumentos, se puede tocar murga porteña tan sólo con un par de toc toc, sencillamente no hay que perder su esencia; se puede tocar su ritmo con instrumentos no sólo percusivos sino también con instrumentos armónicos y melódicos.

En lo personal soy músico y murguero, trabajo desde hace muchos años como tallerista de murga en distintos ámbitos tratando de transmitir todo lo referente al género investigando constantemente sobre el mismo. (...) Mi propuesta permanente (...) es pedir más apoyo para las murgas de cada barrio en cuanto a la formación artística, ofreciendo espacios y docentes para abordar actividades musicales -de canto, de puesta en escena, de plástica- para el mejor desempeño de cada una de ellas en su exposición. Siempre y cuando

las murgas permitan debido a su idiosincrasia, tener dicha formación. Esto me parece que sería casi una obligación del Estado, dar más posibilidades de formación y fomentar el género murguero, ya que es patrimonio cultural.

Entre el arte y la política

Hoy más que nunca la política es o debería ser el arte de construir consensos. Hacer política ya no depende sólo de los vínculos locales clientelistas. Y si aún existe esa práctica, no es sólo por la perversión de tantos personajes de la política municipal y provincial que nos acechan desde todas las opciones electorales. También debe ser por nuestra propia responsabilidad como ciudadanos, acostumbrados como estamos a delegar en nuestros representantes la voz que en una democracia realmente participativa corresponde a cada uno de nosotros, y poner en los representantes apenas el mandato de hacer efectiva la voluntad general que de esa heterogeneidad resultare.

La gestión de la política y también la gestión de los medios de comunicación prefieren tomar partido por los intereses más poderosos o más mediáticamente correctos. No importa si su actitud encarna una traición o una injusticia.

Los artistas sabemos que siempre es necesario transitar alguna traición para encontrar la propia voz. Pero en la política traicionar no sólo involucra los principios e ideales de la juventud, sino al compañero, a la esposa, a los hijos, a los amigos, al pueblo... La traición de la política es una traición concreta, subjetivable. Es, ¿por qué no?, un crimen, y uno de esos crímenes que lesionan a la Humanidad entera. Pero ¿veremos algún día condenados a los responsables de haber asesinado la ideología?

Y ¡vaya! si los medios toman partido. ¡Y cómo determinan resultados con su opción! Si quieren sus gerentes, por supuesto. Y toman partido según los intereses de sus propietarios, eso fue muy obvio en la última telenovela por capítulos que se originó a partir del conflicto por las retenciones a la exportación de soja. Nadie ignora qué partido hay que tomar para sumar puntos con la gerencia y así ganar más dinero y más espacio en sus multimedios.

Por eso no es extraño que uno de los primeros resultados de esa

gestión articulada para construir consensos haya sido la expresión de un referente como Tato Serrano, que admite que añora los carnavales en que se sentía cuidado. “Así abracé de vuelta la alegría de la fiesta”, dice con nostalgia elocuente. ¡Las viejas épocas!

Y también se muestra optimista. Si bien lo importante es que antes los carnavales “eran compartidos por todos, mayoritarios. Ese rito está presente, aunque una generación, la de la dictadura, se haya perdido esta fiesta, hay una nueva camada que está haciendo recuperar ese terreno”.

Es evidente que el debate por lo social está íntimamente ligado con el debate por lo artístico. Y que uno condiciona al otro. Por eso seguimos con Tato Serrano en su elucubración sobre la cuestión estética del carnaval.

Yo me pregunto cuantos directores de murga tienen criterio artístico. No debería ser una condición, pero si una búsqueda. Siempre me gustaron los saltos al vacío y probar. Siempre pensando en la gente, buscando nuevas expresiones en la búsqueda de un todo. Nos deberíamos poner como método pensar las cosas del otro lado. Qué nos gustaría ver como público y que esto se proyecte a toda la murga, esto debería ser tomado por la dirección de cada murga como método de ensayo, probar y acertar... y equivocarse.

Nosotros, con los medios que no contamos en la Villa 24 de Barracas, hace 2 meses que empezamos con un profe de canto (ese es nuestro mayor déficit). En el mes próximo 4 chicas van a tomar curso de maquillaje (no porque no sepan, sino para perfeccionarse).

No estoy de acuerdo con que haya que cantar obligatoriamente desafinados, como en la cancha. El público no se merece lo peor, al contrario.

Después cada murga intentará la estética que mejor le cuadre.

Pero si el público de Carnaval está y es benévolo como lo es, sería mejor cuidarlo.

Admitir la presencia de un público que observa y juzga, es admitir la existencia concreta de un espectador. Lo que habla a las claras de la

existencia de un espectáculo. Y si hablamos de espectáculo tendremos que hablar de estética. Parece inevitable, al hablar de estética en el ámbito del Carnaval Porteño, hablar de categorías, géneros, formas en definitiva. Y esas formas son las que están reflejadas en la Reglamentación del Carnaval Porteño que las murgas año a año ratifican con mínimas reformas. Pero hay discusiones subyacentes que, por ejemplo, Pedro Mouján pone en evidencia al proponer una nueva categoría, la categoría de Murga, a secas, como él mismo la define.

Yo agregaría la categoría Murga, a secas. La categoría Murga es la que se reconoce hija del Centro Murga pero que, como hija, es también distinta. La Categoría Murga es la que no puede ignorar los signos de su tiempo, la que no puede dejar de mirar a los costados y ver el arte callejero que se hace hoy en Buenos Aires y la que también trae cosas del pasado que el Centro Murga olvidó o no pudo conservar, así como los hijos toman cosas de sus abuelos que no están presentes en sus padres pero que les pertenece por herencia de sangre.

La categoría Murga comparte con el Centro Murga el desfile y el escenario, mantiene también el 70% de bombo con platillo en la percusión como modo de preservar el sonido y la rítmica característicos, pero rescata también la posibilidad de armonizar los coros y de que estos no estén obligados a cantar al unísono sino que puedan expresarse a dos o tres voces y que esto no signifique que sea un coro uruguayo, porque hay y hubo un modo porteño de cantar a tres voces y, si no lo hubiera, lo podemos inventar.

La categoría Murga no desconoce la creatividad increíble que hay en el circo social de Buenos Aires en la actualidad y lo incorpora en clave murguera, no desdeña a los clowns y los sube al escenario, así como antes hubo osos carolinas y tonys y payasos e intenta reinventar el espíritu del circo criollo, que alguna vez influyó decisivamente en la murga y hoy es ignorado.

La categoría Murga incorpora a su escenario instrumentos melódicos que no sean eléctricos como la guitarra, el acordeón o los vientos si lo desea y sigue haciendo entrada, homenaje, crítica y retirada. Si quiere incorpora artistas plásticos para diseñar sus fantasías y recobra a los disfrazados, que se perdieron en algún corso y no volvieron nunca.

La Categoría Murga también permite solucionar una fricción muy

presente y es la de liberar a la Agrupación Murguera de la exigencia del 70% de bombo con platillo y puede permitir a la Agrupación Murguera reducir esa presencia por ejemplo a un 50% e incorporar instrumentos eléctricos, como hoy los tiene o no tener mascotas.

(...) Si la murga se consolidó en determinado momento como la conocemos hoy, eso no quiere decir que siempre fue así ni que esté obligada a seguir siendo siempre así y que está en nosotros construir la murga que reconociéndose en su pasado se reinvente constantemente a sí misma para prolongarse en la carretera infinita del tiempo.

Como bien lo pusieron de manifiesto todos los expositores, la temática del Carnaval Porteño no puede abordarse sin un estudio diacrónico de su historia, contemplando los distintos procesos históricos en los que le tocó desarrollarse y las circunstancias políticas, sociales y económicas que determinaron su devenir como consecuencia directa de la composición y dinámica propias de cada época. Alicia Martín, en su momento, condujo un proceso de investigación fundacional y más que prolífico desde la Antropología científica. Fue interesante su aporte durante el Congreso pero lamentablemente no tenemos su ponencia para sintetizar aquí. (Valga recomendar su vasta publicación sobre la materia).

Pero si hay un historiador que llevó a la acción las consecuencias de su investigación fue Coco Romero. Con su generosidad y rigurosidad hay pocos. Y también expuso en este Congreso, con la brillantez y el histrionismo que lo caracterizan.

Coco Romero comenzó su discurso recordando que el término “murga” aparece a mitad del siglo XIX, o al menos se institucionaliza para esa época. Cuenta que “*los teatreros y los músicos españoles –andaluces- la trajeron (a la murga) como parte del teatro callejero de entonces.*”

Y haciendo más historia agrega este referente clave de la movida murguera contemporánea:

Esa época –alrededor de 1900-, la época del tango alegre, con la picardía y el doble sentido absolutamente instalados, la que considero que es un elemento bisagra a considerar en nuestra historia murguera. La palabra

murga aparece hacia 1915 cuando comienzan a aparecer “los estroperos”... Ahí empieza la murga a cobrar corporalidad. La etapa que le continúa me parece otra etapa de la murga, la murga humorística, hoy absolutamente signada por los medios de comunicación y en esa época por la radio. La primera transmisión de radio la hacen unos tipos que ya tenían como un nombre de murga “Los locos de la azotea”, casi nombre de murga. Enrique T. Susini fue el que hizo que la radio empezara a funcionar y lleva a la radio una murga y surge el humor; aparecen el (estropreado) el culón, el panzón, el de goma, la tabla, y con estos personajes surge un imaginario que empieza a dar una estructura corporal teatral absolutamente interesante.

Este período abarca aproximadamente 20 años y está documentado.

Coco habla de los orígenes de la murga con sentido antropológico e histórico, sin descuidar el esmerado análisis estético de la cuestión. Pudiendo hacer alharacas de su propia importancia histórica en la evolución de la movida murguera en Buenos Aires, se concentra felizmente en los resultados de su valiosa investigación. Que, obviamente, se entrelaza con la dinámica de los procesos sociales.

En la etapa que continúa –y que llega a este momento- le aparecen a la murga elementos absolutamente ligados al poder político, esto es, que todos somos igualitos, todos disfrazados.

La murga fue como un movimiento absolutamente pasional, (pero ahora) tiene que meterse (lo artístico) en la cabeza... El ruido de los bombos no debe tapar la palabra ni la armonía de una melodía.

Me niego a adjudicarle a la suerte los resultados de acciones que claramente obedecen a circunstancias que la sociedad, vaya a saber por qué premonición milagrosa, si no es que se trata simplemente de sabiduría, construye. Y la verdad es que fue muy importante para mi proyecto de gestión la presencia de un delegado diferente, con una autoridad también diferente. Maxi Correale, murguero con todas las letras, un caballero de los de antes, pero director de una murga que se abre a todo en lo artístico sin perder la identidad, a tal punto que en sus espectáculos se cierra como una espiral envolvente que recupera la tradición ritual pero, podemos decirlo, con un sentido actual, más

parecido a la idea de rave que de procesión, lo que resulta maravillosamente efectivo y bello. También es el responsable de uno de los principales y más atractivos corsos porteños. Y, como ya adelanté, fue delegado a la Comisión de Carnaval durante la primera etapa de mi gestión y cumplió un rol fundamental en la construcción de un espacio diferente orientado a la construcción de un proyecto de consenso más que a la absurda confrontación con el Estado a la que venían acostumbrados los murgueros.

Con Maxi Correale (sin ignorar la importante apertura de Marcelo Murúa, que siendo suplente fue integrado decisivamente a esta construcción), y el aporte invaluable de Luciana Vainer, fuimos atreviéndonos a poner en evidencia las propias contradicciones de la comunidad, sin necesidad de tomar partido por ellas más que en lo que a cada uno le competía por el rol que le había tocado desempeñar. Nunca sobreactuamos nuestras representaciones. Acordamos siempre, hasta en las peores circunstancias, que también las tuvimos.

Refiriéndose al plano de lo estético e ideológico en la murga, dice Cristina Arraga que “*esa tensión está viva y en acción porque el extremo de la tradición, conserva y defiende lo acumulado, la identidad; (mientras que) el otro extremo: lo nuevo, recrea, renueva y revitaliza; o sea que ambos son necesarios. Porque cuando se tensa mucho hacia alguno de los extremos algo valioso se perderá, es decir, que si sólo actúa la tradición: la murga se congela e inmoviliza y si se renueva extremadamente, pierde sus raíces y su identidad.*

Y ya que volvimos a Cristina Árraga repetiría yo aquí la idea central de su exposición:

En nuestro carnaval tenemos, por suerte, quien tire de cada lado; y en cada murga, también. Solo hay que procurar que siga esta dinámica.

Agregaría yo que esto es así tanto en el plano de la estética como en el de la gestión. El Estado no tiene por qué plantarse en el rol de contraparte. El Estado está por encima del conflicto que pueda generar una murga en su accionar barrial. El Estado está para garantizar una acción cultural y también para garantizar la sana convivencia. Por eso una política de Estado no puede sólo considerar a las murgas ni sólo dejarse presionar por ciertos vecinos

“vinculados” o por la mala intención de algunos medios de comunicación que operan día a día en ese sentido.

Y agrega Cristina:

Se deberían generar espacios de encuentro fuera del carnaval para: escribir, cantar, coser, maquillarse y no solo ensayar baile o coros. Crear espacios de encuentro que permitan que aflore lo creativo de cada uno, en un contexto de pertenencia.

Quizá sea por deformación profesional, pero no puedo dejar de ver a la murga como elenco. Y como tal, la murga es un cuerpo vivo, autogenerador y creativo. Si no hay espacio de encuentro, intercambio y creación colectiva, hay que generarlo. Si hay espacio, hay creación, si hay creación e intercambio sostenido en el tiempo, hay crecimiento artístico.

Lo mismo puede decirse en cuanto a la producción. Muchos de los organizadores de corsos se dieron cuenta que tenían una falencia notable en la animación de sus eventos cuando participaron (a regañadientes, obvio, al menos en un principio) del primer seminario de animación cultural que se dictó en el ámbito de la Comisión de Carnaval. Y eso que se trata de un aspecto sustancial, ya que son ellos los encargados de comunicar bien o comunicar mal de qué se trata esta construcción. Son eslabones fundamentales de cualquier proyecto que se encare en este sentido.

Los murgueros en general están muy negados a los aportes profesionales externos a su comunidad. Artistas de otros campos como maquilladores, vestuaristas, letristas, músicos, clowns, actores en general del teatro callejero, titiriteros, incluso cineastas, etc. pueden aportar mucho, pero siempre acotados a brindar herramientas, a transmitir alguna técnica. Personalmente y dando cuenta apenas de mi experiencia personal, creo que no hay que profesionalizar a la fuerza las prácticas de expresión comunitaria, porque esto solo no garantiza el mejor nivel artístico. Hay que dar herramientas, tiempo y espacios, instrumentos y materiales a la comunidad para que encuentre esa necesidad de optimizar su performance comunicativa. Eso mismo están necesitando muchas de las agrupaciones de carnaval hoy en día. Pero, claro, estos temas, en general, aparecen siempre conflictivamente, se los discute desde posiciones tomadas a veces intransigentes y así no se avanza.

Para sostener lo cual no nos quedamos en el valor propio del Carnaval Porteño, sino que nos instalamos en un plano de debate sobre el carnaval a nivel federal y regional de todos los pueblos latinoamericanos. Una de nuestras expositoras de lujo fue María Florencia Barbarich. Militante y estudiosa del carnaval norteño, vino a nuestro Congreso en representación de Jujuy. Ella es la que nos instaló esa convicción de que “*el carnaval es el espacio temporal donde se ordenan y confirman (todas) las relaciones sociales*”.

Y para subrayar que no habla sólo por la realidad de su específica geografía, afirma que “*pese a las distintas manifestaciones, incluso pequeñas diferencias o regionalismos dentro de las distintas áreas geográficas, es, sin duda, el carnaval un festejo que a través del tiempo no ha perdido su carácter de ritual. Para los norteños no es un festejo del cuál se pueda prescindir*”

Esta última afirmación cobra mayor fortaleza si haciendo un poco de historia, recordamos que fue el presidente Juan Domingo Perón quien decretó el 2 de febrero de 1951 día no laborable el martes de Carnaval.

Si el mismo Perón se demoró hasta 1951 para reconocer el Carnaval como expresión de identidad de los humildes y del pueblo en general, bien podemos entender que al alfonsinismo no le haya alcanzado con sus cinco años y medio de gestión y que al menemismo se le haya escapado de las manos el asunto. Pero hoy en día es insoslayable la cuestión y no tiene sentido de ser una dirigencia política que desconozca el peso de este fenómeno tanto en lo folklórico como en lo social.

Como sigue diciendo Florencia Barbarich en una analogía nada desdeñable con el carnaval norteño: “*es tan importante y notable (lo que sucede durante el carnaval) que lo escrito por el pueblo, sus necesidades y creencias, arraigadas como símbolo de su existencia, no pueden ser anuladas por ninguna ley arbitraria*”.

Y nos viene bien el ejemplo de Jujuy porque venimos diciendo desde un comienzo que sería importante desarrollar un proyecto de promoción del turismo cultural tomando como eje el Carnaval, pero también decimos que sería fatal que dicho proyecto se estructurara sobre la base de un concepto meramente comercial del asunto. La propia Barbarich reconoce que “*si bien*

es fundamental la legislación del feriado como promotor de la preservación del patrimonio histórico y cultural, es también necesaria la aplicación de leyes de promoción cultural, que no solo garanticen la explotación turística de las festividades, sino que preserven y aseguren la perpetuidad del valioso patrimonio intangible que estas representan”.

El carnaval, sigue diciendo Barbarich, es una de esas “*riquezas que no son valiosas ni tangibles, y justamente por ello deben ser extremadamente cuidadas por ser el patrimonio mas valioso que poseemos (y forman parte fundamental de) nuestra identidad como pueblo (...) Es nuestro compromiso promover actividades que relacionen a las distintas expresiones carnavalescas, como este congreso, porque la base de la interacción, del conocimiento, de compartir experiencias es el sustento para el crecimiento del carnaval como patrimonio cultural (...) Una política que entre otras cosas, promueva el feriado de carnaval; que busque preservar y promover esta celebración, como un bien patrimonial de la cultura nacional, que no tiene un dueño, que es de todos, y por eso mismo tiene más consistencia y guarda mejor las tradiciones culturales, se adapta a un pueblo que necesita preservar la identidad, la historia y las particularidades que nos son propias”.*

El crítico literario y lingüista soviético Bajtin, ya en 1974 en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. señala que la cultura oficial y eclesiástica es la cultura de la seriedad, propia del poder, la violencia y la autoridad, la contracultura carnavalesca es la de la liberación, celebración de la risa y del cuerpo en los días de carnestolendas, es la del exceso permitido (¿soportado?).

No creo que sea necesario redudar en que el Congreso de Gestión no tuvo límites de consideraciones ideológicas a la hora de promover la participación de todos los interesados en la cuestión. Fiel testimonio de ello fue la participación como expositor de Marcos Griffa, referente del Movimiento Nacional de Murgas, una corriente que crece año a año y que tiene su evento central en el Congreso Nacional de Murgas que se lleva a cabo con creciente repercusión en la ciudad de Suardi, provincia de Santa Fe. Él decía:

Nuestra identidad como Movimiento no se construye a partir de la búsqueda del reconocimiento paternalista y vertical del Estado. Por el contrario, convocamos y desafiamos a construir desde las bases un mundo

que se asemeje lo más posible al mundo que queremos, que soñamos, que deseamos. No pedimos ser consultados por el Estado sino que nos convocamos a ser partícipes en la construcción colectiva de la fiesta popular, y en este sentido exigimos al Estado no sólo la restitución del Feriado de Carnaval sino la promoción y ejecución de políticas culturales que garanticen (, en primer lugar):

- *La gratuidad, condiciones adecuadas de calidad para los preparativos y festejos de carnaval. (“Calidad” no en el sentido elitista del término sino como condiciones para el desarrollo, pleno disfrute y acceso de todos al consumo y producción de bienes culturales.)*
- *Producciones culturales que favorezcan la creación y el fortalecimiento de procesos y redes organizativas comunitarias*
- *La promoción y formación artística y cultural de las agrupaciones carnavalescas*
- *La participación comunitaria en los preparativos de los festejos de carnaval y en la organización y definición de eventos y circuitos culturales autónomos*
- *Festejos basados en el espíritu de encuentro entre artistas y vecinos, sin concursos ni competencia entre las agrupaciones artísticas participantes*
- *Una partida presupuestaria tanto para la organización de los festejos como para la preparación, formación y fortalecimiento de las agrupaciones de carnaval*

En esto estamos de acuerdo: “*apostamos a una “carnavalización” del mundo que ponga en juego una y otra vez el orden instituido*”.

El sistema de evaluación del Carnaval Porteño (o sea, del circuito oficial del que no participan estas agrupaciones) se conformó justamente con ese espíritu. Lo que yo he propuesto va en la misma dirección de anulación del sentido de concurso o competencia, pero sí es necesaria una evaluación estética, normal, como nos sucede a todos los artistas. Hay que tomarlo como un incentivo. Y como un reconocimiento. Si son artistas, se los evalúa como artistas y se les paga un caché. Si son movimientos sociales, se les subsidia la actividad concreta que desarrollan en la comunidad. Cada cosa en su lugar, creo que es lo que corresponde en pos de una mayor transparencia por parte de la gestión del Estado.

El Carnaval y los medios de comunicación

Antes de pasar a la temática de los medios de comunicación y la relación imprecisa que con ellos tiene la comunidad del carnaval en la ciudad de Buenos Aires, quisiera destacar la labor que tuvo antes y durante el Congreso de Gestión y especialmente en muchos aspectos relevantes del proceso de apertura mental la presencia imponente de otra mujer de fuste como es Marta Gordillo, directora de Los Alucinados de Parque Patricios, jefa de prensa de la Agrupación M.U.R.G.A.S. y por su mérito profesional periodista de la Agencia TELAM. Otra mujer poniendo el cuerpo a la cosa... Probablemente tengan que pasar unos años hasta que se reconozca su labor.

Dice Marta... “*en general ponemos el acento en la falta de voluntad política por parte de las autoridades de turno de Cultura para darle a esta fiesta su verdadera dimensión y visibilidad a través de la difusión (mientras) resuena en todos lados un mega recital con figuras de gran convocatoria, o la televisión nos muestra la espectacularidad del carnaval de Río o de Gualeguaychú*”.

Y sigue:

¿Qué pasa con los medios de comunicación que no transmiten el carnaval de Buenos Aires? ¿No les interesa porque no tienen la espectacularidad de Brasil o Gualeguaychú? ¿Qué pasa con los organizadores del carnaval (porteño), no tenemos estrategias para llegar a los medios de comunicación? ¿Acaso hay una estrategia definida? Y... ¿qué pasa con el Estado que no publicita ni promueve la comunicación del carnaval? ¿Qué pasa con el mismo carnaval de Buenos Aires que no convoca a los medios, a la gente? ¿Qué pasó con su historia, con la memoria, con su significación, que pasa con el feriado de lunes y martes de carnaval? ¿Por qué la democracia a lo largo de estos 24 años dejó vigente el decreto antipopular y represivo que la dictadura de Videla impuso en 1976 queriendo sumir en el olvido la alegría popular? ¿Por qué frente a una fiesta patria como el 25 de mayo se convoca para un mega evento a una expresión del carnaval de otro país? Uno se pregunta qué pasa con nuestra fiesta.

La misma Marta nos da cuenta de que es un conjunto de factores

relacionados el que hace posible la instalación de un tema en la opinión pública, “factores relacionados de a partes, mezclados, asociados, disociados, en una articulación que no es lineal ni estática” Y magistralmente sintetiza:

“Un hecho, en general, de cualquier índole, necesita para instalarse:

-por un lado, el peso mismo del hecho, su espesor, su dimensión, su propia visibilidad, es decir el impacto que tiene por su propio peso, como el discurso de un presidente, un terremoto, el índice del costo de vida, etc.

-por otro lado, la voluntad política del Estado para que se visibilice, y de los Medios de Comunicación en su interés comercial, competitivo e ideológico.

-otro factor es que no haya pacto de silenciamiento.

-y el cuarto factor tiene que ver con el recorte que hacen los medios de la realidad, con las características propias de ese hecho, más allá de ese impacto del que hablé recién sobre el peso de la noticia, y es por ejemplo, este caso que hoy nos convoca, que es cultural, que es popular, con una significación festiva de alteración del orden establecido, con una historia de prohibiciones, de negaciones, de buscar reducirlo a expresiones marginales, con criterios discriminatorios y raciales, que por otra parte, la prensa se encargó de trasmisir desde la ideología dominante a lo largo de nuestra historia.

Y resalta con conocimiento de causa que “los medios no reflejan lo que se vive al interior del carnaval porteño ni todo lo que conlleva, tampoco les interesa”.

No obstante la panorámica, por cierto objetiva de Marta Gordillo, destaca:

Hay un hecho interesante de remarcar que es la cobertura que hacen los medios de comunicación de las marchas murgueras por el feriado nacional de carnaval, acá en el centro porteño, una modalidad de protesta singular del mundo murguero, que llama la atención, por su despliegue, colorido. Convoca a la prensa, generando títulos como “El Carnavalazo”. “Una colorida marcha de murgueros paralizó el centro porteño”, o “Suena el reclamo por el feriado nacional de carnaval”.

Habría que agregar a tan buen diagnóstico, sólo una circunstancia.

La prensa, ávida de desgracias, los opinólogos culturales en general, no pueden opinar de nada, ya que son un desastre, pero menos todavía podrían opinar sobre cultura popular, de esa que se hace en el barrio, de esa que se burla de las pieles pero no olvida las lentejuelas, que odia el champán pero adora el satén. Muchos de esos opinólogos culturales mediáticos ni siquiera viven en la Ciudad de Buenos Aires, y por lo demás sólo hablan ya de los “famosos”, tirando en algunos casos por la borda la formación académica que forjaron, por defender un espacio plagado de amarillismo y golpe bajo.

En una oportuna pero no casual coincidencia, sostiene Marta Gordillo que *“la idea de que lo que no aparece en los medios no existe es falsa, es parte de la ideología dominante que se pretende imponer y naturalizar como que la realidad es esa que aparece en la televisión, es esa ideología que hace invisible los lazos que se tejen al interior de los sectores populares y donde suceden muchas cosas, se construyen caminos, alternativas, expresiones artísticas y suceden sin el recurso de los medios de comunicación”*.

Por eso propone algo que sí existe, o en muchos casos está en proceso de construcción y desarrollo, que son justamente las otras estrategias comunicacionales, horizontales, barriales, alterativas, que surgen desde abajo. Idea que es central como aporte a la visión del Carnaval. Pero antes se pregunta:

¿Qué esperamos nosotros de los medios de comunicación? ¿Qué queremos publicitar? ¿Hay una particular forma de comunicar la cultura popular? ¿Hay una estrategia para penetrar en los grandes medios? ¿Por qué nos preocupa ese tema? ¿Acaso los medios son los que legitiman nuestro arte, nuestro festejo, nuestra alegría? ¿Son los que van a jerarquizar nuestra fiesta? Puede ser, pero esa es otra dimensión del asunto, porque la real legitimación está en otro lado, en los vecinos de la ciudad, entre los mismos artistas populares, en el carácter de patrimonio cultural intangible de este arte y esta fiesta callejera. Está ahí, y, desde ahí, hay otra comunicación posible, desde ahí, desde el barrio, desde las organizaciones comunitarias, se pueden construir estrategias de comunicación que potencien y visibilicen la fiesta del carnaval.

En el marco de cómo son las pautas de la comunicación de los grandes medios, quizá sea que el carnaval porteño no tenga ese lugar que

está presente en el imaginario social, el del espectáculo donde se mezcla la mostración de cuerpos bellos y producidos en su desnudez y el arte de la comparsa; ¿Acaso el festejo porteño tiene formato televisivo, como lo tiene el carnaval de Río, con despliegue de espectacularidad, una impresionante producción artística y una fuerte convocatoria turística? No, ese formato no lo tiene, ese lugar no lo tiene porque tampoco tiene que ver con su identidad. Su espectacularidad es otra que hoy por hoy no retiene el interés mediático, una espectacularidad que está en construcción, en rescate e invención, que se está transitando y en ese camino, hoy por hoy concita el interés, aunque fragmentado y difuso, de un millón de vecinos.

¡Y viene tan a cuento enlazar la ponencia de Marta Gordillo con la de María Florencia Barbarich! Dice Marta...

(El Carnaval Porteño...) ...no tiene ese formato y por ende no concita el interés de la prensa nacional como tampoco lo tiene el carnaval de Jujuy, más allá de que Jujuy tiene una convocatoria turística que es histórica, que se impuso por el hecho en si, por su fuerte impacto. Y ese ejemplo, más allá de las particularidades regionales, es válido para ver qué pasa entre el carnaval y los medios. En Jujuy el festejo no se estructura como un espectáculo para los demás, el festejo es unánime, todo el mundo sale a festejar, ganan las calles, ganan los cerros, ganan los pueblos, y pareciera que lo que hagan los medios es otro tema, a la gente no le importa si los medios los anuncian, los difunden, ellos viven el carnaval y la comunicación está abajo, entre la gente... Esa comunicación plantea otras estrategias posibles, una construcción desde otro lugar, desde abajo atravesando el tejido social para instalarse como hecho cultural y con una dinámica que no sólo le facilitaría utilizar los resquicios del sistema mediático sino que se impondría a la vista de todos por su propio peso.

Una gran visión, sin duda, que se potencia en el marco de la actual discusión sobre una legislación que regule el servicio de la comunicación.

Razón por la cual propone “encarar estrategias hacia todos los espacios de la comunicación, entendiendo si los diferentes sentidos y direcciones que están en juego frente a esta fiesta popular. Porque “el hecho cultural del carnaval se impone en los barrios y en la calle”, de modo que

habrá que “poder armar una estrategia comunicacional de corte barrial. Sólo desde allí los medios podrán potenciar, con otras articulaciones, el carnaval y situarlo en un lugar de reconocimiento, validación y significación de mayor alcance”.

La murga y el trabajo social

Adela Liliana Ramírez y Mirta Noemí Candia (Lomas de Zamora), procedentes de murgas independientes de la provincia de Buenos Aires, aportaron un buen análisis a la cuestión del aspecto social de la murga:

Las murgas están compuestas por un heterogéneo de personas que comparten un territorio, la organización de estos grupos fortalece el sentido de pertenencia al lugar en el que se desarrollan (el barrio, la sociedad de fomento, el club, la escuela, etc.), afianza el sentido de identidad y habilita la apropiación del espacio público a partir de una actividad puramente festiva como es el carnaval.

De acuerdo a diagnósticos territoriales en la población de niños/as, adolescentes y jóvenes (de su zona) se han detectado:

- Escasas instituciones con actividades destinadas específicamente a adolescentes y jóvenes.
- Falta de continuidad entre las actividades destinadas a niños/as y las destinadas a adolescentes y jóvenes.
- Escasa variedad de oferta de actividades institucionales para niños/as, adolescentes y jóvenes.
- Inexistencia de articulación entre distintos aspectos de una misma actividad.
- Aumento de la deserción escolar en el último ciclo de EGB y en el nivel Polimodal.
- Ausencia de proyectos a futuro en adolescentes y jóvenes.
- Bajas expectativas con respecto a la esfera educativa y laboral.
- Aumento de las adicciones.
- Aumento del embarazo adolescente.

Si a eso le sumamos que no hay políticas culturales formuladas con

sentido de inclusión social, vemos el panorama con total claridad.

Por su parte, Patricia Stocchero, invitada por ser partícipe de movimientos sociales de la Ciudad de Córdoba que están incluyendo la murga como herramienta de inclusión e integración, sostiene sobre la importancia del arte como herramienta para el trabajo comunitario:

(En Córdoba) las murgas no surgen de forma directa del carnaval, y su desarrollo también es independiente y trasciende esta época del año y estos festejos, que se vienen realizando con anterioridad al surgimiento de las murgas en Córdoba y que son por lo general espacios oficializados, generalmente privatizados, respondiendo a la lógica del mercado y con participación de comparsas más que de murgas. Muchas murgas, integradas por estudiantes (en su mayoría universitarios, de diferentes lugares de la provincia o del país) no tienen una identidad o pertenencia barrial... Para sus integrantes es un espacio de pertenencia social o de militancia, eso le da a su accionar características particulares”.

Evidentemente lo social entra en crisis con lo artístico. Pero ¿esa crisis no debería impulsarnos a pensar la estética del carnaval en función de lo social y por ende también la política social en función de lo cultural? Es el tema que nos ocupa.

Democratizar la alegría

No se puede negar que la producción del Carnaval Porteño, en las actuales condiciones al menos, es un trabajo insalubre. Desgasta. Por momentos frustra. Pero visto en proyección a futuro y considerando las diversas articulaciones posibles, entre las que creo haber enumerado sólo las principales y urgentes, cambia tanto el panorama que hasta es posible imaginar un cambio que trasciende el ámbito del carnaval y se instala en ese espacio algo idealizado aquí como el de gestión cultural con fines de transformación social, o de política social con eje en lo cultural. Claro que es un abismo en el que uno se lanza sabiendo que no va a aprender a volar sino que apenas podrá aprender a caer con dignidad. En el contexto actual de desarticulación política, de falta de proyección a futuro en la gestión del Estado y teniendo en cuenta la ausencia total de las problemáticas culturales en el ámbito de los intereses

sociales y mediáticos, por razones que ya fueron claramente desarrolladas, es lo más que podemos esperar.

Vista a la distancia la gestión del Carnaval Porteño fue una experiencia que modificó mi forma de ver la gestión cultural. Es evidente que no alcanza con buenas ideas y buenas herramientas... Al Carnaval hay que ponerle el cuerpo, el corazón y la más amplia disposición y apertura mental... No son suficientes las buenas teorías y ni siquiera los buenos equipos. Es necesario entregarse en cuerpo y alma como en un viejo rito dionisíaco.

Pienso que debe ser igual en cualquier área de la gestión que involucre tan directamente a la gente. A tal punto es así en el ámbito del Carnaval Porteño que de a poco sus propios actores se han ido convenciendo y por fin han ido dejando de ser meros beneficiarios de una acción del Estado para incorporarse como directos gestores de la misma.

Como partícipe voluntario del rito pero también como parte sacrificial del fenómeno, imaginé este artículo como un ejercicio de transferencia de la experiencia adquirida en oportunidad de llevar a cabo la coordinación del Carnaval Porteño. No como un acto de auto-evaluación sino como un aporte a la construcción de una mirada superadora que permita diseñar por fin una política de Estado en relación con el carnaval. Hay lectores que uno no siempre visualiza pero que existen y es en esa confianza que decidí orientar estas reflexiones. Básicamente pretendo que alguien que nunca se atrevió a pensar en el carnaval como una herramienta válida para la gestión cultural se cuestione sus prejuicios. Sé que los compañeros de la comunidad del carnaval no se van a sorprender por lo que yo exprese en este escrito, porque básicamente he resumido las líneas principales de mi propuesta, con las que batallé durante varios años, y no sólo en el ámbito del Carnaval Porteño. No es entonces a ellos a quienes espero llegar. Me interesaría, por el contrario, que referentes de otros ámbitos de la cultura y de la gestión cultural piensen que es posible imaginar un carnaval en el que se sinteticen los máximos ideales de la producción artística combinada con acción social, desarrollo comunitario, progreso económico, estimulación turística y promoción de la participación ciudadana.

Para formular mi planteo parto de la hipótesis de que efectivamente están sentadas las bases necesarias para el desarrollo de un proyecto de esta

naturaleza. Está la legislación y su correspondiente reglamentación y está el consenso general de la comunidad de apostar a una gestión participativa y horizontal, lo que quedó demostrado en el Primer Congreso de Gestión Participativa del Carnaval Porteño.

Sin embargo, no alcanza con tener la legislación y no alcanza con integrar a las agrupaciones de Carnaval y a las asociaciones civiles organizadoras de corsos en un consenso programático por etapas sobre la base de un carnaval de unidad con vistas a diez o quince años, aunque sin ello sería imposible cualquier proyección a futuro, ya que son ellas las operadoras ideales e imprescindibles para la acción territorial y los eslabones necesarios para una inserción efectiva y armoniosa en la realidad de cada barrio porteño. No alcanza con esto porque falta, a mi humilde criterio, un actor fundamental y es a ese actor a quien intento sensibilizar.

En efecto, considero que lo que indudablemente falta es el compromiso político que permita elevar ese acuerdo básico a todas las áreas gubernamentales involucradas en la gestión del Carnaval, de modo de garantizar que el servicio cultural ofrecido por el Estado llegue efectivamente a todos los rincones de la Ciudad de Buenos Aires, ofreciendo alternativas de espectáculos diversos, talleres que permitan abrir horizontes y posibilidades para todos, garantizando a su vez la ampliación del espectro y el potencial del Carnaval Porteño y el mejoramiento de su calidad tanto artística como de infraestructura. En lo central, se estará garantizando la construcción de un Carnaval con sentido social en el marco de una política cultural de inclusión, participación y transparencia.

El Carnaval abre las puertas a vastos ámbitos barriales a los que no llega otro tipo de servicio cultural. Es necesario revalorizar el Carnaval desde el ámbito de la gestión estatal.

La complejidad del ejercicio de la función pública se dimensiona en el ámbito del Carnaval Porteño por varias razones, entre ellas: el magrísimo presupuesto, la ausencia de equipos técnicos permanentes, la falta de apoyo institucional (todavía se considera al Carnaval como la oveja negra de la cultura), la falta de un correlato entre el interés por parte de los referentes de esta comunidad y la pasividad de los medios masivos de comunicación, etc., etc.

De todas maneras, será necesario esperar un poco para lograr una gestión eficiente en todos estos planos porque todavía está haciendo falta una transformación en el propio ámbito de su comunidad. Hay mucho para trabajar en materia de evaluación y jurados. Hay mucho todavía para pensar en materia de acción social desde el carnaval. Hay mucho para avanzar en materia de producción. Hay mucho por lograr en el terreno de la difusión pública. Hay mucho para gestionar en materia de inserción del Carnaval Porteño en el ámbito de los más importantes carnavales del país y de Latinoamérica, etc.

Tengo muy en claro que no hay cambio cultural que se produzca de un día para el otro, ni de un año a otro. La realidad no es estática, es dinámica. Gualeguaychú o Río de Janeiro, no fueron siempre empresas rentables. Es más, para serlo algunos de ellos tuvieron que dejar de contar con la amplia participación popular de la que nacieron. Al tango le pasó algo parecido en Buenos Aires, aunque por suerte no todavía en los barrios ni en las provincias. Al Carnaval uruguayo le llevó 20 años por lo menos recuperar a pleno su personalidad luego de las devastadoras dictaduras y de los gobiernos neoliberales, de los que nosotros también sabemos algo. Para el Carnaval Porteño deseo que se logre el primer objetivo –trascender, mejorar, crecer, instalarse en el mundo- sin que suceda lo segundo –diluirse en la nebulosa del tiempo o del mercado.

Los cambios suelen demandar el trabajo constante y coherente de generaciones y el compromiso de toda la comunidad y todos los estamentos del Estado implicados en la cuestión. Es por eso que se plantea la necesidad de consensuar los criterios que resulten más adecuados para la articulación con todas las áreas de Gobierno y sectores intervinientes en el desarrollo, organización, producción, programación y difusión del Carnaval Porteño. Todo ello teniendo en cuenta la necesidad de dar cumplimiento a lo establecido por la legislación vigente, que asigna al Gobierno de la Ciudad la responsabilidad de preservar la actividad que desarrollan las agrupaciones de carnaval ya que se considera a la misma como patrimonio cultural de la ciudad.

Quizá sea muy complejo plantearse estos objetivos en los tiempos que corren, tiempos en que la cultura necesita estar mediatisada para convertirse en valor masivamente admitido. Pero por principio y por respeto de la tradición cultural de la que me siento parte, quizás una de las más antiguas y arraigadas que posee la ciudad, debemos insistir en la necesidad de contar con una política

de Estado en relación con el Carnaval. Una política que además respete su carácter barrial y callejero.

Sólo de ese modo se logrará algún día que sea porteño en su plenitud, que sea un evento cultural con todas las letras, que cumpla la función social que sus actores desean que cumpla, y que tenga el nivel que merece una de las ciudades con mayor presupuesto para la acción cultural de toda Latinoamérica.

De esta manera es posible imaginar que el Carnaval Porteño, sin perder su identidad y su particularidad (callejero, barrial, popular, gratuito) se convierta en unos diez o quince años en un ejemplo de gestión cultural participativa, en un atractivo turístico de la Ciudad, en valor patrimonial de su cultura, su tradición y su identidad, y en una industria cultural que permita a su comunidad desarrollarse económicamente y crecer en todos los aspectos que sea posible: artístico, social, económico, mediático, turístico, etc.

Para eso será necesario capitalizar las diversas experiencias de gestión desarrolladas, incluso la actual, que me consta se corresponde con estos nobles ideales. Habrá que capitalizar también la actividad desarrollada durante el Carnaval Porteño 2007 por los llamados PAT's, Productores Asociados Territoriales. El trabajo intenso llevado a cabo en cada evento a través de los PAT's dio como resultado un relevamiento más que interesante sobre la actividad de las asociaciones más allá de la organización del corso. También sirvió para detectar posibles acciones en común a futuro y para advertir deficiencias a partir de las cuales operar cambios profundos en la consignación de los eventos de aquí en más. Pero lo más importante es que a través de ellos se tejió un puente fundamental entre el Estado y la comunidad, y de los mismos organizadores entre sí, que por fin tomaron conciencia del carácter integral del evento Carnaval.

Definitivamente la gestión cultural no se hace desde un cómodo despacho gubernamental, mucho menos el Carnaval Porteño. Es necesario operar directamente en el territorio en que se lleva a cabo su realización, y no solamente durante los 10 días de su concreción efectiva durante el mes de febrero, sino durante todo el año, para lo cual será necesario poner a la acción cultural en el centro de un programa político de desarrollo social y comunitario en serio.

También será importante reconsiderar a los actores barriales, jerarquizarlos, asignarles el lugar que de hecho merecen por historia. La asociación civil sin fines de lucro con quien se co-produce cada corso no debe ser apenas la que brinda el soporte legal a los organizadores “reales”, sino que debe integrarse como parte activa del trabajo barrial y debe comportarse como eje nodal de un proyecto institucional de transformación a través de la cultura. Debe asumir que comparte una responsabilidad con el Estado que es capaz de exigirle reciprocidad en el compromiso y que además no es un Estado bobo sino que unifica objetivos y está presente asumiendo la responsabilidad de su acción.

Es necesario que cada actor se sienta partícipe de la gestión y que el Estado sea capaz de establecer los criterios de prioridad en el desarrollo progresivo de un evento de semejante envergadura que necesariamente debe posicionarse tanto desde el mejoramiento de la producción, infraestructura, organización y seguridad, si hay que empezar por el principio, como también en su expansión mediática, turística y comercial, para lograr lo cual es prioritario profundizar la discusión y el trabajo concreto en materia de calidad estética de los espectáculos y de los espacios en que estos espectáculos se llevan a cabo.

Valga remarcar esto último para evitar que quede vago un concepto que es caro al asunto: sin perder su carácter barrial y callejero, los eventos pueden contar con un nivel de producción y participación comunitaria que garanticen otro nivel estético de los espacios. Y sin perder su condición de popular, participativo y comunitario, el desarrollo artístico de las agrupaciones puede redimensionarse en el tiempo si se trabaja en articulación con la amplia comunidad de artistas populares de la ciudad que con todo amor brindarían su colaboración si los murgueros no mostraran una actitud tan cerrada y discriminatoria hacia fuera de los creadores de su propio género.

El sistema de evaluación por jurados es parte esencial de esta problemática. Desde el año 2003 en que se creó el sistema hasta la actualidad, con los debates que se dieron año a año pero especialmente con los que se están dando hoy en la Comisión de Carnaval y en la Agrupación M.U.R.G.A.S., el tema de la evaluación por jurados fue siempre determinante. Los debates actuales, muchas veces encallados en los mismos problemas de hace años, dan cuenta de ello. La discusión sobre el sistema de evaluación es la que más

interés y discusión convoca. Lo mismo sucedió en el Primer Congreso en el que el debate sobre la estética fue el único que en algún momento amenazó con dividir las aguas, con generar una verdadera diáspora entre los participantes. Lo que no deja de ser una buena señal, ya que el aspecto que corre de cerca en interés es el que tiene que ver con lo meramente presupuestario.

Lo cierto es que la reglamentación se reformuló y mejoró año a año, pero hay todavía muchos temas de los que no se puede hablar y hasta que eso no acontezca no habrá avances honestos. Es imprescindible trabajar sobre el establecimiento de nuevos diseños de evaluación que apunten a considerar esta instancia como una oportunidad que permita a las agrupaciones crecer en calidad artística a partir de la devolución de los jurados, como era su espíritu original, y no como sistema competitivo o de simple categorización. Esta concepción entraña un cambio de actitud y por ende requiere cierta vocación pedagógica para que se haga finalmente efectiva. La opción contraria sería coherente con el ordenamiento de otro carnaval. Y justamente de lo que no se habla es de que el discurso de muchos referentes guarda con mucho celo estas contradicciones: por un lado, se propone un carnaval popular, barrial y comunitario, mientras se defiende un sistema de evaluación excluyente, discriminatorio, forzado por las limitaciones presupuestarias a las que nadie quiere ceder; y por otro, se reniega de la falta de reconocimiento artístico por parte de los diversos ámbitos de la cultura y de los medios de comunicación, mientras se niega cualquier tipo de necesidad en materia de capacitación y formación artística o de integración con otros géneros y lenguajes que pudieran enriquecer no necesariamente el espectáculo sino el espíritu de quienes lo llevan a cabo.

Pero digámoslo de una vez: es necesario trabajar en el diseño de seminarios de capacitación artística para el mejoramiento de la calidad de los espectáculos. Los jurados deberían tener un rol destacado en el contenido de estas actividades. Para lo cual habrá que trabajar más intensamente también en su selección y su capacitación en temáticas específicas del Carnaval y de los géneros que de él participan. Pero la comunidad del Carnaval debería tener a su alcance las herramientas y los medios para llegar a una expresión artística de mayor diversidad y profesionalismo. Lo que no tiene por qué impedir el más amplio nivel de participación de los vecinos del barrio. De lo contrario, habría que sostener que esos vecinos no tienen derecho a iguales posibilidades de acceder a una formación cultural básica o sostener que son incapaces de asimilar las herramientas que en ese ámbito adquirirían en beneficio de una

expresión mucho más libre y armoniosa de sus inquietudes estéticas.

Lo mismo hay que plantear en relación con los jurados. Si bien se desarrolló durante los últimos años un trabajo intenso de parte de la Comisión de Carnaval en la capacitación de los jurados, creo que no es descabellado desarrollar talleres sobre temáticas específicas del Carnaval que homogenicen su nivel, ya que provienen todos de actividades bien diversas y hasta sería deseable que fueran cada vez más heterogéneos aún. Incluso sería posible que los propios jurados se capaciten entre sí, por ejemplo que los especializados en vestuario aporten sus saberes para que los aprovechen los especializados en percusión o puesta en escena, y viceversa.

Para el desarrollo de todas estas acciones es fundamental dotar de un proyecto político de consenso (lo que se dice una política de Estado) a la acción del Programa Carnaval Porteño, que no se limita a la producción de un espectáculo, sino que se debe encuadrar en una política cultural de inserción territorial en toda la ciudad y debe tener como misión construir un puente a través de las agrupaciones de carnaval y de las asociaciones civiles organizadoras de corsos para facilitar el acceso al consumo y la expresión cultural a los más vastos sectores sociales que por razones estructurales o circunstanciales carecen de toda oferta o estímulo cultural.

Es por esta razón que se plantea la necesidad de una acción conjunta y articulada con todas las áreas de Gobierno involucradas, logrando así dar cuenta de una acción cultural integral destinada a los vecinos de todos los barrios porteños sin discriminación.

En efecto, es también función del PCP propiciar líneas de articulación institucionales para instalar el Carnaval Porteño como atractivo turístico de la Ciudad, incentivar el desarrollo de asociaciones civiles en el seno de la comunidad del Carnaval para la postulación, ejecución y seguimiento de emprendimientos productivos, sociales y culturales que potencien la acción de las agrupaciones de Carnaval y articular con los Centros de Gestión y Participación Comunal las acciones necesarias para llevar a cabo lo que en definitiva es la política cultural de mayor expansión territorial y la de más amplio alcance sin distinción de sectores sociales. Esto sucede, claro, mientras se coordina con Espacio Público, Fiscalías, Comisarías y Defensoría del Pueblo, la tarea de supervisión necesaria para garantizar el cumplimiento de la

normativa por parte de las agrupaciones de Carnaval que cuentan con permisos de ensayo en espacios públicos, para lo cual es necesario establecer mecanismos de mediación con los vecinos no participantes para evitar primero y en todo caso canalizar los eventuales conflictos barriales derivados del desarrollo de esta actividad.

Es muy importante que las áreas de Gobierno, Descentralización, Producción, Educación, Salud y demás reparticiones del GCABA se involucren en la gestión concreta a fin de facilitar el desarrollo de las tramitaciones necesarias para habilitar e inspeccionar los puestos y la seguridad que cada evento requiere, realizar estadísticas y relevamientos que favorezcan la elaboración de políticas precisas para el desarrollo del Carnaval Porteño y de la industria cultural que moviliza año a año su comunidad, impulsar acciones positivas que propicien el desarrollo humano y social de la comunidad del Carnaval, como ser campañas de prevención de enfermedades, campañas de escolarización, campañas de difusión de propuestas contra la discriminación o la violencia, campañas por el medio ambiente, etc. Todo esto sin contar que es fundamental misión del Programa brindar soporte administrativo e institucional a la Comisión de Carnaval, que tendrá como una tarea primordial mantener homogeneizada a la comunidad detrás de ese proyecto común.

Si el Carnaval Porteño, entonces, contara con esa dimensión política cuya carencia venimos anunciando, se podría convertir en una verdadera herramienta de política cultural para la transformación social, en cuyo contexto podrían tejerse acuerdos o convenios de colaboración con otros carnavales del país y del exterior, a tono incluso con la propuesta que impulsó en el Congreso de Gestión y que actualmente estamos definiendo en Cancillería con la ex Diputada Nacional Marcela Bordenave.

El Carnaval Porteño es todo potencia de crecimiento, pero es necesario encausar ese desarrollo. Esa guía debe partir del consenso de la comunidad, pero debe contar con una dirigencia política a la altura de las transformaciones que los tiempos exigen. Una dirigencia que entienda que no está mal que las políticas sociales tengan como prioridad o urgencia el asistencialismo alimentario, pero que por sí sólo ese asistencialismo no hace más que eternizar las circunstancias que produjeron el hambre que se pretende acallar y que esa operación primaria debe ir acompañada de una acción cultural integradora que contemple al ser humano en toda su dimensión y

complejidad.

En consonancia con ello, la política cultural no puede limitarse a la producción de eventos más o menos aceptados por la élite autorreferencial de una clase social o un canon excluyente, sino que debe perfilarse como una herramienta de transformación integral del abanico de necesidades fundamentales que tienen los pueblos en materia de pertenencia comunitaria, en lo que hace a su identidad en la diversidad, en el reconocimiento de sus tradiciones y valores e, inevitablemente, en lo que respecta a su proyección política y su espiritualidad.

Suponer que uno es capaz de operar un cambio en la sociedad, en nuestro caso a través de la cultura, y no ser capaz de operar primero esos mismos cambios en uno y en su propia comunidad, es una hipocresía y un engaño que nos llevará indefectiblemente al fracaso.

Por eso, postular el carnaval como herramienta de transformación social requiere, primero, producir determinados cambios en la comunidad del carnaval por un lado y en la dirigencia política por el otro, para luego poder plantearlos o proyectarlos mejor dicho a toda la comunidad.

Y nadie se asuste porque estos cambios provengan de los sectores más humildes de nuestra comunidad. El tango y la murga vienen de los márgenes. Por eso reflejan nuestra identidad. El tango y la murga, cosa de negros y marginales... Tenemos que buscar en nuestra gente aquello hermoso que nos hace ser quienes somos... Somos “nuestra gente” o no somos nada... Toda sociedad necesita de sus ritos periódicos para reafirmar la pertenencia y la identidad.

Un maravilloso puente vislumbro yo en el carnaval, un puente para conectarse con alegría con los valores que nos referencian con nuestro pueblo en materia no sólo estética y cultural, sino también social y políticamente hablando.

Hay muchas experiencias culturales que son muy útiles para operar transformaciones reales en materia social, pero el carnaval es auténtico... no es asistencialismo cultural, ya que no se trata de poner espectáculos en los barrios sino que consiste por el contrario en permitir a los barrios expresarse a

través de su arte de un modo participativo, creativo y espectacular...

Al prohibir el Carnaval o condicionar su efectiva realización, se profundiza el aislamiento de vastos sectores sociales que quedan totalmente incomunicados, al margen de la producción cultural que el Estado admite como tal. Y el Estado democrático no puede permitirse ese lujo.

Lo cierto es que no hubo nunca un proyecto en materia de carnaval como política cultural. El espacio del Primer Congreso se dio para consensuar ese proyecto. Y más allá de que haya alcanzado o no con ese encuentro para producir los consensos necesarios para avanzar en esta dirección (modestamente creo que no ha sido en vano), lo importante es que tomemos conciencia de que esa política de Estado no debería suceder sino a partir de un real diagnóstico de la situación y un real estudio acerca de qué hacer a futuro para cristalizar el deseo de la comunidad... Si hay un camino valioso que ha transitado la comunidad del carnaval es el de la horizontalidad en la gestión y creo que es un territorio que ya no se debe abandonar jamás.

La sociedad argentina y la latinoamericana se deben aún un proyecto de unidad que mejore la calidad de vida y de convivencia de sus habitantes... A pesar de lo prometedoras que puedan ser ciertas circunstancias políticas que hoy dan cuenta de un cambio concreto en esa dirección, todavía nos cuesta producir algo que vuelva a dar un sentido a la vida en sociedad en nuestros castigados territorios... que volvamos a creer en la importancia de la familia, de los amigos, de los correligionarios o compañeros o camaradas, aquellos con los que nos agrupamos en lucha común por encima de las diferencias individuales... ni hablar del Estado.

Pero esta revalorización podría suceder, por qué no, en el seno de la comunidad del carnaval... que tiene mucho para decir al respecto. Está en nosotros tomar esa decisión de ser o de dejarse estar... Está claro que nuestro tiempo no parece el más propicio, pero ha habido peores y los hemos enfrentado con madurez y con valentía... Ahora lo peor que nos puede pasar es que estemos ausentes...

Vivimos en un país y un mundo en el que se sigue aniquilando y desapareciendo a los indígenas, a los niños, a los pobres, a los viejos, a los adictos, a los discapacitados, a los luchadores sociales, a las mujeres, a

los desocupados, a los putos, a las putas, a los cartoneros, a los maestros, a los testigos que debieran estar protegidos, etc. No podemos pretender que la comunidad del Carnaval sea ajena a esa construcción social mayor... Pero sí podemos poner en práctica una estrategia para curarnos de la peste de la discriminación en nuestro micro mundo para luego influir en la sociedad promocionando un cambio total.

Es allí, en esa frontera difusa, en la que yo percibo la función del arte como transformador de la realidad... De lo contrario, el debate seguirá siendo ritual o espectáculo, bombo con platillo o no bombo con platillo, centro murga o agrupación murguera, barrio o taller, etc... Lo que espero que haya quedado demostrado que no es el eje. De lo contrario, no estaremos en condiciones de transformar esas burdas contradicciones que nos ofrecen a diario las corporaciones de la comunicación, como "Campo-Gobierno" o como cuando nos instalan el problema del carnaval en el plano de la "Inseguridad".

Los años pasan y los argentinos seguimos viviendo en medio de falaces contradicciones, ya partiendo desde el origen, cuando definimos lo que somos por lo que no somos... no somos europeos, no somos indios... entonces de esa negación de la negación, da la argentinidad. Y llegamos a momentos en que vivimos en clara confrontación entre extremos y, al borde, el "no te metás".

Y estos fenómenos se dieron y se dan en todos los sectores sociales, también en el ámbito de las murgas.

El único modo que conozco para operar sobre esa realidad tan compleja e intangible es a través de la cultura...

Un país sin una política social con eje en lo cultural no tiene futuro. El error de todas las políticas sociales implementadas hasta hoy en el mundo capitalista es que centran su eje en el asistencialismo alimentario. Es como si quisieran mantener a la gente gordita para que pueda movilizarse a votar cada dos años, pero a nadie interesa que esa misma gente tenga un servicio digno de salud, una vivienda acorde a sus necesidades, y mucho menos que se eduje, que se exprese, que adquiera herramientas para progresar, para tomar su propio camino. No, no quieren ciudadanos, quieren súbditos que estén siempre a su disposición y voluntad. El carnaval puede alimentar una idea de ruptura con

esas tácitas leyes de convivencia. Voto por ello. Como ya dijo alguien, prefiero un pueblo culto y rebelde antes que un pueblo ignorante rebelde.

Por eso es tan importante que la ordenanza 52039/97 (por la que se establece como patrimonio cultural de la ciudad de Buenos Aires la actividad que desarrollan las agrupaciones artísticas de carnaval), declare justamente patrimonio a la actividad, a la acción concreta de aquellos sujetos sociales, personas que realizan alguna actividad artística vinculada con el carnaval. No declara patrimonio al carnaval, ni a las murgas en sí... sino a la actividad que llevan a cabo. Sin duda, un concepto de vanguardia en materia patrimonial.

Cuando uno indaga en los sonidos musicales del mundo de algún modo está apuntando a la apertura de la percepción, experiencia que, aún cuando resulte tabú mencionarla aquí, tuvo que atravesar el rock para reconocerse a sí mismo, y antes tuvo que atravesar el jazz, y así sucesivamente... En la vivencia del carnaval la apertura de la percepción no pasa tanto por la experimentación musical como sí pasa por la entrega corporal a la masa, al conjunto, por la consustanciación de una alegría que no es la propia sola, sino la de una comunidad, ocasional o no tanto, que está allí presente en el momento de la celebración. Entonces es muy difícil poner la cuestión de lo estético por encima de lo social. Y creo que nadie dudará de mi posición al respecto ya que el eje de mi planteo parte justamente de la concepción del carnaval como herramienta de política social. Pero sinceramente creo que la vivencia de entrega del conjunto a la experiencia ritual sucede con menor "ruido" (en el sentido semiológico del término) cuando el espectáculo está organizado de tal manera que aún cuando haya algún tono fuera de lugar o alguna letra que no tenga todo el vuelo poético que uno desearía apreciar en esa frase o melodía para calificarla como hecho estético, aún así el evento puede conmovernos e involucrarnos...

Para un artista, un esteta, un crítico de arte o simplemente para una persona con cierta cultura estética, nada puede haber mejor que vivir una experiencia que te hace salir de tus ejes de evaluación, de tus parámetros, para disfrutar, simplemente disfrutar, ponerle el cuerpo a un hecho de felicidad como es el rito del carnaval. Y eso solamente puede suceder si la función de la que participa está bien producida. Y no son pocos los espectáculos del Carnaval Porteño que tienen esta característica. Pero habría que lograr poner esa circunstancia como horizonte, como ideal, como punto de consenso hacia

el cual todas las demás agrupaciones se orienten.

Porque las grandes obras de arte son un viaje a la espiritualidad de los seres humanos. ¿Están dispuestos esos murgueros que se resisten a considerar la obra de su agrupación como espectáculo o como hecho artístico a renegar de este aspecto de su realización?

Y esto viene a cuento también de las problemáticas que se plantean a la hora de discutir por qué la sociedad porteña en su conjunto no termina de asimilar como propio el Carnaval. Primero hay que decir que con un impacto comunitario mucho menor se han construido mitos acerca de sucesos en los que se supone una sociedad está identificada. Y luego hay que tener en cuenta que esto que le sucede a la comunidad en su conjunto en un momento histórico determinado, también tiene individuos y que la conjunción de esos individuos hace al fenómeno. No podemos entonces forzar la simbiosis entre el carnaval y la sociedad porteña... Y mucho menos el Estado debe esperar dicha simbiosis para entonces proteger o promover lo que en tal caso ya sería tarde para promover o proteger.

Tenemos que conservar y promocionar el folklore porteño para que cuando los ciudadanos de esta ciudad se decidan a vivenciar esta experiencia espiritual que les pertenece, el material esté allí, y la herencia esté allí, y la gente que ha creado sobre esa herencia esté allí para poder contar como se puede vivir hoy aquella tradición...

Pero entonces estamos hablando de producir grandes transformaciones en materia política y social. El Estado y la política en Argentina están lejos de contar con una buena consideración por parte del público, por lo que “urgen nuevas reglas del juego, para terminar con la ineeficiencia y el discurso vacío de realidad que lleva lustros de vigencia y decepción”. (Alicia Pierini – Defensora del Pueblo de la CABA).

Los referentes culturales de distintos ámbitos y lenguajes y los dirigentes políticos, especialmente los gestores de políticas culturales, deberán corresponder en algún momento a esta situación. Mientras tanto, es mi intención hacerles tomar nota de que la comunidad del Carnaval Porteño no está quieta y está aprovechando el momento para mirarse al espejo y reflexionar. Está, sin duda, en un camino de proyección que redundará en un

cambio profundo y necesario, principalmente en lo que hace a sus horizontes y objetivos. Pero una vez que esto se materialice en un proyecto concreto, será necesario consensuar una política de Estado y entonces habrá que estar a la altura de las circunstancias. Incluso los referentes nacionales, ya que como bien quedó demostrado en el Primer Congreso y en otros movimientos que vienen creciendo sin parar, el Carnaval es una demanda de carácter nacional que muy pronto instalará su estandarte y exigirá la atención que corresponde a su relevancia cultural.

Es cierto, como dijo Dolina copiándole a no sé quién pero me lo imagino (H. Miller, Dostoievsky, Van Gogh, alguno de ellos) que todo lo que hacemos es con afán de seducción y conquista amorosa... Pero no es del todo honesto. La verdad es que muchas de las cosas que hacemos, sobre todo en el terreno del arte y de la cultura, es en pos del mundo que quisiéramos habitar (mundo que inevitablemente también habitarán, claro, nuestras conquistas amorosas.) Con ese espíritu he intentado volcar aquí mis reflexiones. Y por la oportunidad que en su momento me dieron de poner mis ideas en práctica y por la que me dan ahora de comunicarlas, valga mi agradecimiento a esos silenciosos gestores culturales que hacen a la excepción de la regla, que los hay y muchos.

Capítulo 3

Carnaval: ¿Fiesta o industria cultural?

CARNAVAL: ¿FIESTA O INDUSTRIA CULTURAL?¹

Mónica Lacarrieu²

“....no ven el carnaval como una fiesta...yo empujé mucho para que el carnaval sea una fiesta... Estamos tratando de volver a la fiesta de lo que más o menos era antes. Lo que yo quiero retomar es la fiesta...Yo creo que hay mucha gente que no entiende lo que es el carnaval, lo que es la fiesta...”

(Maxi Correale, director de murga y organizador de corso).

1 Este artículo retoma reflexiones vertidas en el artículo “Las Dimensiones Económicas del Carnaval de Buenos Aires: ¿Impacto o Valoración Económica?” publicado en: Revista Digital Cultura y Desarrollo N° 5, Dossier Las dimensiones económicas de las fiestas carnavalescas, UNESCO, Cuba. Los resultados sobre la temática aquí tratada provienen del relevamiento realizado para el Atlas de Fiestas, Celebraciones, Conmemoraciones y Rituales de la Ciudad de Buenos Aires (coord. Liliana Mazettelle y Mónica Lacarrieu) en el marco de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y particularmente de entrevistas a murgueros, corseros y sujetos vinculados al carnaval porteño (una parte de las mismas fueron hechas en el año 2007 y las últimas en el año 2008).

2 Dra. en Filosofía y Letras (Antropología Social).

El dilema destacado por los sujetos entrevistados que se constituye en torno de “refundar” el carnaval como fiesta o espectáculo, recorre y atraviesa no solo la problemática patrimonialización sobre las actividades de las murgas, sino también las narrativas densas que subyacen los relatos. La visión que retoma la idea de la fiesta, focaliza en el carnaval como “*espacio en el que confluyen las expresiones de la cultura popular de la ciudad*” y en el que también converge “*el capital social que cada barrio conserva o intenta desarrollar...porque el carnaval es una festividad que moviliza crítica social....expresa diferentes anhelos sectoriales o reivindicativos de sectores de la comunidad*”.

Algunos, a contrapelo de lo que supone una declaratoria de patrimonio cultural, atribuyen a ese momento de la patrimonialización la pérdida del sentido de fiesta popular, debido al condicionamiento o *acotación* surgido del reglamento que se estableció con posterioridad al reconocimiento público. De hecho, el director de murga con quien iniciamos este texto, nos planteó que a partir de los 90 no se recuperaron las calles para los corsos, sino que lo que se instalaron son *murgódromos*, entendiendo por ello no solo un cierre en la definición del género, sino también el desinterés por producir espectáculos en un sentido más amplio. Este entrevistado nos decía: “...*pasa una murga, pasa otra murga y no pasa nada. Viste justo cinco murgas malas y te querés matar...vayan armando corsos más copados...que no sea todo murga, sino espectáculos barriales, espectáculos para pibes...Sino es pura murga...Al que no le gusta la murga, al corso no va. Entonces, dejó de ser popular. La fiesta del carnaval es más que la murga...*”.

Lo que se especula como un problema semiótico, es decir, del uso de ciertas palabras –si fiesta o espectáculo, si fiesta o producción cultural-, en realidad excede y trasciende ese asunto, colocando la cuestión en torno del conflicto que polariza entre la concepción de la fiesta como fenómeno de la cultura popular, no obstante, a veces visto como alejado de la idea de producción cultural y próximo a la de espectáculo, y la visión ligada a éste como hecho comercial, netamente económico, del cual, se pretende sistemáticamente, distanciar a la murga y, en consecuencia, al carnaval. De allí que, consideramos que preguntarnos por si el carnaval es fiesta o industria cultural, conduce inexorablemente a analizar el tema desde el punto de vista económico –como se verá en el capítulo siguiente donde establecemos algunos parámetros comparativos entre el tango y el carnaval, a su vez entre el carnaval

carioca y el de Gualeguaychú y el carnaval porteño, el suceso que comportan estas expresiones está estrechamente ligado a la relevancia que adquirió el campo de la economía para estos géneros (esta cuestión es altamente visible en el caso del tango e incluso ello se observa en la publicación que realizara el Observatorio de Industrias Culturales del gobierno local, hace ya un tiempo. El mismo título del libro refiere a lo económico y es de destacar que si bien hubo intenciones fuertes de realizar un trabajo similar sobre el carnaval, esto nunca sucedió y en parte, especulamos, que se debió a la escasa relación que esta manifestación cultural posee respecto de la denominada mercantilización de la cultura).

Este capítulo aspira a develar y reflexionar sobre el vínculo complejo que tiende a establecerse entre el carnaval porteño y el campo de la economía. Especialmente enfatizaremos en el rol que juega el campo de lo económico en la producción y reproducción del carnaval en Buenos Aires. Partiendo de la premisa que indica que en buena medida, los trabajos sobre el tema han privilegiado otros componentes de la fiesta, es que nos proponemos focalizar en el peso y/o levedad en que se constituye el lado “oscuro y oscurecido” de la economía carnavalesca en Buenos Aires. No obstante, la acentuación sobre las aristas económicas ligadas al carnaval constituyen, en este texto, un camino para revelar aspectos del dilema planteado: entre la fiesta y/o la industria cultural.

1. El carnaval porteño: entre la fiesta y el espectáculo

La patrimonialización reciente del carnaval porteño en el contexto de la ciudad de Buenos Aires, por un lado, intenta remediar su papel marginal y de escaso reconocimiento cultural y social, pero además, por el otro, constituye un mecanismo de regulación para la constitución anti-festiva de la modernidad urbana que ha caracterizado a esta urbe³. A diferencia del carnaval carioca que fue patrimonio cultural en tanto fiesta emblemática de la nación brasileras y en

³ Para una amplia proporción de autores, “la modernidad nació antifestiva...porque supuestamente actuaría como obstáculo en el engranaje de la máquina del progreso y la racionalidad” (Ariño 1996:6, citado en Sevilla y Portal 2005:349).

ese sentido, fue parte definitoria del estilo de una ciudad como Río, el carnaval porteño necesitó de la legitimación local para contrarrestar el carácter no festivo de Buenos Aires. No obstante, al enfatizar la declaratoria en las actividades murgueras, el acento ha estado en un tipo de género carnavalesco, en los sujetos asociados al mismo, y solo parcialmente en la fiesta en sí misma.

Como se desprende de la mayoría de los relatos, cuando se trata de definir el carnaval de esta ciudad desde la perspectiva de murgueros, corseros, y otros sujetos asociados al mismo, se vuelve imprescindible recurrir a la concepción de la fiesta –incluso en casos como el comentado al inicio de este texto, en que fiesta y espectáculo son visualizados en términos de afinidad-. Desde el punto de vista de aquellos, el carnaval porteño habría sufrido un proceso de desnaturalización y disolución de su sentido festivo estrechamente vinculado a la contemporaneidad, sin embargo, en este caso no solamente a ello –en buena medida esto se atribuye a las discontinuidades que alteraron su conformación, particularmente al período de la última dictadura militar-. En este sentido, la búsqueda de la patrimonialización parece constituirse en un objetivo de primera línea para la recuperación y fortalecimiento de la fiesta en oposición al espectáculo y la visión del carnaval ligada a la industria de la cultura. Casi todos los entrevistados acentúan la relevancia que debe readquirir el carnaval como fiesta, al mismo tiempo en que ven como inconcebible la aproximación entre el espectáculo y el carnaval. Los relatos, incluso, parecen trasmitir cierto temor ante la posible tendencia a que el carnaval porteño se vuelva un producto más de consumo a partir de su conversión en mero espectáculo –en ese sentido, el miedo proviene en parte, de lo sucedido con otras festividades como el carnaval de Río o el de Gualeguaychú, éste último uno de los ejemplos más paradigmáticos sobre el que los murgueros entrevistados colocan la mirada-. En parte como resultado de la modernidad urbana, quienes añoran el carnaval de antaño, vinculan la disolución de lo festivo, la pérdida de su consistencia interna, el desanclaje y descontextualización de su espacio comunitario, a los cambios y consecuencias de esa modernidad (cfr. Sevilla y Portal, Op.cit.:350). Es desde este lugar que la posible “muerte de la fiesta” (Op.cit.) se ve revitalizada en los relatos de quienes organizan y desarrollan el carnaval porteño año tras año.

La vigorización de la fiesta se contrapone a la no espectacularización del carnaval en un intento por recrear el sentido festivo en su estado más “puro”. Así, se observa que la apuesta por “refundar” el carnaval como fiesta

va unida a la idea de fijar el carnaval porteño en ese lugar residual que queda para la “cultura popular” vista en términos de “tradición” –como bien señala Antonio Arantes (1990:18, n/traducción), el carnaval como fiesta es uno de esos “elementos residuales y fragmentarios considerados resistentes a un proceso “natural” de deterioro”, de allí que, de acuerdo a esta perspectiva, se justifica su selección, organización y reconstrucción que los sectores del poder, pero también la sociedad debe hacer-. Volver a la fiesta es como recomponer un espacio y tiempo fijados no solo en el pasado del carnaval, sino también en su “ruralización” o “cultura folk” que, de hecho, se traduce y refleja en la “cultura barrial”. Por oposición, si bien desde cierta contradicción, la visión del carnaval asociada al espectáculo es del orden de lo suntuario, “falso”, instalando en discurso y práctica una dicotomía que asume de un lado el sentido “auténtico” de la fiesta y del otro, el lugar de lo comercial y de la mercantilización cultural (cfr. Farías 2000:192).

El distanciamiento que los entrevistados se esfuerzan por construir resulta de difícil persistencia. Por un lado, porque la misma patrimonialización ha llevado a que en el proceso de organización y realización del carnaval porteño, las murgas deban transitar por espacios y momentos de exhibición artística y porque ésta es, en parte, uno de los parámetros para que cada agrupación pueda ser seleccionada para el desarrollo de sus actuaciones. Por el otro, porque el sentido dado al espectáculo puede cambiar según quien construya el relato o de acuerdo a quien sea el interlocutor –como hemos visto más arriba, para el director de murga citado, el espectáculo de por sí es fiesta, pues en todo caso su cuestionamiento pasa por la falta de creatividad, a lo que habría que efectivamente agregar la cuestión de calidad artística-. Así, la espectacularización no solo no sería mercantilización y consumo cultural, sino que se aproximaría a lo festivo, al mismo tiempo en que volvería a distanciarse en términos de que concepto de cultura se está utilizando: si la fiesta es uno de los “fragmentos residuales” de la “cultura popular” (cfr. Arantes 1990), el espectáculo es la cultura del “saber” vinculada al arte como una de las formas dominantes ligada a esta concepción. Y es este tipo de cultura la que la mayor parte de los murgueros se resiste a reflejar: cuando el murguero mencionado cuestiona a otros directores de murga por decir “*Yo bailo porque nosotros nos divertimos y si a la gente no le gusta no me importa*” y continua “*pero escuchame, a vos te están pagando un cachet para que hagas un espectáculo popular al aire libre ¡como no te va a interesar lo que la gente piensa!*”, está justamente refiriendo a la necesaria asociación que debiera establecerse entre

lo popular y lo artístico.

Aunque otros sujetos del carnaval no rechazan la idea de espectacularización, sí procuran reubicar el sentido de espectacularización que consideran debe atribuirse al carnaval de esta ciudad. Así por ejemplo una murguera nos decía: “*Es también un espectáculo. Pero no exclusivamente.... porque este implica un escenario donde algunos actúan y el público solamente aplaude. Yo creo que el carnaval proporciona un espacio donde la gente se siente protagonista, interactúa desde lo lúdico, jugando...disfrazando al nene, aplaudiendo, saliendo a bailar detrás de la murga, que parte de ese barrio organizó ese carnaval. La murga no va a un carnaval que surge de un repollo, ese carnaval surge de una trama de organización previa de ese barrio. Entonces, es un espectáculo montado por parte del público, por parte de los que actúan y donde la gente juega, es parte de esa festividad*”. En el testimonio la fiesta tiende a confundirse y fundirse con el espectáculo, pues los componentes clásicos del mismo son derribados por efecto de la participación de la gente y del barrio. Este relato traduce y refleja la idea de que el carnaval porteño rompe con el esquema tradicional y clásico, en la medida en que se asume que todos somos *hacedores de nuestra cultura popular y a veces el producto es bueno...*

2. El Carnaval de Buenos Aires entre lo económico y lo político-social

La invisibilización de las dimensiones económicas atribuibles al carnaval porteño, no sólo se relaciona con la escasez de datos institucionales, sino también con el papel que los protagonistas le asignan a este aspecto. Hablar sobre el campo económico que rodea y en torno del cual se constituye el carnaval local parece ser uno de esos temas que los protagonistas perciben y experimentan como tabú. No se trata de un secreto bien guardado –tal como ha planteado Barrientos para el caso del Carnaval de Oruro (2007)-, pues los actores involucrados en la organización y desarrollo del carnaval de Buenos Aires conocen y reconocen que el orden económico subyace al ámbito de la fiesta, sin embargo, simultáneamente refuerzan una lógica peculiar y esencial a este carnaval. Como ha señalado Ferreiros (2001:21), “*...si bien efectivamente hay dinero en juego, lo que circula primordialmente es el conocimiento, la habilidad y el prestigio*” que se adquiere en la calle. Como en el sistema del don desarrollado teórica y empíricamente por Mauss para hablar de las

sociedades indígenas, las murgas se revalúan a partir de sistemas de transacción, intercambio y circulación donde las cosas adquieren fuerza simbólica. A través de esta circulación que indica prestigio y orden simbólico, los grupos murgueros se ponen en movimiento estableciendo jerarquías, otorgando poder –sobre todo cuando esta dinámica se construye en torno de los líderes y/o directores de las murgas- pero también con el objetivo de integración, reproducción del espacio y gestación de una identidad colectiva de pertenencia –como nos testimoniaba un murguero “*darle la tela [al que ingresa para hacerse el traje] es como darle la bienvenida*” o como decirle “*sos uno de los nuestros*”-. Las cosas se mezclan entre las personas y el mismo dinero que también, al decir de los protagonistas, circula en igual nivel que los objetos –lo que se cobra en un evento privado o como pago por las actuaciones durante el período de carnaval, vuelve a la murga tanto sea para reiniciar el ciclo de preparación y organización para el siguiente festejo, tanto sea para la realización de otro tipo de eventos vinculados al barrio, a las poblaciones necesitadas-. Aunque en forma voluntaria y dispar –según cada murga-, sin embargo, al mismo tiempo casi obligatoria –porque es parte del “ser murguero”-, lo que circula es un **sistema de signos, valores y creencias asociados a la murga y los murgueros**, sistema que permite eludir directamente la cuestión económica y magnificar la expresión de que el carnaval “*no es negocio*” –al menos para aquellos que vuelcan los magros ingresos obtenidos, nuevamente en la murga y que perciben el dinero, el negocio y lo económico como la vía directa hacia la pérdida del sentido del carnaval asociado a la “cultura de barrio”-.

En coincidencia con lo mencionado, el director de Los Duendes de la Cortada, citado por Ferreiros (2001:25), señala: “*la murga...no fue constituida para ganar plata...no es el motor el tema del dinero. La murga se hace para salir de lo establecido, que es tener que trabajar, pagar y pagar. Nadie vive de la murga...*”. En este sentido, es que subyace otra representación sobre lo que significa el trabajo dentro de la murga: en suma, se trata de trabajar para la fiesta, pero sin que ello signifique una concepción moderna e industrial del trabajo. Aunado a ello, debemos contemplar el valor dado a lo **gratuito**: el mismo director dice que con la murga “*se pueden hacer muchas cosas gratis, a diferencia del actor que cobra por actuar. El 95% de las salidas son gratis...*” (Op.cit.:26).

La gratuidad, el sentido diferenciado del trabajo, el sistema de prestaciones, transacciones y circulación murguero en general, contribuyen

a que los protagonistas se debatan entre dilemas y tensiones en los que la cuestión económica entra en conflicto con el significado legitimado por ellos para la murga y el carnaval. El sentido político y social con que nutren el espacio murguero, no solo relega, sino devalúa los aspectos económicos que, sin duda, están latentes. La legitimidad adquirida por lo socio-político en el campo del carnaval local excede incluso a los murgueros, cuando como ha sucedido en la anterior gestión de la Comisión de Carnaval, sus autoridades remarcaban: “*Nosotros planteamos el carnaval como herramienta de política cultural para transformación social...*”, eje que atravesó el I Congreso de Gestión Participativa del Carnaval Porteño que se llevó a cabo en agosto de 2007. La **questión social** en ese ámbito adquirió tal relevancia que la cuestión productiva quedó subsumida a su mínima expresión: tópicos como “la murga: espacio natural de inclusión”, e instrumento para el trabajo social, dejaron entrever también la contradicción que se sobrelleva entre ser parte de un festejo y las necesidades y demandas sociales propias de una ciudad empobrecida, en cuyos barrios donde los sectores populares ganan espacio, la murga parece convertirse en el contrapeso de la pobreza. El espacio murguero se vive casi como un “estado de militancia”: como se recalcó en el congreso “*los pibes que se acercan a bailar están mal alimentados, comen mal*”, las murgas “*estamos todo el tiempo haciendo laburo de base*” intentando que los chicos no se mueran por un paco y no solamente para “*salir lindos en Febrero*” y en ese sentido, la murga está llenando el vacío social que antes cubría la sociedad de fomento, la unidad básica, el comité radical. Asimismo, murgas que participan del “circuito oficial” como Los Chiflados de Boedo, remarcán la relevancia de aquellas que no participan de dicho circuito, como la que nació en la villa de emergencia 31 de Retiro, Los Guardianes de Mujica, cuyo objetivo es exclusivamente social. En esta concepción la visión asociada a la cultura se entiende más allá de cierto asistencialismo y voluntarismo del tipo “*llevamos una obra de títeres a la villa*”, para apropiarse de la movilización “autónoma” generada a partir de la actividad que conduce hacia el carnaval. Reconocer que la murga es un *sujeto social que interactúa con diferentes problemáticas* es uno de los alegatos más escuchados en muchos de los murgueros entrevistados. Una de ellas nos decía que incluso las políticas de inclusión social están contempladas en la misma declaratoria de patrimonio, cuestión que implicaría que la comisión de carnaval articula acciones e iniciativas con el área de promoción y desarrollo social. Como en el caso comentado, varios sujetos vinculados con el carnaval asumen tener un papel de contralor respecto de que problemáticas tienen quienes participan de su murga, o dicho de otra forma, la murga conoce y reconoce los

“casos problemáticos” presentes en cada agrupación. No obstante ello, parece complejo combinar aspectos de la fiesta popular con procesos de contención y movilización socio-políticos y culturales.

La tensión entre participar como **artistas**, identificación permeada conflictivamente por la espectacularización del evento, y permanecer en calidad de “**gente del barrio**” o **vecinos**, es complementada con otras referidas a la concepción que se tiene del trabajo, lo profesional y la industrialización. Por un lado, se asumen como “artistas”, no obstante, manifiestan no serlo pues no cobran por actuar –falacia si las hay porque como veremos en los últimos años sí cobran-, simultáneamente se sienten vecinos vinculados a los valores del barrio –la calle, lo popular, el mate, la vieja, etc.-. La disyuntiva construida en torno de ser artistas o no, lleva indefectiblemente a la idea de **espectáculo** –que está necesariamente presente-, situación cuestionada en tanto es la misma la que estaría minando el espíritu de la murga que, según los protagonistas, reside en lo social –en el congreso algunos expositores alertaron sobre “*no vender el alma de la murga*”-. La espectacularización, denostada en tanto conduce hacia la idea de hacer negocio, resulta uno de los dilemas que más complejiza la dinámica actual de la murga de Buenos Aires. Una constante en este sentido, es la diferenciación que suelen establecer con otros carnavales de la región –Gualeguaychú en Corrientes⁴, Montevideo en Uruguay o Río de Janeiro en Brasil-, profundizando la contradicción a partir de la cual continúa realizándose el carnaval de Buenos Aires: **entre el negocio y la tradición y/o identidad** de la que proviene la fiesta, correspondiente a ciertos valores como la barrialidad, la calle, el espacio público.

La **profesionalización** se especula se va introduciendo en el campo de la murga a través de un doble camino: por un lado, mediante el surgimiento de las murgas de taller y la entrada de este tipo de actividad al Programa Cultural en Barrios, pero también en escuelas, centros culturales diversos, entre otras instituciones; por otro lado, en la espectacularización de la murga, estrechamente asociada al proceso que se continúa a partir de la normativa y la constitución de un “circuito oficial” de corsos y murgas que actúan en los mismos, dentro del cual para acceder es necesario calificar, en consecuencia tener un espectáculo

⁴ Provincia ubicada en el Nordeste y la zona del litoral argentino.

de “calidad”. En la primera opción, “...hay una reelaboración de la práctica, que podría convertirla en **trabajo cultural** y por lo tanto someterla al cálculo de las ganancias y costos de oportunidad que involucra una carrera artística profesional” (Canale; 2007:120, n/resaltado), simultáneamente en que quienes participan de esta actividad, observan la idea de trabajo sustraída de la visión economicista, vinculada a la labor emprendida para que la murga llegue a febrero y a las tareas sociales que se desarrollan de cara al barrio y los sectores empobrecidos. En la segunda, y frente a los avatares económicos pero también a los recursos que hoy reciben, particularmente de la instancia gubernamental, “la alternativa...es la salida a la profesionalización, es decir la incorporación del ámbito murguero a la **industria cultural**”, ingresando al mismo tiempo en una lógica de tipo mercantil (Gomez;2001:66, n/resaltado). Aunque la anterior gestión de la Comisión de Carnaval revalorizaba los valores vinculados a lo gratuito, popular, callejero, e incluso tenía por objetivo convertir el carnaval de la ciudad en el mejor ejemplo de gestión cultural participativa, al mismo tiempo aspiraba a convertirlo en un atractivo turístico y en una industria cultural que permitiera a su comunidad desarrollarse económicamente⁵ -la dependencia de la Comisión de la Dirección General de Festivales y Eventos en parte explica este propósito-. La entrada de dicha lógica en la conflictividad local del carnaval y su protagonista por excelencia, la murga, habla de una profesionalización concreta –a partir de las “murgas de taller”- o en ciernes –desde la sanción de la ordenanza y la serie de condicionantes ligados a la misma- que pone en riesgo el valor de la espontaneidad, atributo crucial a la hora de definir el esquema carnavalesco local.

2.1. ¿Impacto o Valoración económica, social, política y cultural?

Desde que el denominado “patrimonio cultural inmaterial” entró en la escena del campo cultural, numerosos especialistas hablan de la necesidad de indicadores culturales con el objeto de vincular estas expresiones al desarrollo económico. Sin embargo, a la hora de medir este tipo de manifestaciones aparece un complejo escenario de problemas asociados al carácter “invisible-

5 Documento Carnaval Porteño 2007. Balance y Proyección. Comisión de Carnaval-Programa Carnaval Porteño.

incorpóreo” y a la dimensionalidad subjetiva que tiende a encubrir los factores objetivos y observables. La indagación acerca de qué aspectos de una fiesta son susceptibles de cuantificación, cuando los valores, creencias, emociones, el prestigio social o los signos de estatus social son parte medular de su expresión; es en buena medida el corazón de la problemática (cfr.Cevallos; 2005). No obstante ello, el estudio realizado por el Convenio Andrés Bello en relación a las fiestas establece algunas consideraciones que permiten definir el rango a partir del cual medir, cuantificar y/o cualificar las dimensiones económicas de expresiones como el Carnaval.

En el caso que nos toca se hace necesario discernir desde qué lugar estaremos evaluando las dimensiones económicas de la fiesta toda vez en que son las dificultades mencionadas, pero también el tipo de énfasis puesto en el estudio de estas manifestaciones y la significación que le otorgan sus protagonistas al carnaval local –como hemos visto en el acápite anterior-, los que han contribuido en la invisibilización de estas dimensiones. Siguiendo a Zuleta y Jaramillo (2004:64), será mayormente posible estimar y evaluar “la percepción de los usuarios potenciales sobre el valor económico, cultural y social que atribuyen a la fiesta (aporte potencial)”, que el impacto económico o aporte real del carnaval porteño a la economía de la ciudad. Deduciendo, como señalan los autores, que no necesariamente una fiesta con alto impacto económico se traduce en un alto valor económico, social y cultural. Y en este sentido, **siguiendo el caso que nos toca examinar, partiendo del supuesto de que el bajo impacto económico del carnaval local no niega, sino que incrementa una alta valoración económica, social y cultural.** Así, la valoración que otorgan los participantes –más allá del precio que deban o no pagar para participar y/o asistir-, la disposición de la ciudadanía para apoyar, incluso aportando recursos o participando de la fiesta, la potencial presencia de “consumidores-clientes”, pero sobre todo, el lugar dado por los protagonistas a ciertos incentivos que en el caso de Buenos Aires son centrales en la actualidad; nos llevan a enfatizar más en la valoración potencial que en el impacto real –considerando además que es desde una fuerte valoración en que la expresión puede perdurar en el tiempo-. Por otro lado, la característica fundamental de este carnaval es que su goce, consumo y apropiación acontece en el ámbito de lo local, o sea en la ciudad y particularmente en determinados espacios barriales. Dato no menor si se tiene en cuenta que buena parte de los especialistas, suelen atribuir mayor impacto económico a aquellas expresiones que, como el tango para esta ciudad, son promovidos exitosamente en el

mundo global, con un movimiento de reversión desde lo global hacia lo local. En el caso del carnaval porteño, su organización garantiza una participación e identificación importante entre los directamente implicados en su preparación y ejecución, con una participación e identificación de menor grado entre la ciudadanía en su conjunto, situación que, sin embargo, asegura beneficios económicos, pero también sociales y culturales y permanencia en el tiempo –a pesar de las discontinuidades que tuvo en la escena local-. Como señalan Zuleta y Jaramillo (Op.cit.:63), una impronta globalizadora, el apoyo de empresas, la afluencia de turismo, pueden dar cuenta de mayor impacto económico, pero al mismo tiempo llevar a cierta estandarización, e incluso a la “pérdida de apoyo de los pobladores locales”.

Dicha valoración será necesariamente analizada considerando las tensiones y dilemas que constituyen no solo la fiesta, sino fundamentalmente a los actores implicados y sus prácticas.

2.2. Retrospectiva y presente: entre lo gratuito y lo privado

Como hemos mencionado, el valor que los murgueros atribuyen al hecho de que el carnaval se desarrolle al aire libre y gratuitamente, es crucial en cuanto a la valoración social y al mismo tiempo en cuanto a que esta valoración no permite una evaluación económica directa –cabe destacar que con excepción del corso de Avda. de Mayo que se realizó en 1989 en el cual se cobró una entrada a las tribunas de 20 australes y de 10 a la popular (1 US\$=4.450 A), este hecho parece una excepción en el tiempo. Una retrospectiva en el tiempo permite observar que en las décadas –de los '60 a los '80 por ejemplo- en que los corsos, sobre todo el oficial en la Avda. de Mayo, se discontinuaron o disminuyeron en cantidad, el festejo se recluía en los clubes sociales y deportivos de los diferentes barrios, espacios donde los asistentes pagaban entrada, y en los que había espectáculos pagos, pudiendo establecerse con estos parámetros, los beneficios económicos directos provenientes de las recaudaciones⁶-.

⁶ Como remarcara un entrevistado, autodefinido como “corsero”, antiguamente cuando el corso se realizaba en un lugar cerrado como un club o predio, se cobraba una entrada y se elegían las murgas que actuaban. A éstas se les pagaba un cachet. Como señaló este

Por caso en el año 1964, las principales recaudaciones fueron:

Clubes	Recaudaciones
Velez Sarfield	\$ 5.954.980
Centro Lucense	\$ 4.177.020
Comunicaciones	\$ 3.187.020

En ese momento, la entrada que pagaba un hombre era de \$ 110 y la mujer de \$60, que en el caso del Centro Lucense permite estimar casi 49.000 asistentes, 70.000 en el de Velez Sarfield y 37.500 en Comunicaciones. Para el año '60, cuatro años antes, la Municipalidad proveía de ornamentos a todos los corsos y comparsas por \$ 50.000 para cada uno (1 dólar cotizaba a casi \$ 84 m/n). Incluso en el año '66, las recaudaciones aumentaron en la misma medida en que los artistas y orquestas contratados eran más famosos y exitosos para la época (Comunicaciones sube a \$ 11.705.400). Un paneo por la década del '60 parece dar cuenta de una agonía interminable en relación al Carnaval en el espacio público –a las discontinuidades del corso oficial, aunque había corsos vecinales, se sumaron restricciones económicas que sacaron del mercado serpentinas, caretas y disfraces y ciertas restricciones políticas- y un auge desmedido del festejo en lugares privados –esta situación parece cambiar espasmódicamente hacia el fin de la década-. Las recaudaciones y afluencia de público a los clubes da cuenta de un carnaval con impacto económico, aunque sesgado a ese tipo de espacio y de un desfasaje importante en cuanto al presupuesto que al menos en un año pone la Municipalidad para los corsos y comparsas. Los bailes son exitosos también en los '70, sumándose a los clubes, también hoteles y asociaciones. Podemos especular que esta masividad

entrevistado: “era como si fuera un espectáculo normal, cerrado...desde el año 1998 fueron corsos abiertos y gratuitos”.

“hacia adentro” es experimentada por la disminución de corsos en el espacio público, pero también por las prohibiciones y por las crisis económicas que, por ejemplo en los ‘70, afectó profundamente el mercado del cotillón – desabasteciéndose de papel picado, caretas y un excesivo costo de los artículos propios del carnaval-. Recién sobre finales de los ‘80, cuando la dictadura entra en su ocaso y la democracia está llegando, reverdecen los corsos con relativo incremento de concurrentes: en el corso oficial en 1980 participaron más de 350.000 personas, quienes contemplaron el paso de cerca de una docena de comparsas de hasta 300 integrantes alguna de ellas.

Desde la década de los ‘90, como hemos ido viendo, el festejo al aire libre y gratuito toma mayor relevancia –en 1990 la organización del carnaval le costó al municipio 60.000.000 de australes, reduciéndose incluso el recorrido del corso oficial a 6 cuadras por razones presupuestarias-. En la medida en que en los últimos años la cantidad de corsos se ha incrementado, simultáneamente a ello el carnaval se expandió por mayor cantidad de barrios de la ciudad y en este sentido, no solo el costo es cero para la participación del festejo, sino que incluso el desplazamiento suele ser mínimo, cuestión que redunda sobre una mayor cantidad de personas asistentes que sin duda se disgregan entre los diferentes corsos vecinales (no obstante ello, los cálculos estimativos que se suelen hacer es del total de público asistente al total de festejos que se realizan). En los últimos años el panorama general ha sido el siguiente:

Años	Corsos	Agrupaciones	Murgueros	Público
1998	12	42	3500	150.000
1999	24	66	5500	-----
2000	32	77	7000	500.000
2001	37	107	10.000	-----
2006	40	107	-----	1.000.000
2007	Entre 34 y 40 (en 28 barrios)	104	15.000	1.200.000

Fuente: *Informe sobre el Carnaval Porteño 1998-2000 y recopilación de Clarín, medio de prensa nacional*

3. Organización, Financiamiento y Ciclo Económico

3.1. Normativa: incentivo estatal directo

Desde el año 1997 en que se sanciona la ordenanza 52.039 y se crea la Comisión de Carnaval en el ámbito del reglamentado Programa Carnaval Porteño, asentado en el Ejecutivo de la Secretaría de Cultura –hoy Ministerio de Cultura- del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; podemos decir que **el carnaval porteño posee un instrumento o incentivo estatal local de apoyo financiero directo a través de un presupuesto que opera como subsidio a las actividades que se desarrollan anualmente**. Esta situación no descarta la situación de **autofinanciamiento total** en que queda un circuito importante de murgas que no ingresan en el “circuito oficial” y la de **autofinanciamiento parcial** de las que sí ingresan que, sin embargo, continúan sosteniendo una serie de tareas. En suma, la normativa que declara a las actividades del carnaval, patrimonio cultural de la ciudad, no solo permite un reconocimiento que, sin embargo, los murgueros aún siguen cuestionando por escaso –algunos manifiestan que las autoridades no asisten a los carnavales y sí a inauguraciones de otros tipos, que no llevan a las murgas a locales privados como La Trastienda donde sí es contratada la Murga Uruguaya- ; sino que además ordena y regula el apoyo e incentivo a su realización. Previamente a la sanción, intermitentemente el municipio aportaba recursos en forma directa –a través de financiamiento- y en forma indirecta –como producto de tareas de mantenimiento urbano o con aportes en elementos concretos para la ejecución-, no obstante ello, la festividad era fuertemente autofinanciada por quienes eran sus protagonistas. Aunque las autoridades hoy admiten que sigue habiendo una inversión permanente de las murgas hacia adentro de las mismas (es decir autofinanciamiento) –en relación a vestuario, maquillaje, instrumentos, micros, etc.-, por otro lado, también hacen hincapié en la dependencia que hoy hay respecto del **estado**, que se ha convertido en el **patrocinador del carnaval**. Sin embargo, los murgueros –los que han ingresado al circuito y los que no- observan las diletancias de este financiamiento que cada año debe ser nuevamente renovado. De allí la necesidad de la autogestión de los grupos, sustentada “por redes familiares y barriales” (Ferreiros; 2001:16).

El **presupuesto** es anual y se vota año tras año, dividiéndose en un monto para **subsidios** y otro tanto para **producción** –personal contratado, contratación de escenarios, de sonido, baños, vallas, organización de campañas,

entre otras cuestiones-. Asimismo, por fuera del presupuesto y dependiendo de quien ejerza la dirección de la Comisión, ésta es la encargada de articular con otras dependencias del Ejecutivo, por ejemplo, para la autorización de ensayos en lugares públicos, la higiene, seguridad, etc. Quien fuera el director de la Comisión hasta la anterior gestión planteaba la complejidad que demanda esta vinculación: “*el reclamo es por que no hay seguridad, por que no hay mejor limpieza, por que no hay mejor iluminación, por que no hay mejor difusión. Y son un montón de cosas que no dependen de nosotros, ni se podrían bancar con el presupuesto de carnaval. Entonces dependen del Ministerio de Medio Ambiente, dependen de las empresas tercerizadas de higiene, dependen de alumbrado, de espacio público, dependen de los CGP⁷, dependen de un montón de cosas que hay que articular desde acá...*”. El siguiente cuadro nos muestra el presupuesto del año 2008 y su relación con los anteriores:

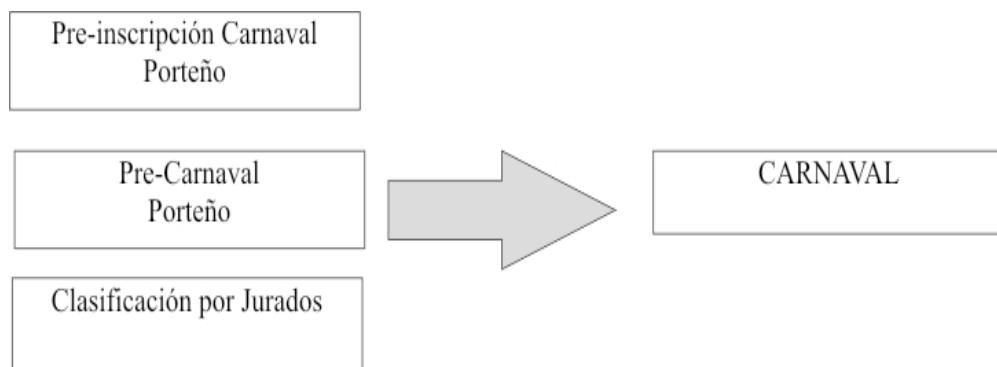
Años	Subsidios	Producción
2008	\$ 1.500.000 ¹	-----
2007	\$ 1.000.000	\$ 400.000
2006	\$ 600.000	\$ 400.000
1997-2001	\$ 300.000	-----

Fuente: Entrevista al Director de la Comisión de Carnaval (2007)
y documentos de la misma.

Para que este presupuesto se materialice en un ciclo económico que acaba siendo fundamentalmente “oficial y estatalizado” –mediante aprobación anual de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires que debe ejecutar luego la Comisión de Carnaval inserta en el Ejecutivo del gobierno local-, hay una serie de etapas y requisitos a seguir y cumplimentar. En primer término, el

⁷ Centros de Gestión y Participación, hoy denominadas Comunas, que forman parte de la denominada descentralización de la ciudad. Cada una integra una zona con diferentes barrios de la ciudad.

presupuesto se consensúa en la Comisión de Carnaval conformada por representantes de la Legislatura, del Ejecutivo, pero también por delegados de las agrupaciones murgueras –grandes y chicas según cantidad de integrantes-. Con estos acuerdos existe un cronograma anual a partir del cual se desarrolla un **ciclo económico** que conduce a la realización de la fiesta en febrero-marzo:



Estas son las principales y cruciales etapas, sin embargo, a las mismas debiéramos agregar pasos intermedios que van articulando aquéllas: 1) cada año cuando termina el festejo, se hace un relevamiento de todo lo acontecido y se realiza una evaluación; 2) en mayo se realiza la elección para el recambio de delegados; 3) en junio comienza a armarse el pre-carnaval; 4) en setiembre en situaciones normales se realiza el pre-carnaval con la instauración de jurados que califican a las murgas; 5) luego se planifican los corsos, quienes los organizan. La preinscripción contempla el llenado de una ficha por parte de cada agrupación “originaria” o de otro tipo –estás pueden cubrir el 7% del cupo total de las clasificadas para ingresar al “circuito oficial”, son por ejemplo los caporales de Bolivia, la murga uruguaya, entre otras-: desde establecer los colores que los representa hasta los datos de la persona titular que realizará los cobros del subsidio. Este último dato no es un tema menor –el caso comentado anteriormente demuestra como este requisito deja afuera a muchas murgas-.

Es decir que aunque fueran elegidos por el jurado para actuar, terminaban actuando ad-honorem, pues llegado el momento sin cuit y factura resulta imposible tomar el subsidio. La gente de “Fileteando Ilusiones” decía “*somos una murga que no existe para el gobierno*” y nótese que el reconocimiento ya no pasa por ser legitimados como patrimonio, sino como ciudadanos que producen un tipo de expresión cultural. La normativa, entonces, actúa como legitimadora de la expresión y al mismo tiempo como instrumento de exclusión social y productivo. También opera en este proceso como puerta de entrada a un “mundo laboral” diferenciado –**pues la necesidad de CUIT y factura coloca a los murgueros en calidad de trabajadores precarizados, en un contexto en que ellos mismos no reconocen el espacio de la murga como un trabajo industrializado-**, todo ello además en contradicción con la extracción social y económica de quienes son convocados por la murga de calle y barrio, quienes suelen ser jóvenes de sectores populares, generalmente relegados del sistema laboral tradicional. Entonces, el pre-carnaval es el momento y espacio en que por un lado, las murgas actúan y por el otro se juegan un lugar en el carnaval. Las evaluaciones realizadas por el jurado son numéricas y conceptuales: para que una agrupación ingrese al carnaval debe tener un total de entre 654 puntos como máximo y 327 como mínimo y quienes no queden dentro de este rango, deberán apelar a ser clasificados en el pre-carnaval del año siguiente.

El presupuesto recibido por las murgas –una vez clasificadas por el jurado- se otorga en calidad de “**subsidio**” de acuerdo a la caracterización de la Legislatura de la ciudad. Existe cierta ambivalencia en cuanto a si se trata de un **subsidio, un pago contractual o un caché por actuación** y de esta ambigüedad, emerge una de las tantas contradicciones en que se ven inmersos los propios protagonistas cuando luchan por establecer el rol del murguero frente al artista y de la murga de barrio por contraposición al espectáculo/ evento. Esta controversia como se ve surge de la misma caracterización que el cuerpo legislativo hace del presupuesto que vota para que la comisión de carnaval otorgue, una vez llevado a cabo el ciclo evaluativo mencionado, pero también hasta recientemente surgía de la dependencia que dicha comisión tenía de la Dirección General de Festivales y Eventos Centrales del Ministerio de Cultura, organismo en el que se organizaban Festivales de Cine, Teatro, Tango, es decir desde el cual se atendía a las industrias culturales de la ciudad en calidad de eventos y/o espectáculos, colocando al carnaval como un “festival” más dentro del conjunto de los mencionados –es de destacar que en el punto 3. reflexionamos sobre el conflicto que los murgueros explicitan en relación a este

punto, incluso llevado al ámbito de la gestión oficial, cuestión que redunda en la disyuntiva entre convertirse en espectáculo y/o industria cultural o perseguir el camino de la expresión popular que tiene lugar, aparentemente, más allá del ámbito productivo-. Hay murgueros que taxativamente plantean: “*nosotros no lo tomamos como subsidio. Si yo no trabajo en carnaval, no tengo nada. Si yo no actúo o actúo una vez menos, esto se resta del pago, porque recibo un pago por cantidad de actuaciones y cantidad de integrantes. Lo vemos como un caché, como pago artístico, somos trabajadores de la cultura*” (testimonio de Diego Robasio). Entonces, el presupuesto se habilita en términos de “subsidio”, definición que implica “no rendición de cuentas”, pues actuaría como “premio” una vez transitado el camino de la evaluación y clasificación. Sin embargo, el propio sistema evaluativo y por jurado resulta en un sistema clasificatorio del que se desprende finalmente una distribución de actuaciones por “funciones” dentro de los corsos que pertenecen al “circuito oficial” y el *caché* por cada función. La diferencia queda entonces, establecida de la siguiente manera: si el presupuesto es de \$ 1.000.000, en tanto subsidio se repartiría equitativamente, supongamos si clasificaron 100 murgas, se le estaría otorgando \$10.000 a cada una; sin embargo, la reglamentación indica otro tipo de distribución monetaria en base a un complejo sistema de categorización. Una vez determinado si son o no “originarias de la ciudad”, asunto que redunda en el género por el cual serán evaluadas, el sistema incluye las siguientes clasificaciones y categorías:

Categorías	Cantidad de Integrantes
I	Hasta 50
II	De 51 a 100
III	De 101 a 150
IV	Más de 150

A esta categorización debe agregarse la siguiente discriminación en 4 categorías, de acuerdo al resultado de los cómputos generales de la evaluación:

Categorías	Puntajes	Monto por Categoría
A	Igual o superior a 525	+ de \$ 2.000
B	Igual o superior a 436	+ de \$ 1.000
C	Igual o superior a 328	+ de \$ 500
D	Igual o menor a 327	-----

Las tres primeras categorías clasifican directamente para el Carnaval del siguiente año, mientras que las que queden en la categoría D deberán ser evaluadas satisfactoriamente en el Pre-Carnaval correspondiente al siguiente año. Es decir que de la combinación de cantidad de gente + puntaje (surgido de un análisis cuanti- cualitativo) que ubica en una categoría determinada a cada agrupación según una “evaluación artística”, se establece la cantidad de funciones que corresponde a cada una. Una vez finalizado el festejo se evalúa si cada una realizó las asignadas, y a partir de un cálculo desde el cual se confecciona un módulo se distribuye –no en forma equitativa, sino de acuerdo a las pautas antedichas- el 100% del presupuesto total.

Si bien, algunos murgueros reconocen que en la actualidad hay un mayor control sobre este sistema numérico (integrantes + puntajes), de cualquier modo, han planteado los desajustes derivados de este sistema combinatorio que se materializa en dinero y que ha llevado a que ciertas murgas con más necesidades tuvieran menores ingresos en comparación con aquellas que necesitan menos. Por ejemplo, una murga como Los Amantes de la Boca que tenía 400 integrantes recibía una porción del presupuesto que sólo cubría 3 micros, cuando necesitaban 7, mientras que una murga chica de 20 integrantes puede llegar a desplazarse con sus propios autos y recibir dinero por un micro. La última vez en que Los Amantes cobraron, recibieron \$ 12.000 que, sin embargo, no resulta una importante suma en tanto tenía más del límite de integrantes establecido por normativa –más de 150, por ende esta murga cobraba exactamente igual que otra con 150 integrantes- y como hemos mencionado el desajuste se visualiza claramente en la cantidad de micros necesarios, en este caso 9 unidades. Por otro lado, hay murgas que toman decisiones en relación a la inscripción en cuanto a cantidad de integrantes, por ejemplo: Resaca Murguera en 2007 se anotó como murga de 50 a 100 integrantes, sin embargo, contaron con más de 100 (en la planilla aparecen consignados 140, el día de la evaluación 105, pero en el corso de Mataderos, 110), de esta primera ubicación

se deduce que habiendo evaluado óptimamente en la Categoría A, podrían haber cobrado \$14.000, sin embargo, cobraron alrededor de \$ 9.500 –como veremos en estas decisiones se involucra principalmente la contratación de micros para el desplazamiento, no solo una cuestión económicamente importante, sino también organizativamente compleja-. En los últimos carnavales en que el presupuesto se incrementó en \$ 500.000, se estimaba un pago promedio de entre \$ 5000 y \$10.000 por presentaciones de una murga, considerando que una murga de 150 integrantes de la categoría mayor recibiría alrededor de \$ 20.000 por 17 actuaciones –dinero que se especula se reinvierte en vestuario, bombos, pagar la comida y alquilar los micros que los trasladan a los corsos-.

El **pago** correspondiente a cada murga se realiza en forma **diferida**: una vez que termina el carnaval, comienza un trámite que lleva a que, por ejemplo en 2007, 50 murgas cobraran en julio y otras 50 cobraran a fines de agosto o setiembre. La efectivización del pago se realiza a través de una cuenta en el Banco Ciudad, el banco oficial del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Como hemos mencionado, la normativa, construida con la contribución de los propios murgueros, conflictiviza el sentido del carnaval en tanto **fiesta-espectáculo**. Aún cuando los murgueros reiteran el significado festivo, el estado tiende a dilematizar el carnaval entre los dos términos. Así, se parte de que las agrupaciones, son agrupaciones *artísticas* de carnaval, definición desde la que se reflejan condiciones y requisitos complejos: 1) se espera que en tanto *artísticas* posean cierto espíritu de perfeccionamiento, mejoramiento y crecimiento respecto de la calidad del espectáculo que se brinda en cada corso; 2) este asunto opera sobre la idea de *actuación* –presente en la normativa, pero también en la dinámica del ciclo- resultado del sentido espectacular del carnaval asociado al espacio escénico de la calle, donde se monta un escenario y siempre hay un público que es espectador y que decide apreciar o no dicho espectáculo; 3) la visión planteada es conflictiva para los murgueros que siguen viendo la calle y el festejo como parte de una situación improvisada en la que ellos bailan porque les gusta y no les interesa la calidad o el público, y se da de bruces con la idea del estado que considera que está pagando a unos artistas que deberían pensar en crecer artísticamente para que el público se sienta convocado –la idea de *caché* prevalece frente a la de *subsidiario*, aunque institucional y económicamente se funcione con la operatoria del último-; 4) el “crecimiento artístico” se articula claramente con el sistema

evaluativo que hemos descrito previamente: el jurado evalúa el canto, las letras, la danza, el vestuario, la presentación general del espectáculo, el sonido; 5) la dilemática propia de esta situación hace que algunos murgueros apelen a las distinciones propias de cada barrio, estableciendo desde estéticas diferentes hasta modalidades de canciones idiosincráticas de cada lugar; 6) la improvisación peculiar a las murgas se ha procurado neutralizar a través de la misma normativa con cierto régimen de condiciones y penalidades que acaban regulando cual si se tratara de un espectáculo teatral: por ejemplo si una agrupación no cumple con los tiempos estipulados para el comienzo y duración de la actuación, es penalizada según la gravedad y reiteración de incumplimientos –cuestión que deberá evaluar la Comisión de Carnaval-, pero también deberán cumplir con la cantidad de integrantes que consignaron, el 70% de instrumentos de percusión consignados (en este caso la Comisión puede descontar el 50% del puntaje obtenido en el rubro percusión), etc. A ello se agrega el tiempo de actuación ligado a la cantidad de integrantes:

Cantidad de integrantes	Tiempo de actuación
Hasta 100	45 minutos
Más de 100	55 minutos

Fuente: *Reglamento del Carnaval Porteño 2007*

3.2. M.U.R.G.A.S

La sanción de la normativa ha permitido una reorganización del campo: por un lado, en relación al contenido legislativo y económico que adquirió el carnaval, por el otro, en lo relativo a una redefinición de los actores intervenientes, decayendo el lugar de algunos y emergiendo otros. En cuanto a la emergencia y renovación de actores, el Movimiento de Agrupaciones de Carnaval, M.U.R.G.A.S (Murgas unidas recuperando y ganando alegría siempre) resulta de gran interés en la medida en que se constituye a lo largo de estos años en un colectivo que intermedia entre la Comisión de Carnaval y las Murgas. Aunque el movimiento surge con anterioridad, es recién en el año 1999 cuando establecen un Acta de Principios en la que figuran los objetivos generales de la agrupación (en general en defensa de las murgas y el carnaval

de la ciudad, en particular que cada murga tenga un espacio para ensayar, que existan escenarios y corsos al aire libre y cubiertos para las actuaciones, que las agrupaciones reciban el pago correspondiente a su actuación en tanto manifestación artística y fundamentalmente, que el movimiento sirva a los fines de relacionarse con instituciones gubernamentales y no gubernamentales); la estructura interna (desde un registro de las agrupaciones hasta el mecanismo de elección de representantes, uno por murga grande, otro por murga chica, a su vez delegados en la representación ante el Ministerio de Cultura del GCBA, pero también representantes de la comisión directiva de la agrupación, entre las cuales el espacio de la tesorería es crucial en la medida en que se espera se lleve registro de la situación económica del movimiento mensualmente, decidiendo la disposición de fondos en asamblea y ante necesidades concretas); y la organización interna/reglamento (se establece que solo participan agrupaciones de la Ciudad de Buenos Aires, con reuniones semanales, quienes lo integran deben cumplir con el 75% de presentismo mensual, más la cuota mensual, de modo de contar con los mismos beneficios y derechos en forma proporcional a las otras agrupaciones en eventos y festivales organizados por el movimiento). Hoy el movimiento está integrado por 46 murgas, de las cuales 10 tienen representación en los distintos cargos de la Comisión Directiva.

El Movimiento de Agrupaciones de Carnaval es intermediario entre las murgas y el estado en diversos temas, con especial incidencia en los temas relativos al campo de lo económico: el presupuesto anual, los cobros, etc. Ellos se atribuyen como logro, por ejemplo, el aumento del presupuesto entre 2006 y 2007, la solicitud de mayor presupuesto para la organización de los corsos y el mantenimiento del obtenido para las murgas, la tramitación de los cobros, de cuestiones presupuestarias para la realización de eventos especiales que atañen a los murgueros, pero también al estado como ha sido el caso del Congreso realizado en 2007, entre otros. Asimismo, atienden asuntos ligados a la dinámica interna del movimiento, como el cobro de las cuotas mensuales.

Veamos a modo de ejemplo el Resumen de Ingresos y Gastos que compete al movimiento en el año 2007 –por solo tomar este año como ejemplo– :

Período	Enero a Diciembre de 2007	
1- Ingresos	Cuotas Murgas	\$ 2.460
2- Gastos	Gastos Abogado Asoc. Civil	\$ 180
	Viáticos y Volantes	\$ 70
	Pasacalle	\$ 80
	Gastos Congreso Carnaval	\$ 60
	Depósito informática	\$ 452
	Mantenimiento Web	\$ 1.725
	Evento nov. 07 (sonido, agua y flete)	\$ 250
Totales	Total Gastos	\$ 3.387
	Total a dic 07 (incluyendo el saldo de 2006)	\$ 4.993,94
	Saldo a favor a dic. 07	\$ 1.606.94

Fuente: M.U.R.G.A.S

El cuadro grafica los ingresos y gastos internos al movimiento. Los ingresos son producidos a partir de las cuotas mensuales de las murgas integrantes, mientras los gastos están asociados a la economía doméstica de la agrupación, por un lado y por el otro, a la realización de eventos, como en 2007 el Congreso Participativo. En el caso de este evento, en tanto la organización corrió por cuenta de la Comisión de Carnaval, M.U.R.G.A.S actuó efectivamente como intermediaria, informando por ejemplo del presupuesto con que contaba el estado para su ejecución: \$ 3.885 y de que asuntos se ocuparían, como el tema de la gráfica, los pasajes y estadías de los expositores que vinieran del interior del país, etc. –no necesariamente luego se cumplimentaron todas esas cuestiones tal como fueron planteadas-. M.U.R.G.A.S además de intermediario es un facilitador y un espacio de interrelación hacia el estado con resonancia hacia las murgas que lo integran.

3.3. La murga y los murgueros: incidencia de lo económico en su dinámica

Como se ha podido observar hasta aquí, el Carnaval Porteño no se produce en términos de lógica mercantil, ni parece factible que se convierta en una empresa, como sí ha sucedido con el “Carnaval del País” de Gualeguaychú, Provincia de Corrientes –festejo que fue privatizándose, cuestión que condujo hacia el proyecto del Corso de las murgas, como respuesta alternativa popular (cfr. Crespo;2006:71)-. Murgas, como Los Chiflados de Boedo, insisten en remarcar que *realmente no es negocio, para nosotros que de repente por ahí volcamos el ingreso en la murga. No es negocio, es el hecho de decir, llegamos con todos los gastos*. En este sentido, esta murga como otras se autogestionan –más allá de si se recibe el pago del estado-, cada una a través del sistema que considera más apropiado. Así, la creación y gestión de una asociación civil por parte de algunas puede ser una estrategia económica de apoyo que en el caso de Chiflados sirve como “carta de presentación”: constituirse como asociación civil les permite operar en un campo de legalidad observable en las cartas y notas que ellos presentan (ya no se presentan como murga, sino como asociación que trabaja para el barrio, con número de inscripción y dirección) y en las colaboraciones económicas o materiales que solicitan, por ejemplo, ante la realización de un evento. También en otros casos, la murga-asociación civil, tiene un “aire de familia” con el Movimiento antes descrito: el cobro de una cuota social a sus integrantes implica pertenencia a la misma. Ya veremos a través de la organización del corso, como convertirse en asociación civil es fundamental. Pero en lo que atañe a este punto es importante destacar que ésta es una estrategia a los fines de obtener recursos propios –a través de cuotas, cual si se tratara de un club- o bien de utilizarla como aval legal que da cierta legitimidad no obtenida a través de la murga. Sin embargo, tampoco el carnaval es negocio para los corseros: “...nosotros entre los corsos no hay ninguno que deje....generalmente uno llega con lo que puede comercializar y no llega a cubrir los gastos operativos que tiene...Porque uno dice, es un esfuerzo de los 8 días de carnaval, pero no son los 8 días de carnaval, se trata de más allá, desde octubre en adelante. ...Es un medio de dar trabajo a muchas familias que no se nota...O sea no hay un resultado económico...Realmente se hace más por un espíritu de amor por el carnaval que por un espíritu comercial. Y fijate que si hablas de dinero, el corso independiente tiene que invertir primero y después esperar los resultados de lo que pueda recuperar”.

Aunque la idea de un carnaval-empresa es formalmente rechazada –al menos por la mayoría de los murgueros-, la lógica económica y productiva circula, no sin contradicciones. Por un lado, el Carnaval en tanto festejo se produce y reproduce a partir de la normativa, en tanto instrumento de incentivo estatal, a partir del cual se apoya a las murgas para la efectivización de la fiesta. Por el otro, las murgas procuran reproducirse, más allá de la normativa y con la intencionalidad de “sobrevivir” y solventar las necesidades del espacio durante los momentos previos y posteriores al festejo, a través de la inserción de los murgueros en ámbitos privados de actuación en los que la lógica económica prevalece, si bien matizada por la perspectiva social que ellos tienden a enfatizar.

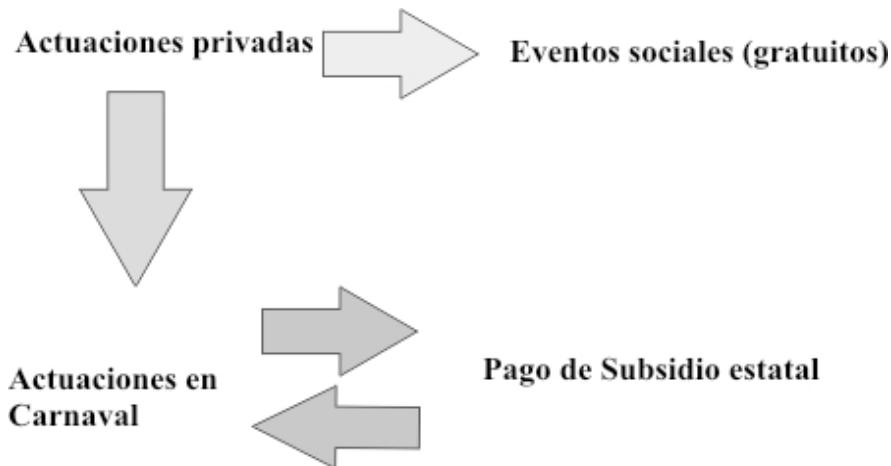
En cuanto a la primera cuestión, para algunos las murgas cobran bastante dinero que sirve para reinvertir en la reproducción de las mismas, no obstante ello, este apoyo sigue viéndose como problemático: como una forma de *apagar incendios*, que no acaba insertando este tipo de producción cultural en el campo de la cultura “oficial” local (las murgas no suelen ser convocadas para otros eventos en los que sí son contratados con sumas importantes de dinero, artistas consagrados, generalmente del rock nacional), donde lo *amateur* prevalece, en consecuencia con ingresos menores a los del carnaval uruguayo por ejemplo, que hasta acaba ahogando a muchas de las murgas que no llegan todos los años a las exigencias del concurso. En relación a la “sobrevivencia” más allá del festejo de Carnaval, la murga se vuelve un recurso que garantiza sobrevida del espacio y sus integrantes. Como la mayoría refiere, las murgas son contratadas fuera del período de carnaval para eventos privados en empresas, cumpleaños de 15, casamientos, etc. pero también para actuar en escuelas, plazas, clubes, diferenciando la actuación en ámbitos privados de aquellos vinculados a situaciones sociales: algunos plantean que en las escuelas por ejemplo solo piden el micro y la bebida para los chicos o bien que con lo recaudado en acontecimientos privados solventan los gastos de fiestas públicas y ligadas a problemáticas sociales, como en el caso del Día del Niño que organizaron en 2007 los Chiflados de Boedo –no solo fue realizado con dinero de contrataciones privadas sino también con colaboraciones y donaciones de sindicatos como el de los panaderos-. Veamos dos casos en que las murgas son contratadas privatamente y cobran un *caché*:

Murga	Evento	Cantidad de Miembros	Caché	Gastos (Egresos)	Ganancia genuina
Los Chiflados de Boedo	Casamiento	40/50	\$ 500 (si la actuación es hasta las 4 de la mañana, después es el doble)	Micros: \$ 200 + Comida y bebida	\$ 200/300 (\$ 20 por persona)
Los Amantes de La Boca	Aniversario de los 100 años de Boca (el equipo de fútbol)	20/30	\$ 800 (aunque otros cobrarían \$ 1500)	No hay gastos importantes (la cancha es del mismo barrio que la murga)	\$ 400 para la murga y \$ 400 para los pibes (\$ 15 para cada uno)

Fuente: Entrevistas a integrantes de las murgas mencionadas.

Como se desprende del gráfico y más allá del *caché*, que cambia según el contratador (en el segundo caso quien contrató fue la Productora de Juan Carlos Baglietto, un músico de rock local, y el evento fue el de los 100 años del Club Boca Juniors, en ese momento presidido por el empresario Mauricio Macri, hoy Jefe de Gobierno de la Ciudad) y según los arreglos que la murga hace en base a sus antecedentes y experiencia (en el primer caso ellos plantean que si la actuación es muy tarde, ellos incrementan el *caché*, en el segundo como para ellos *era un sueño* actuar en la cancha, negociaron un *caché* menor). Una proporción importante del dinero se utiliza para solventar gastos relativos a la reproducción diaria de la murga, a los gastos de ensayo y algunos ligados al festejo propiamente dicho. Hay gastos que no son permanentes, por ejemplo, Ferreiros (2001:19) cita el caso de una murga que actuó en 1997 en el Festival Internacional de Teatro, cuya ganancia fue de \$ 5000 y que con ese dinero compraron un equipo de sonido. Otros que efectivamente son parte de la dinámica y del ciclo anual, por ejemplo: gastos de flete, de micros para ir a ensayar, comprar sombrillitas, fabricar banderines, telas, ropa, etc. La ganancia que ingresa de este tipo de actuación permite solventar a la murga y mantener equipos, escenario, etc., hasta que entra el “subsídio” otorgado por el Gobierno que según dicen se vuelca al carnaval. Claro que no todas las murgas ingresan en el circuito privado de actuaciones y en ese caso el mantenimiento anual se produce a través de deudas que se cubren una vez que cobran el incentivo

estatal –esto siempre y cuando la murga pueda ingresar en el “circuito oficial”-. Podemos entonces especular con la instauración de un ciclo económico “casi circular” en el que se ven involucradas solo aquellas murgas reconocidas en diferentes ámbitos (desde el privado hasta el estatal):



A este ciclo habría que agregar el rol del corso en el contexto del Carnaval. Sin embargo, el corso, como veremos, no involucra a todas las murgas, ya que solo algunas son organizadoras de este tipo de “espacio cultural” al aire libre. Para quienes sí organizan el corso barrial, parte del dinero que se cobra por funciones de carnaval va a cuestiones relativas al mismo (cableado, sonido, escenario, etc.) y como veremos, lo que ingresa por el corso reditúa para el pago de micros, entre otras cuestiones.

Algunos murgueros hablan de “gastos”, otros de “inversión”. Dichos términos son usados indistintamente para referirse a las necesidades que la murga debe cubrir a fin de que llegue al festejo de carnaval, toda vez en que el presupuesto estatal no solventa las mismas en forma completa. Aunque la autogestión y las redes de intercambios familiares y vecinales son parte crucial de esa dinámica, el director de cada murga debe considerar diferentes erogaciones de dinero para la obtención de ciertos recursos. El sentido de “gratuidad” forma parte también del entramado interno de la murga: el ritual de bienvenida a los integrantes nuevos es darles la tela, cual si fuera un “don”, para el atuendo murguero. No obstante ello, la tela debe ser adquirida por el director de la murga con dinero de la agrupación y como se cita en Ferreiros (Op.cit:25)

“no todos están vestidos como deberían estar, pero no se puede gastar más...” –nótese que este murguero habla de “gasto”-. Como señala Morel (2001:98), la murga solventa “gastos” (transporte, vestimenta, bebidas, músicos, etc.) con los ingresos que recibe (a través del subsidio estatal pero también de la generación de sus recursos con eventos privados, rifas, o actuaciones “a la gorra”), además de reinvertir en infraestructura (micrófonos, amplificadores, sonido, etc.), y si queda un excedente, ese dinero se utiliza para actividades recreativas (asados, fiestas, etc.). Veamos someramente los costos de algunos de los elementos necesarios para que la murga pueda reproducirse⁸:

Rubros	Elementos	Costos
Vestimenta	Tela (satén/raso) Raso	\$ 500/800 \$ 7 (el metro)
	Botones (c/unidad)	\$ 2
	Guantes	\$ 10
	Apliques (bordado de canutillos y lentejuelas)	\$ 40
	Medias $\frac{3}{4}$ o arriba de la rodilla	\$ 10/20
Traje Completo	1 Traje	\$ 30/40 \$ 80/100
Instrumentos musicales	Bombo	\$ +400
	Reparación de parches, platos, etc.	\$ 150/200

Fuente: Entrevista Diego Robasio (murguero) y creador de la Agenda murguera

Estos son algunos de los “gastos/inversiones” que se deben realizar

8 No hay un registro exhaustivo acerca de los costos relativos a todas las necesidades de las murgas. No solo no hay datos cuantitativos al respecto, tampoco los murgueros desean dar demasiadas precisiones sobre la cuestión. En general dan cuenta de lo costoso que resulta mantenerse en el campo del carnaval, sin embargo, son reacios a brindar datos exactos de lo “gastado/invertido” en la producción y reproducción de la murga.

para que la murga pueda salir a la calle, si bien cómo se maneja la economía interna respecto de los mismos, depende de cada una de las agrupaciones – dichos factores (a los que se suman la obtención de recursos y servicios y la distribución de los mismos) no son ajenos al desempeño artístico y social de las agrupaciones (cfr. Martín; 1997). Genéricamente hablando, a partir de octubre/noviembre se les da la tela, las lentejuelas, apliques (en los casos en que se les ofrece más que la tela) que es el momento en que cobran el subsidio (en ocasiones en que se pidió dinero prestado también se aprovecha para devolverlo). La tela para el traje es el único bien que se dona a los nuevos en todas las murgas. Pero por ejemplo en Resaca Murguera también se donan las bolsas de lentejuelas, se otorgan guantes a los más chicos y en ocasiones hasta las galeras y sombreros. La murga Chiflados de Boedo asume la compra colectiva de la tela, los sombreros, etc. En el caso que trabajó Ferreiros, no solo se brinda la tela sino también la confección y hasta sugieren que hay que tener un dinero de reserva para comprar guantes y/o hacer asados. En otros casos, los integrantes deben rebuscárselas para tener su traje completo. Incluso Diego nos decía que “*lo que embellece, las lentejuelas, flecos, cintas y espejitos, es resuelto individualmente por cada murguero*”. La mercería es vista hoy como un lugar de provisión importante en época de carnaval para los insumos de los murgueros, más allá de fabricantes y mayoristas. Respecto de los instrumentos la situación es distinta: en general la murga los compra, con excepción de que el “bombista” tenga el propio y lo mismo sucede con los instrumentos melódicos como la trompeta, guitarra, que suelen ser de los músicos que los tocan. Sin embargo, la reparación suele ir a cargo de la murga.

Si bien los trajes son de confección artesanal, casi siempre quienes los realizan son las madres o familiares que conocen el oficio de la costura. Hay pocas modistas dedicadas al rubro murguero –reconocidas aproximadamente unas 3-. Las murgas tienen generalmente un stock de trajes que se van renovando, aunque de dicho stock se les otorga a los integrantes nuevos. Algo similar sucede con la confección de las galeras: generalmente son los murgueros quienes hacen su propia galera, si bien hay unos pocos artesanos de galeras. En lo que refiere a vestimenta y maquillaje, hay escasos emprendimientos comerciales dedicados al rubro: la “Casa de las Murgas” es prácticamente el único reconocido como tal, instalada por un “murguero de tradición” en el barrio de Villa Crespo, provisto de todo lo que necesita la murga. En ese sentido, este rubro es asumido dentro de las redes familiares y vecinales, particularmente por las madres. El ítem maquillaje es particularmente omitido

en las entrevistas realizadas y especulamos que se relaciona también con que es asumido por los propios murgueros y las redes que conforman la agrupación, más allá de que actúen o no –es posible que las pinturas usadas para tatuar sus rostros sean las mismas que las mujeres utilizan en su vida personal y en ese sentido, el costo es considerado nulo-. Por el contrario, todo lo que tiene que ver con instrumentos cuenta con ámbitos comerciales específicos en los que se ofrecen bombos, platillos, redoblantes, repiques, aros, cascós, parches, mazas, tensores, así como reparaciones. Hay murgas, como Chiflados de Boedo, que asume el costo altísimo de los componentes de los instrumentos de percusión (parches, maza, platillos) y que considera que el instrumento debe ser enviado a confeccionar ya que es un trabajo artesanal –en este caso compran el bronce por ej. y lo envian a un artesano-. Una de las murgueras y organizadora de corso en Boedo planteaba la necesidad de generar microemprendimientos ligados al carnaval.

Un rubro que es especialmente mencionado por lo costoso y por lo inevitable es el del transporte –la mayoría de las murgas siempre supieron que había que ganar plata para poder pagar los micros–:

Transporte	Costo de alquiler por unidad	Costo por cantidad de integrantes y de micros
Micros (un micro tiene capacidad aproximada de 38 personas)	\$ 200 a 250	100 integrantes=3 micros=\$ 600/750
	\$ 250 a 300	400 integrantes=9 micros=\$ 2250/2700

Fuente: Entrevistas a murgueros (los costos son aproximados al año 2007)

El flete con el que transportan fundamentalmente instrumentos musicales es poco mencionado. Es que en muchas ocasiones el mismo es obtenido mediante negociaciones con amigos o relaciones que el director de la murga o algunos integrantes poseen extra-murga.

3.4. De corsos y corseros

El corso es el espacio cultural y económico por excelencia en relación al festejo anual de carnaval local. Cada corso moviliza un sistema económico específico, sistema que ha variado y que podría caracterizarse de manera diferencial entre un antes y un después de la sanción de la normativa ya comentada. Los corsos son eventos carnavalescos que se desarrollan en diferentes barrios de la ciudad –es el barrio el eje que atraviesa la definición del corso, según los testimonios de los murgueros-, a partir de los cuales ciertos lugares-calles trasmutan en “lugares fuera de lo común” durante los días de carnaval y los fines de semana que continúan (por ejemplo este año -2008- los días de festejo fueron los primeros días de febrero, por lo cual los corsos continuaron hasta fines de este mes). Dichos espacios se organizan, delimitando el lugar a partir de cortes y cierres de calles, y visualizándose a partir de cierta decoración que permite visibilizar que en ese sitio habrá y hay un corso. Así, durante un período breve del año, la ciudad y sus barrios se transforman a partir de una organización que tiene que ver con el esquema carnavalesco: aunque aparentemente improvisado, espontáneo y descontrolado, dicho espacio es producto de un control y de cierto orden donde se establecen parámetros ligados a cierta urbanidad. El corso es el resultado de la acción, en ocasiones conjunta, en otras disociada, de diferentes agentes vinculados al campo del carnaval: antes los corseros, en forma directa y más indirectamente, el gobierno, hoy las asociaciones civiles sin fines de lucro, el gobierno, las murgas y raramente los corseros, son quienes delimitan, orientan, clasifican, ordenan y proyectan incluso el producto-corso y las aspiraciones-deseos, tanto en el terreno material como en el simbólico, que poseen respecto al mismo.

Siguiendo el análisis que Alicia Martín (1997:105) realizó del festejo, previamente a la sanción de la normativa, ese contexto requería de la necesidad del **contratista** y de los organizadores de murgas como “hábiles administradores con contactos fuera del medio murguero para conseguir contratos ventajosos”. Los contratistas son los dirigentes de los clubes barriales –estos espacios como ya vimos tuvieron fuerte presencia en el festejo que se realizaba en el pasado, sobre todo en los '60 y '70- y los **corseros**, organizadores de los corsos callejeros. Así, antes de la normativa, los líderes murgueros, una vez finalizado el año, comenzaban a buscar contratos para el festejo de carnaval siguiente en un mercado que como señala Martín, es cambiante y que por otro lado exige que los murgueros adelanten el dinero que

sólo cobrarán una vez finalizada la presentación. En este sentido, en el pasado “del buen manejo de la ecuación entre gastos y contratos [dependía] el balance de la temporada”, generalmente desbalanceado como se observa en el caso que toma la autora: “*el gasto total de la murga este año salió 1200 australes (=U\$S 1200) y no se alcanzó a recaudar 800*”, según manifiestan porque se manejó mal la contratación (Op.cit.:113).

Como señala el ex director de Los Amantes de La Boca “*hacer el corso, significaba sacarle el corso a los corseros*”, y eso sucede una vez sancionada la Ordenanza, en que comienzan los corsos autogestionados entre las instituciones barriales y el apoyo gubernamental –el primer año solo hicieron 2 corsos en esas condiciones-. El corsero es un privado –hoy prácticamente no existen, aunque aún quedan algunos y sí hay en la provincia de Buenos Aires- que lucra con el corso (aunque ellos remarcan que el corso no es negocio) y que se ocupa de pedir el corte de calle, “*transar*” con los bomberos voluntarios, con el gobierno local –*transar* significa negociar algo de dinero o bien tener muy buenas relaciones como para hacer *lobby* con las autoridades- y con las murgas en una “instancia de negociación, regateo y presión” (Op.cit:119). El corsero paga a la murga, pero la negociación entre ambos actores es compleja: la cantidad de instrumentos, plumas o incluso el contenido de las canciones puede ser motivo de censura o de disminución del cachet. Así, el corsero decide quien sube al escenario (por ejemplo los amantes tenían una canción en 1992 crítica de la conquista de América, contra los españoles y en el corso de Avenida de Mayo no pudieron salir) y cuanto les paga, si \$400 o \$300, implicando en ello una pelea que, hasta no hace tanto en la ciudad, debía llevarla adelante el murguero con el corsero. Según el ex líder de Los Amantes, los corseros de Capital pagaban *miserias* que las murgas de barrio debían aceptar para sostenerse en el tiempo y donde pagaban mejor es en la Provincia de Buenos Aires, amén de que el corsero decidía la programación del corso, frecuentemente organizada en base a un espectáculo de cumbia y marginalmente a la murga. En tanto el verdadero negocio del corso está en los negocios adicionales: venta de comida y de espuma, el corsero se encarga de la venta de ambas cosas.

Como revela este murguero, “*técnicamente el corsero no está más*” y este asunto se define así a partir de la sanción de la normativa, con excepción del corso “oficial”, el de Avenida de Mayo, que continúa organizado por la Asociación de Amigos que no son otros que los comerciantes de la arteria, aunque

con apoyo del gobierno local; y de los corsos legitimados para la evaluación que también reciben apoyo gubernamental. En la actualidad, quien organiza el corso debe poseer una personería jurídica que permita constituirse como asociación vecinal/barrial (una mutual o sociedad de fomento por ejemplo). Esta cuestión ha llevado a que no siempre sea la murga quien organiza el corso, sino entidades asociativas que para los murgueros no son los mejores organizadores porque desconocen desde horarios hasta rivalidades entre murgas que no deben cruzarse –si bien la diagramación se realiza en conjunto con la Comisión de Carnaval-. Es por ello que hay organizaciones mixtas, o sea murgas que con la asociación civil por detrás se ocupan de llevarlo adelante o bien murgas que obtienen personería jurídica y se constituyen como asociación para organizar el corso de su barrio (es el caso de Chiflados de Boedo por ejemplo o de la murga alojada en la Mutual Homero Manzi, que recibe además cuotas de los integrantes de la asociación). Algunos murgueros consideran que además de mejorarse el presupuesto anual que se recibe por subsidio, debería mejorarse también el dinero que se utiliza para la producción de los corsos: están quienes plantean que el gobierno debería poner más dinero para los corsos donde se evalúa –con mejor técnica, iluminación, sonido- y para aquellos que recién comienzan facilitándoles los baños químicos, la seguridad e iluminación.

Año	Corsos	Murgas organizadoras
2007	36	20/22
2008	41	20/22

*Fuente: Testimonios de la Comisión de Carnaval y de la murga
“Resaca Murguera”*

Existe desde hace años el límite de realizar 40 corsos, pero el año 2007 solo se organizaron 36 y como se desprende del cuadro un poquito más de la mitad fue organizado por murgas, mientras en el último año, se organizaron 41. Por un lado, la cantidad de corsos no resulta suficiente para que las murgas puedan actuar en más ocasiones, aumentando el *caché*; por el otro, en tanto no resulta un “buen negocio” para las asociaciones, la disminución de corsos y de noches en que se desarrollan lleva a que los murgueros insten a que se incremente el número de murgas que se asocien con instituciones civiles y llegar así al tope –instalado por el gobierno- de 40 corsos. En relación a este punto, una murga nos manifestaba: “*Porque vos imaginaste que sostener una*

murga, 200 personas, todo el año, para después salir de las ocho noches, en un corso cada noche, no te alcanza, si vos tenés una función, por ejemplo una función sale 500 pesos, yo en la murga tengo 200 pesos por micro, en cinco micros son 1000 pesos, o sea que ahí ya estoy perdiendo 500 pesos, entiendes? Mas la comida, la bebida, entonces necesitas por lo menos que la cantidad de funciones sea acorde al gasto que vos tenés por noche, entiendes? Entonces al no haber corso, no hay manera de meter la cantidad de funciones que una murga necesita para solventar el gasto. Y una asociación civil que capaz lo que gana reditúa. El que no está interesado en el carnaval no le sirve. No le sirve". No obstante ello, para otros, aunque haya que obtener el sonido, el escenario, los baños químicos y las habilitaciones para vender chorizos y espuma, a los corsos concurre mucho público –el que necesariamente debe ser controlado y entre dichos controles se ubica la no venta-consumo de alcohol en los alrededores-, cuestión que redunda en un recupero importante a partir de la venta de *choripanes* y espuma, que sirve a los fines de solventar los gastos mencionados –sin desdeñar que con frecuencia el gobierno local suele prestar escenario y sonido, disminuyendo así los gastos del “corsero” (murgueros o instituciones). Para 2009, al momento de realizar las últimas entrevistas, aún no estaba definido el número: el conflicto entre las murgas y el gobierno parecía reeditarse, pues el Ejecutivo pretendía solo 15 corsos y la Agrupación Murgas reclamaba 30 más 4 o 5 espacios culturales que pudieran complementar el circuito con las murgas que hay.

La organización mixta garantiza que el corso no solo sea un negocio privado en el que la seguridad y la iluminación sea escasa, sino que cuente con 5 puestos de *choripán*, 10 de espuma de nieve y solo 2 de seguridad con 10 o 15 pibes. Pero como han remarcado los Chiflados de Boedo, resulta más fructífero que la murga se convierta en asociación civil y desde ese lugar no necesite recurrir a otra institución: esta distinción redunda en una visión diferente sobre la organización de este espacio, para cualquier asociación, el corso es un negocio, para la murga no lo es, en la medida en que vuelca el ingreso que le reporta en la misma murga. Como señalan ellos: “*son distintos intereses...nosotros decimos, bueno invirtamos en lamparitas para el año que viene y capaz que la otra asociación dice no yo quiero la plata, si el año que viene no sé si voy a estar con ustedes*”. Solo las murgas organizadoras de corsos obtienen un ingreso extra por realizar dicha actividad. Si bien, el corso es un espacio cultural gratuito, quienes lo organizan deben invertir y a su vez, recaudan. Es difícil obtener una buena información acerca del impacto económico del corso, más bien los organizadores –sobre todo los murgueros-

refieren a valoraciones sobre inversiones y ganancias. Veamos algunos datos económicos:

Inversiones/costos estimativos	Ventas estimativas	Ganancias estimativas	Cantidad de gente a contratar aproximada
Sonido: entre 20 y 90\$ (consolas -54-75\$-, micrófonos -12-90\$-, pies de micrófonos -8\$-, reproductores -40/60\$-, etc.)	Nieve de Espuma: 10\$	3 o 4 \$ para la murga Total todas las noches de corso: por ejemplo 15.000 \$	15 vendedores en un corso Gasto en empleados: puede ser también de 15.000 \$
Iluminación: entre 10 y 85\$ (iluminación ambiental, general, reflectores -10\$-, etc.)	Choripanes : 10 \$, Gaseosas: 5 \$, Agua: 5 \$		
Vallas: 60.000 \$	-----	----- -----	-----
Escenario: s/d	-----	----- -----	-----
Seguridad: 50 \$ por persona	-----	----- -----	20 personas (dato correspondiente a un corso)
		Ganancia limpia estimativa ² : 2.000 \$ para murga organizadora de un corso	

Fuentes: *Testimonios de murgueros organizadores de corsos y murgueros que no organizan.*
Comisión de Carnaval. Costos estimativos a 2007.

Estos datos son variables según el organizador, si el corso es chico, familiar y vecinal o grande, también en función de que ciertos servicios se

concesionen, de que la infraestructura se alquile o se consiga a través de sistemas de donación, trueque o intercambios varios. Aún teniendo en cuenta estas variables, todos admiten que es del corso de donde provienen ciertas ganancias, a pesar de los gastos/inversiones que se deben realizar para organizarlo. La organización del corso implica una cantidad importante de gente que debe trabajar en ello: desde la decoración –diferente de cualquier festival, no tan costosa, pero que sí constituye una dedicación extra- hasta el armado de parrillas, por ejemplo, que puede ser concesionado, pero generalmente realizado por la murga-organizadora para no generar pérdidas, e incluso la seguridad que, como se observa en el cuadro, suele ser contratada aparte, pues si bien el gobierno pone policía, en general sólo coloca un par en las esquinas para realizar el corte de calles, incrementándose la cantidad de patrulleros cuando el corso se levanta –debe consignarse que en los “*barrios más picantes*” se contacta a los mismos habitantes y sobre todo a aquellos considerados más *lertos*⁹. El gobierno local a través de la Comisión de Carnaval solo brinda apoyo en lo que refiere a ciertos servicios mínimos, como por ejemplo la contratación de Edesur/Edenor¹⁰, el seguro por posibles accidentes, además de la policía ya mencionada –con excepción de los 4 corsos evaluadores, donde sí se paga todo con el rubro producción del presupuesto anual-, en los últimos tiempos colocan baños químicos y en cuanto al pago de SADAIC¹¹, en ocasiones hacen un pago general pero también se suele no abonar. Hay relaciones personales y/o laborales que poseen ciertos murgueros o líderes de murgas que contribuyen en la obtención de ciertos servicios e infraestructura: en el caso de una murga entrevistada el hecho de que uno de los dirigentes pertenezca a un sindicato, le abre las puertas a solicitudes en otros sindicatos, los que aportan escenarios o seguridad, o cubren la mitad del gasto en sonido, disminuyendo el costo de organización del corso.

Considerando la etapa de comercialización, todos coinciden en que el producto que más reditúa es la espuma de nieve¹², de allí que muchos de

9 Esta apreciación fue hecha por un murguero y puso por caso el corso del barrio de Pompeya, en la zona sur de la ciudad.

10 Edesur/Edenor son las compañías de electricidad.

11 Sadaic: Asociación Civil, Cultural y Mutualista que defiende los derechos de autores y compositores musicales.

12 La espuma de nieve es un atractivo fundamental de los corsos. En cierta forma ha venido

los organizadores procuran acordar con kioscos y negocios de la zona quien vende, cuanto, qué marcas, etc. La espuma de nieve antes era provista por dos proveedores, hoy solo por “El Rey Momo” –una fusión monopólica según uno de los murgueros entrevistados-. Obviamente, si no hay ganancia en este y otros rubros menores –como la venta de comida- no se cubren los gastos que se tienen por noche de corso y los de la murga, de allí que la murga que organiza debe prever por lo menos con 5 meses de antelación como se va a operativizar –considerando que puede pasar que llueva y por ejemplo se hayan contratado servicios, como micros, o infraestructura que igual debe pagarse-, cuestión que implica una modalidad específica de trabajo e inversión. La otra posible ganancia (pues según dicen la comida no genera rédito, siempre se concesiona y las concesiones no sirven) puede provenir de la publicidad, pero este es un rubro menor en ese sentido, pues muy pocos comerciantes acceden a utilizar el corso y el carnaval como medio publicitario –aunque sí los diarios locales colaboran al menos en algunos barrios-. Aún con estas diferencias según cada rubro, se admite que los corsos puegen generar ganancias, aunque obviamente depende de cada organizador, el lugar donde se realice, cada noche, lo que se invierta: si se invierte y el corso mejora en calidad (cuestión que la anterior gestión de la Comisión de Carnaval procuró enfatizar), las ganancias son menores, quien no invierte genera más ganancia y esa ganancia puede quedársela quien organiza o revertir en la murga misma, en una fiesta, etc. Si el organizador trabaja en o con el gobierno puede que negocie el escenario, el sonido y que las ganancias aumenten. Para algunos, en cuanto a dinero se refiere el impacto no es tan grande, más bien se sale empatado entre lo que se gasta y lo que se gana, aún cuando se consigan sponsors para que cubran ciertos gastos –necesario porque sino no se alcanza a cubrir- y se logre conocer por experiencia de que manera manejar económicamente este festejo. Sin embargo, si siguiéramos las ideas que tenían los funcionarios de la anterior gestión de la Comisión de Carnaval, un buen sponsoreo más un desarrollo de la modalidad de cooperativización podría permitir una dinámica colectiva que redundaría en

a reemplazar el juego con agua que hace ya bastantes años ha disminuído (las bombitas de agua y los baldes con agua que se arrojaban a cualquiera que transitara por la calle y que también se tiraba a la gente en los corsos). La nieve viene envasada en frascos metalizados con sistema de spray. Es un líquido casi solidificado blanco que cuando se arroja en una primera instancia, aparenta ser nieve o algodón, para luego ir licuándose y convirtiéndose en agua.

mayor calidad, consiguiendo mejores precios y menores costos. También ellos ponían como ejemplo algunos corsos como el de Parternal, que al parecer da ganancias porque la inversión ya está amortizada: muchos años de inversión les ha permitido contar con infraestructura óptima (desde pantallas gigantes hasta peloteros para niños), así tener menos gastos anuales y más ganancias. Hay corsos como el “oficial” –el llamado “corso de los sueños” por algunos murgueros- que, sin embargo, no invierten –a pesar de que es organizado por los comerciantes de la avenida- y sí reciben dinero del rubro producción del presupuesto oficial; o bien corsos chicos, vecinales y barriales que solo se sostienen con el esfuerzo de la gente, con un pequeño apoyo del gobierno, pero que no generan recursos y la inversión debe hacerse igual porque sino no son habilitados.

El sector empresarial se observa escasamente proclive a contribuir con aportes diversos a la realización del festejo. Algunos piensan que si los corsos mejoraran en calidad e infraestructura, esto no solo redundaría en un mayor reconocimiento de la fiesta, sino también en que el sector comercial y empresarial se interesara en la misma. Puntualmente en algunos barrios como en Boedo (zona sur) y en Devoto (noroeste) los comerciantes establecen una buena relación con los organizadores, obviamente participando de las ventas de gaseosas, golosinas, *sándwiches*. Efectivamente, el de Avenida de Mayo en tanto organizado por los comerciantes es el ejemplo más contundente de un corso abocado al rédito económico: mayor cantidad de espectáculos, la espuma de nieve más costosa, aunque con una infraestructura pobre, sin embargo, recibe aportes importantes del gobierno, incluso en mayor proporción cuando se trata de lo mismo que el gobierno le brinda a otros corsos barriales –por ejemplo, los baños químicos son una de las conquistas que los organizadores obtienen hoy del rubro producción del presupuesto, solo que en Avda. de Mayo piden 500 y les ponen esa cantidad.

La sponsorización que la propia Comisión reclamaba en el año 2007, parece poco probable, al menos en lo que se refiere a grandes empresas. Un solo caso nos reveló que Carrefour en el año 2004 actuó como sponsor del corso de Boedo, debido a que una sucursal estaba emplazada en ese barrio. No obstante ello, este hipermercado no contribuyó con dinero, sino con changos de mercadería que se sortearon entre el público asistente. El ejemplo que la murga decía debería haber servido de puntapié para que otras empresas también aportaran, no solo no cumplió con ese objetivo, sino que tampoco

fue el inicio de una relación fortalecida con esta empresa. Incluso la misma murga se preguntaba: “*¿y qué asociación civil va a tener cuatro, diez puestos de esos cerrados durante todo el año guardados para hacer ocho noches de carnaval?*”. La falta de aval por parte del sector comercial y empresarial puede variar puntualmente con algunos pequeños comerciantes que se ubican a la vera del corso. No obstante ello, es con dichos actores con quienes los organizadores deben negociar permanentemente qué vender, a cuánto, o sea regular las ventas para que no revierta negativamente sobre las ganancias del organizador: por ejemplo si la autorización para la venta de espuma la tiene éste y respecto de una sola marca, hay que pactar que el kiosco, la farmacia, etc. vendan la misma marca autorizada y al mismo precio, para lo cual aquél suele ser el distribuidor de paquetes de dicha espuma. Se especula que de ese modo las ganancias son compartidas, pues un mayor consumo y venta de espuma redundaría en mayores ventas de panchos, gaseosas, y en el consumo masivo en las confiterías.

4. El Carnaval local....¿genera empleo?

El empleo que puede generar el Carnaval en Buenos Aires, tal como se desprende de algunos de los tópicos ya analizados, es **temporal y estacional**. Sin embargo, las propias concepciones contradictorias con que se constituyen quienes son protagonistas, hace que se piensen y se reconozcan haciendo un trabajo, pero un “trabajo ad honorem” (Morel:2001:97) que remite a ensayos como mínimo una vez por semana, a los preparativos, e incluso para quienes organizan corsos, a lo relativo a los mismos. Como señala el autor, se trata de otras concepciones referidas al valor y el trabajo diferentes al “modelo del homo economicus maximizador” (Op.cit:98). De allí, que por un lado, existe una valoración acerca de como se conciben como “trabajadores” en un contexto de producción cultural que no necesariamente interpretan como un trabajo con beneficios económicos, sino más bien como la posibilidad de ser reubicados y reconocidos socialmente ya no como *negros de mierda*; mientras por el otro, ante indagaciones más específicas, hay especulaciones que se construyen en relación a valoraciones sobre el impacto que principalmente el festejo de carnaval genera respecto de la situación laboral.

Estas concepciones ambivalentes que se constituyen entre el no-trabajo, el trabajo ad honorem, el empleo temporal y estacional, hace que

la cuestión laboral ligada al festejo de carnaval y las murgas se vivencie contradictoriamente. La murga “Resaca Murguera” nos decía que “*en sí, el carnaval, no genera empleo*”, aunque otras murgas plantearon la generación de trabajo a partir de situaciones concretas y la propia Comisión de Carnaval habló de empleo estacional. Podriamos, entonces, especular con, al menos, cuatro consideraciones al respecto de este tema: 1) la mayoría de las murgas han aceptado que durante el año, aunque no involucre a todos sus integrantes, procuran ser contratados en forma privada con el objeto de poder reproducirse como murgueros, aportar a la realización de eventos sociales y gratuitos, invertir en los preparativos y así llegar al festejo en ciertas condiciones apropiadas; 2) una vasta proporción acepta que es del espacio cultural corso de donde se desprenden los empleos que por la misma razón serían temporales y estacionales; 3) condicionados por la letra de la Ordenanza que promueve “*facilitar, estimular y desarrollar la creación micro emprendimientos barriales relacionados con las industrias culturales de la temática del Carnaval*” (inciso C del artículo 3º) y “*gestionar ante las autoridades del Banco Ciudad el otorgamiento de préstamos para los micro emprendimientos citados*” (inciso D del artículo 3º); el empleo es asociado a ciertas gestiones e iniciativas del ámbito gubernamental; 4) algunos murgueros observan que de las relaciones internas a la murga se deducen posibilidades permanentes de empleo pero que no necesariamente son directamente asociables al espacio del carnaval o de la murga. Muchas de estas ambivalencias que produce el tema pueden ser atribuibles al sentido ambiguo con que el propio estado los constituye como “murgueros-trabajadores”: como hemos observado, para poder cobrar el “subsidió” algún dirigente, líder o integrante de murga debe poseer CUIT y Factura, incluido en categoría de Monotributista, de Responsable no inscripto, de Iva Exento o de Responsable Inscripto. Aunque esta situación no es generalizable a todos los murgueros, es evidente que el propio estado procura legalizar mediante situación contractual precaria, aunque laboral al fin, y generar una situación de dependencia que también es de orden laboral que, como hemos observado, margina o incluye siempre y cuando al menos algún integrante acceda al mercado de empleo formal.

Pero es importante que aquí nos centremos en los aspectos mencionados en los puntos 2, 3 y 4, especialmente en el segundo. El corso es una fuente económica de relevancia, así al menos valorada, aunque el impacto se vea poco reflejado o solo indirectamente en tanto son eventos al aire libre y gratuitos, aunque haya gastos vinculados al entretenimiento y la participación

del público en el mismo. Para algunos de los protagonistas, efectivamente hay un circuito de empleo genuino creado alrededor de los corsos. Este tipo de festejos generan empleos temporales, que suelen durar un mes: durante ese mes como han dicho los interlocutores, trabajan entre unas 50 y 100 personas por día, aunque el número pueda variar según el tipo de corso. Pero al ser temporal y estacional, el impacto es relativo y es por ello que los protagonistas consideran necesario prolongar en el tiempo las fuentes de empleo derivadas del espacio murguero. En general son contratados *pibes* ligados a la murga, el barrio, quienes trabajan en seguridad, sonido, puestos de comida, vendiendo espuma, como en el caso que comenta Morel sobre el corso de Villa Urquiza en el 2001: el joven accede a un puesto de venta debido a que conoce a un amigo que ya tiene otro puesto de venta. Veamos, según lo recopilado por el autor, que cifras se manejan en ese trabajo temporal:

Puesto de venta	Días de trabajo	Ganancia	Salario	Otros acuerdos económicos personales	Recaudación
Gaseosas, hamburguesas, espuma, choripanes. Un puesto enfrentado al otro.	Los viernes (de 20 hs. A 12/1 hs.) Los sábados (de 20 hs. A 2 hs.) y los domingos (igual que el viernes)	Por noche: \$ 150 (según lo testimoniado por el organizador del corso. Consiste en una comisión del 10% de todas las ventas hechas en la noche)	Conveniado con el organizador del corso. Consiste en una comisión del 10% de todas las ventas hechas en la noche	Entre ambos amigos: del total de ventas de los dos puestos deducían el 10% y a este 10 lo dividían entre dos partes iguales para cada uno. Pero uno de ellos a su vez lo dividía con otro empleado	Una noche: \$ 700 entre los dos puestos. Cada uno obtuvo 35\$ (el 10% dividido 2) y el resto para el organizador.

Fuente: Morel, Hernán (2001:99).

El caso resulta interesante porque explicita una forma de trabajo informal de absoluta dependencia del organizador del corso –dependencia que

se observa incluso en el préstamo que éste le solicita a los vendedores para pagar otros servicios como sonidista, conductor-, al mismo tiempo que muy relacionada a la construcción de redes vecinales y de amistad. Simultáneamente, una dependencia que puede quebrarse por efecto de cierto disconformismo y llevar a nuevos mecanismos laborales aún más informales: la venta ambulante ligada a la venta por ejemplo de espuma que el vendedor consigue al margen de quien organiza, y pone a la venta de manera “ilegal (no autorizada)” (Op. cit.:99). Diferentes niveles de espacios de venta se superponen y discriminan entre sí generando diferentes formas de trabajo: del puesto de venta autorizado a la venta ambulante no autorizada y marginal (se deja hacer fuera de los límites del corso, aunque en general se realiza dentro del espacio delimitado), hasta el kiosco o farmacia de la zona que también venden los mismos productos –en estos casos los empleados suelen ser los mismos que durante el año trabajan allí, aunque puede haber situaciones en que se contrata una persona de manera extraordinaria para esas noches-. Los conflictos entre organizadores y trabajadores son previsibles en tanto la relación laboral es precarizada y temporal.

La precariedad y flexibilización de este tipo de empleo se vería subsanada según los protagonistas –estado y murgueros- si como dice la ordenanza se pensara en la generación de microemprendimientos que puedan desarrollarse durante el año: por ejemplo, en la confección de vestuario, instrumentos, vallas, el armado de escenario, los talleres de sonido, emprendimientos que según la gestión anterior de la comisión permitirían “garantizar que la gente esté movilizada alrededor de algo que tiene que ver con el carnaval durante el año”. Específicamente, ellos manifestaban que si se gastaban \$ 60.000 en vallas, habiendo tanta gente desocupada que participa de las murgas, se pudiera generar un espacio a partir del cual pudieran aprender a soldar, cortar caños. Este tipo de micro emprendimientos facilitaría el acceso laboral a sujetos desocupados de la comunidad, desechariendo el alquiler a mega empresas, como las que alquilan a los Rolling Stones. Esta visión introduce la idea de la murga como recurso laboral y de contención social, al menos con el fin de llegar y desarrollar el festejo.

En sentido similar, hay murgueros que dicen subsanar el problema mediante la incentivación de relaciones que se generan hacia adentro de la murga: “...pero lo que pasa es que generan relaciones y las relaciones generan empleo siempre. Las murgas lo que tienen es eso, generan relaciones y las relaciones

generan empleo... ”. En este caso, la murga es un recurso para conocer gente y acceder a situaciones de empleo que no encontraría en el mundo “formal” del trabajo: desde que los jóvenes aprendan a hacer el sonido hasta la generación de micro emprendimientos por parte de la murga (confeccionar buzos polares), a lo que debiéramos agregar los emprendimientos que algunos de la murga realizan por fuera de la misma y en calidad de asociados –por ejemplo, quienes organizan eventos, que acaban contratando jóvenes de la murga para armado y desarmado, cocina (quien nos relataba este caso decía que habían ingresado a trabajar 20 jóvenes)- y los trabajos que se derivan de aquellos que sí tienen empleo en forma estable y por fuera del mundo murguero: el esposo de una líder murguera trabaja en un sindicato, en el mismo ingresaron 15 empleados. Es decir que según los testimonios hay una distribución de los recursos ligados al empleo, que circulan entre las relaciones establecidas hacia adentro de la murga.

5. Carnaval Porteño: ¿Fiesta y/o Industria Cultural?

Cuando a una de las entrevistadas se le preguntó si a su criterio el carnaval porteño podía ser considerado una industria cultural, ella, taxativa dijo: “*No porque me parece que una industria cultural tiene que medirse también a través del valor agregado en términos económicos, en creación de puestos de trabajo, en rentabilidad, en capital económico... Sería una industria cultural si detrás de cada murga hubiera una cooperativa textil de fundición de platillo por ejemplo... Podría haber una industria detrás de esto, podría incluso tener un reconocimiento artístico como compañía artística callejera y poder interactuar fuera del carnaval... Sería genial que haya un capital inicial para generar microemprendimientos para involucrar a los desocupados que cada murga tiene, seria bueno medir económicamente cuanta plata mueven los comercios que rodean el corso durante las 8 noches de carnaval, cuanto aumenta la venta de toda la gastronomía... de cuanta tela vende más la calle Lavalle... Bueno, la venta de nieve, ahí tenes una industria... no se si eso conforma el sentido de lo que es una industria cultural, yo creo que industria cultural es otra cosa... aún no se ha sistematizado el valor agregado que hay en carnaval... ”.* Agregando a ello que “*el valor agregado es en términos tangibles, materiales y con resultados económicos concretos... en carnaval es el capital sociocultural*”. Y es en este punto en que si el valor agregado que por ahora solo demuestra tener el carnaval porteño ronda en torno de la movilización de

cultura popular y en el marco de la cultura barrial, en la perspectiva de esta murguera, el mismo no se constituye como industria cultural, pues estaríamos hablando de otro tipo de valor agregado.

Es evidente que en el contexto de la narrativa carnavalesca la fiesta y la cultura popular permanecen, no solo en el terreno de lo subalterno, sino además por fuera de cualquier sentido utilitario que pueda atribuirse en términos materiales. Si bien como se observa en el testimonio anterior, no hay un rechazo explícito a la idea de pensar el carnaval como industria cultural y a medirlo en términos económicos, sí hay una perspectiva que opone valor simbólico a valor material y éste solo es plausible si permite rentabilizar para mejorar la situación de chicos y adultos en situación de emergencia –los microemprendimientos por ejemplo sería un aspecto en ese sentido-. Pero desde este punto de vista es obvio que cualquier nueva definición atribuible a las industrias culturales es inexacto para hablar de la fiesta de carnaval. En la actualidad, se está hablando de industrias creativas para justamente escapar al sentido de utilitarismo que ha atravesado el concepto de industria cultural, sin embargo, la producción del carnaval como industria implicaría, de cualquier forma considerar la producción, circulación y consumo de bienes materiales y simbólicos, y desde ya considerar que el carnaval también es espectáculo.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, gran parte del problema se ubica en la impronta anti-económica con que se relata y practica el carnaval porteño. Certo prejuicio al respecto ronda su organización y desarrollo y tal vez solo desde esta perspectiva es posible entender porque resulta complejo pensar este carnaval como industria cultural y porque quienes se vinculan con el mismo, prefieren estrecharlo al concepto de fiesta. Así, para finalizar el Carnaval de Buenos Aires analizado en sus dimensiones económicas permite arribar a algunas conclusiones parciales:

- Se trata de una fiesta mayormente constituida en relación a lo político y social. Esta perspectiva lleva a que sus aristas económicas, aunque reconocidas, sean devaluadas.
- El carnaval porteño y la murga como agrupación fundamental, se configuran a partir de un sistema de prestaciones, dones e intercambios de bienes materiales y simbólicos, en cuyo seno la idea de empresa-negocio y el dinero son subvaluados.
- El carnaval de Buenos Aires es valorado económica, social, política

y culturalmente por los agentes involucrados en su conformación (la presencia de la murga en diferentes ámbitos y durante todo el año, excediendo el festejo estricto, da cuenta de ello), sin embargo, posee un bajo nivel de impacto directo sobre la economía de la fiesta, de sus protagonistas, y de la sociedad y ciudad en su conjunto.

- El carnaval porteño se produce y reproduce a partir de la normativa del estado local. A través del financiamiento directo aportado por el gobierno es que la fiesta y las murgas reciben un incentivo fundamental para la organización del ciclo económico.
- Este carnaval genera empleo. Sin embargo, se trata de empleo estacional, temporal, precarizado.
- Aunque las dimensiones económicas tienen un papel de relevancia en la producción y reproducción de la murga y del festejo anual, los mismos se constituyen tensionadamente entre la fiesta y el espectáculo, la improvisación y la profesionalización, la espontaneidad y el trabajo, la calle y el espacio privado, lo gratuito y lo pago, lo social y lo económico.

Bibliografía

ARANTES, Antonio. *O que é cultura popular*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.

CANALE, Analía. “Políticas Culturales y murgas porteñas: indagando sobre sus relaciones” en: *Patrimonio, Políticas Culturales y participación ciudadana*, C. Crespo, F. Losada y A. Martín (editoras), Editorial Antropofagia, Buenos Aires, 2007.

CRESPO, Carolina. *Cruces y tensiones sociales (en)mascaradas. Las fiestas de carnaval de Gualeguaychú*. Colección Folklore y Antropología. Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fé, 2006.

DA MATTA, Roberto. *Carnavals, bandits et héros. Ambiguités de la société brésilienne*. Collection Esprit/ Éditions Seuil, Francia, 1983.

FARIAS, Edson. “Carnaval Carioca: fiesta de una nación, espectáculo para el mundo” en: Gaceta, Identidades en Flujo, Telenovela, Rock, Fútbol, Carnaval y Nación, 47, Colombia, mayo-diciembre 2000.

FERREIRÓS, Cintia. “Siga el baile” en: *Carnaval en Buenos Aires. La murga sale a la calle. La fiesta es posible*, Martín, A. (Compiladora), Seminario “Carnaval de Buenos Aires”, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2001.

GÓMEZ, Carlos. “Dos noches de carnaval con Atrevidos por Costumbre” en: *Carnaval en Buenos Aires. La murga sale a la calle. La fiesta es posible*, Martín, A. (Compiladora), Seminario “Carnaval de Buenos Aires”, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2001.

MARTÍN, Alicia. Introducción. En: *Carnaval en Buenos Aires. La murga sale a la calle. La fiesta es posible*, Martín, A. (Compiladora), Seminario “Carnaval de Buenos Aires”, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2001.

MOREL, Hernán. “Fiestas y Artistas populares en el carnaval porteño” en: *Carnaval en Buenos Aires. La murga sale a la calle. La fiesta es posible*, Martín, A. (Compiladora), Seminario “Carnaval de Buenos Aires”, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2001.

MOREL, Hernán. “Murgas y patrimonio en el carnaval de Buenos Aires” en: *Patrimonio, Políticas Culturales y participación ciudadana*, C. Crespo, F. Losada y A. Martín (editoras), Editorial Antropofagia, Buenos Aires, 2007.

POLLAK, Michael. “Memoria, Esquecimiento, Silencio” en: Estudos Históricos 3, Brasil. 1989.

PORCEL, María Alejandra. “Porteños de Carnaval” en: *Carnaval en Buenos Aires. La murga sale a la calle. La fiesta es posible*, Martín, A. (Compiladora), Seminario “Carnaval de Buenos Aires”, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2001.

ROMERO CEVALLOS, Raúl. *¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuestas para un debate abierto*, Cuadernos PNUD, Serie Desarrollo Humano N° 9, UNESCO, Perú, 2005.

SEVILLA, A. Y PORTAL, M.A. “Las fiestas en el ámbito urbano” en: *La antropología urbana en México*, Néstor García Canclini (coordinador), Biblioteca Mexicana, UAM, FCE, México, 2005.

ZUBIETA, Ana María. “La Cultura Popular” en: Tram(p)as de la comunicación y la cultura, Año 3, Número 23, Marzo de 2004.

ZULETA, L. y JARAMILLO, L. “Metodología de valoración del impacto económico y social de las fiestas en los países miembros del Convenio Andrés Bello” en: *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*, Olga Pizano Mallarino, Luis Alberto Zuleta J., Lino Jaramillo G., Germán Rey, Economía y Cultura 8, CAB, Colombia, 2004.

1 US\$ 1=\$ 3,20. Esta equivalencia está casi invariable desde la devaluación económica en 2002. Previamente a esa fecha el modelo económico vigente implicaba la paridad peso/dólar.

2 Ganancia limpia: se traduce en lo que les queda una vez que pagaron todos los gastos de micró, alquiler de sonido, escenarios, etc.

Capítulo 4

Turismo y Carnaval: Un Nosotros sin otros

TURISMO Y CARNAVAL: UN NOSOTROS SIN OTROS¹

Mónica Lacarrieu²

De cara a las vacaciones de verano, el fin de semana del 20 de diciembre del 2008, los diferentes medios de prensa gráfica publicaron un suplemento especial de turismo auspiciado por la Secretaría de Turismo de la Nación, El Consejo Federal de Turismo y los poderes públicos locales de cada una de las regiones y/o localidades/ciudades destinadas a su difusión – dicho suplemento apareció inserto en el Suplemento de Viajes de periódicos como Clarín y Página 12, pero también en nuevos diarios como Miradas al Sur donde el espacio dedicado a los viajes encuentra un lugar reducido-. Dos aspectos resultan dignos de mencionar de esta publicación: en primer lugar, la escasez de productos culturales asociados al patrimonio inmaterial en el

1 Este artículo retoma reflexiones vertidas en el artículo “Las Dimensiones Económicas del Carnaval de Buenos Aires: ¿Impacto o Valoración Económica?” publicado en: Revista Digital Cultura y Desarrollo N° 5, Dossier Las dimensiones económicas de las fiestas carnavalescas, UNESCO, Cuba. Los resultados sobre la temática aquí tratada provienen del relevamiento realizado para el Atlas de Fiestas, Celebraciones, Conmemoraciones y Rituales de la Ciudad de Buenos Aires (coord. Liliana Mazettelle y Mónica Lacarrieu) en el marco de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y particularmente de entrevistas a murgueros, corseros y sujetos vinculados al carnaval porteño (una parte de las mismas fueron hechas en el año 2007 y las últimas en el año 2008).

2 Dra. en Filosofía y Letras (Antropología Social).

marco de un contexto de promociones más convencionales y naturalizadas para el turista argentino –nos referimos a mar, sol, playa, estancias, sierras, entre otros–; en segundo término, la segmentación producida para la difusión, ecuacionada entre el lugar y el recurso-producto a promocionar, una suma que permite difundir “marcas” o “una marca” espacial construida en base a un rasgo característico. El primer asunto nos resultó llamativo por razones más globales que locales. En los últimos años, el patrimonio cultural, particularmente el patrimonio inmaterial viene siendo objeto de innumerables estrategias de marketing turístico, de hecho el vínculo entre patrimonio y turismo cultural se observa como una relación crucial para la creación de una “ambientación y atmósfera” apropiada a la revitalización, recreación, fortalecimiento y protección de identidades culturales específicas. El denominado “turismo con identidad” forma parte del menú de políticas, iniciativas públicas y privadas y hasta de programaciones viajeras organizadas por turistas independientes. El caso español y sobre todo el de la región catalana es un ejemplo interesante en relación a la relevancia dada a fiestas, celebraciones, danzas, músicas relacionadas con la identidad catalana –el libro “Catalunya en festes” es una selección de fiestas con características culturales comunes que se especula contribuyen a configurar la identidad colectiva ante el peligro potencial que supone la globalización y al mismo tiempo sirve a la promoción de una marca turística. En ese sentido como se alega en la introducción se apunta a la promoción hacia el orden nacional y en paralelo a la difusión externa y turística-. El segundo aspecto se vincula con algunos de los tópicos que nos interesan tratar en este texto. La promoción de distintas regiones, localidades y ciudades de Argentina, como hemos ya mencionado, se confecciona en base a rasgos culturales únicos visualizados como insignias claves de la personalidad local. Así, mientras la “belleza” de Entre Ríos se enmarca en la llegada del Carnaval y sus comparsas, el tango se observa como “marca registrada” de Buenos Aires, símbolos que contribuyen en la sectorización de lugares y en la exclusión de otros elementos partícipes de la dinámica socio-cultural, sin embargo, encubiertos por la legitimidad dada a aquellos.

Como hemos analizado en el capítulo anterior, el Carnaval de Buenos Aires ha sido escasamente trabajado desde sus dimensiones económicas y en buena medida porque los propios protagonistas del mismo han construido una relación de ambivalencia respecto de ese asunto. Es por ello, que podría especularse que la escasa injerencia del carnaval en el mundo del turismo porteño tiene relación con ese lugar complejo atribuido al campo de lo económico en

torno de esta festividad. Esta visión permitiría sesgar y encuadrar la relación entre turismo y carnaval porteño en el marco de una concepción restringida: es decir, aquella que liga estrechamente el turismo al campo de las relaciones e intercambios económicos. Así, si el carnaval de Buenos Aires no consigue expandirse e impactar económica y significativamente, y es visualizado de este modo por el ámbito institucional, comercial, empresarial e incluso por quienes organizan y participan activamente de la fiesta, se naturaliza una lógica en la que el turismo es observado como un tema menor, no problemático, en consecuencia potencialmente relegable, no solo en el seno del campo académico, sino también en el de lo festivo.

Desde la perspectiva enunciada, prima una visión economicista del turismo estrechamente vinculada al impacto material positivo que dicho campo ejerce sobre determinadas zonas, localidades y ciudades, asimismo, sobre ciertos grupos sociales, obviamente de la mano de determinados componentes naturales y/o culturales establecidos como idiosincráticos. No obstante ello, consideramos que si bien la cuestión económica cumple un rol en relación al tema que trataremos, también pensamos que ciertos aspectos a analizar exceden ese asunto e involucran otros aspectos de orden simbólico y social.

Diversos interrogantes recorren este texto, aún concientes de que no todos ellos podrán ser respondidos en forma exhaustiva. ¿Por qué el tango se ha convertido en una expresión fuertemente legitimada para esta ciudad, por ende en una manifestación profundamente requerida por visitantes de todo tipo? ¿A qué se debe que el Carnaval de Gualeguaychú en la provincia de Entre Ríos haya tomado características turísticas indiscutibles, mientras el de Buenos Aires persista como una expresión de corte netamente local? ¿Por qué si las actividades carnavalescas de Buenos Aires han conseguido ser activadas como patrimonio cultural de la ciudad, sin embargo, no han logrado promoverse como fenómeno turístico? ¿Es la activación nacional del tango una práctica patrimonial de mejor y mayor nivel –en términos institucionales, sociales y hasta de mercado- que la activación local del carnaval? ¿Hay expresiones culturales de mayor valor y otras de valoración escasa, con repercusiones sobre su apropiación y exaltación? ¿Cómo y quien decide esta escala de valoraciones? Pero sobre todo ¿si dos manifestaciones culturales son patrimonializadas, que hace que una de ellas pueda nacionalizarse y ser atravesada por los circuitos externos y la otra acabe encriptada en el escenario particular de lo local?

1. La “marca Buenos Aires”: entre el “espíritu tanguero” y la “descarnaivalización porteña”

“Buenos Aires es Tango...

Tango y Buenos Aires, dos palabras que definen un sentimiento y una forma de vida...” Tango, Destino Buenos Aires, Turismo, Gob.BsAs.

“Río de Janeiro es la metrópoli del carnaval...” dijo alguna vez el pintor francés Blaine Cendrars (Farias 2000:154).

Gualeguaychú... Concepción del Uruguay, Concordia... Gualeguay... Paraná... Todas estas localidades tienen como denominador común algo, y no es el que estén todas en la provincia de Entre Ríos...no a estas ciudades las une algo más. Comparasas, color, ritmo, festejo... ¡El Carnaval!..” (Suplemento Argentina www.turismo.gob.ar, Consejo Federal de Turismo, Litoral Argentina).

En cualquiera de estas citas puede vislumbrarse la relevancia que adquieren en la actualidad algunas expresiones culturales, hoy denominadas inmateriales, por relación a las nuevas intervenciones culturales urbanas. Aunque esta forma de detonar una imagen urbana no es nueva pues como ha recalcado Sharon Zukin (1995:15-16) desde hace 100 años al menos (es decir desde fines de siglo XIX y principios de siglo XX) las representaciones visuales de las ciudades han “vendido” a éstas y su expansión a través, por ejemplo, de las tarjetas postales o bien de la exaltación de monumentos especialmente escogidos para su apartamiento de la vida cotidiana (Delgado2002); ha habido cambios en la modalidad de singularizar lugares a partir de operaciones urbanístico culturales que sirven a los fines de descotidianizarlos y convertirlos en “lugares fuera de lo común” (Monnet 1996).

La tendencia a recrear “city marketing” está ligada a la búsqueda de rentabilidad económica, pero también a la reorganización y reinscripción de las ciudades a nivel nacional y la inserción competitiva de las mismas en la red de urbes globales. No obstante, dichos objetivos sólo parecen materializables en la medida en que la ciudad o localidad en cuestión pueda ser promocionada culturalmente. Dicha promoción debe basarse en una imagen o “marca” construida positivamente –coyunturalmente cristalizada a través del consenso de ciertos sectores sociales y económicos, si bien en permanente disputa y reconstrucción-, a partir de la selección y redefinición de ciertas porciones de la realidad territorial. La imagen sirve para orientar usos y apropiaciones de los espacios, pero también para definir el “espíritu del lugar” y los comportamientos y prácticas que a partir de la “marca” se vuelven típicos y estereotipados (cfr. Torres Ribeiro y Sánchez García 1996). La imagen no solo es funcional a nuevos flujos de inversiones económicas, de circulación y consumo de bienes y productos empresariales, también lo es en tanto “materia prima de las prácticas institucionales y [de los] discursos que elaboran la idealización de la vida urbana” (Op.cit.:170). La institucionalidad de una marca juega un papel de relevancia en el planeamiento y modelización de una ciudad o localidad, con efectos contundentes y desiguales sobre los usos y apropiaciones que la ciudadanía hace del lugar, pero también lo juega en relación a la sacralización de lugares que se observan como potencialmente turísticos y procuran convertirse en ese sentido. Para MacCannell (1989:43-5 citado en: Farias 2000:203) “los lugares se vuelven a un mismo tiempo – [o sea los lugares sacralizados turísticamente] - una imagen (reproducida en tarjetas postales, por ejemplo) y una marca, las cuales condensan valores, traducibles en la práctica del consumo turístico”. La sacralización a la que alude MacCannell es la representación dramatizada de la que nos habla Delgado cuando dice que “el turismo cultural es una industria cuya materia prima es [dicha representación] en extremo realista, de cualidades que se consideran de algún modo inmanentes a determinadas agrupaciones humanas de base territorial –ciudades, regiones, países-, reificación radical de lo que de permanente y sustantivo pueda presumir una entidad colectiva cualquiera” (2001:253).

El “estilo carioca” de Río de Janeiro o Buenos Aires como la “ciudad del tango” constituyen imágenes positivas en el sentido planteado. Sin embargo, ni el tango en Buenos Aires, ni el carnaval en Río o las comparsas en Gualeguaychú son las únicas atracciones turísticas puntuales a partir de

las cuales cada ciudad se promociona y vende. Hay dos aspectos a considerar respecto de este punto: para MacCannell (2007) las atracciones turísticas ya no tienen el valor que supieron tener en tiempos en que encajaban “las nociónes de la naturaleza atomizada de la cultura moderna”. El autor plantea que el comportamiento del turista frente a un atractivo ha variado en la medida en que genéricamente las atracciones se constitúan a partir de monumentos o hitos puntuales, sólidos y de trascendencia temporal –la Torre de Eiffel es el ejemplo que él cita como una de esas referencias ineludibles del viaje y paseo en París que, sin embargo, los turistas hoy evitarían para no ser confundidos con otros turistas que visitan lo mismo, volviendo fuertemente convencional el viaje al anular la posible curiosidad, distancia, ajenidad y diferencia que se especula debe producir la práctica turística, pero que en el caso de este tipo de íconos es cada vez más difícil en tanto se familiariza en la recurrencia de su exhibición constante a través de la televisión, el cine, el Internet, y la sumatoria de simulacros que se reproducen fuera de París-. Su postura permite diferenciar el atractivo del espectáculo, colocando en este tipo de escenificación la nueva modalidad en que se elabora el comportamiento turístico: el espectáculo plantea una relación emocionalmente directa con quien lo lleva adelante, constituyéndose como un acontecimiento efímero, cambiante, evanescente –MacCannell (Op.cit.:242) plantea que “la experiencia de los espectáculos se halla diferenciada y limitada temporalmente”-. Efectivamente, en los casos mencionados, las expresiones culturales del carnaval o el tango se han convertido en espectáculos masivos, económicamente activos, en ocasiones reproducibles en diferentes momentos y espacios. Sin embargo, las ciudades mencionadas no constituyen imagen positiva en base al único espectáculo del carnaval o tango, pues si así lo fuera bastaría que el carnaval de Buenos Aires se volviera escenificación espectacularizada para que además fuera turístico.

Es por ello, que hay un segundo componente digno de destacar. La imagen e imaginario construidos son el resultado de una “experiencia totalizante” –que como vimos anteriormente, muchos especialistas denominan “creación del ambiente o atmósfera”³- subsumida en la generación de un “producto típico, que dentro de un ambiente turístico es objeto de consumo”

3 “Crear un ambiente”...es generar un clima que es, en cierto modo, clima de santidad, ámbito de elevación que hace del turismo cultural una forma desplazada del turismo religioso” (Delgado 2001:264).

(Camurça y Giovannini 2003:242-243, n/traducción). Así, el carnaval en Río de Janeiro adquiere imponencia no solo como espectáculo, sino sobre todo, tal como plantea Farías, como parte del “estilo de una ciudad”, adjetivado como “carioca” en cuya figura estereotipada no solo se inserta el carnaval como una de las maravillas de ese mundo, sino también el mar, la playa, la montaña, el Corcovado y el Pan de Azúcar, el ritual de Yemanjá todos los fines de año y otras referencias que, articuladas entre sí, hacen ineludible la visita a Río. En el mismo sentido, cuando Camurça y Giovannini analizan el lugar de las celebraciones católicas tradicionales de Tiradentes, especialmente la visita frecuente de turistas a la Semana Santa, postulan la importancia de esa “atmósfera histórica de los siglos XVIII y XIX”, “conjunto de cultura material e inmaterial” que envuelve Tiradentes en su estilo peculiar. Desde esta perspectiva, el tango en la ciudad de Buenos Aires es un componente fundamental de la “marca cultural” con la cual es promocionada, pero sin duda no el único. La recreación del city tour más tradicional citado por Paula Conde en Noticias Urbanas del 28 de abril de 2006 da cuenta de la necesaria construcción de una totalidad experiencial que incluye el tango pero también otros íconos emblemáticos: “*a la izquierda, el Cabildo; a la derecha, la Plaza de Mayo; allá enfrente, la Catedral; y un poco más allá, ladies and gentleman, la Casa de Gobierno...*”, describía la autora de la nota, a cuyas referencias podríamos agregar museos, teatros, la “cultura de la noche”, festivales de tango, jazz, de cine independiente (obviamente temporales pero desarrollados con cierta frecuencia durante el año), en síntesis, la sumatoria articulada de hitos emblemáticos que da sentido a la Buenos Aires cultural. La pregunta que obviamente continúa latente es ¿porqué el carnaval no es un eslabón más de esa “cadena de [hitos] y significados” (Hall 1985:111, n/traducción)?

Como señalamos más arriba, dicha cadena se define y articula en base a valores consensuados como positivos. En este sentido, la imagen y estilo que encarnan la transfiguración de la ciudad no solo se definen en términos de un “umbral de rentabilidad” sino también –y particularmente en el caso que nos concierne- en relación a un “umbral de culturalidad” (Moragues 2006) a partir del cual se seleccionan referencias y expresiones de mayor “rentabilidad cultural” (Delgado 2001:260): es decir manifestaciones culturales más selectas, estrechamente vinculadas a la idea de trascendencia, en las que lo culto inspira cierta religiosidad, sacralidad y acción purificadora. Obviamente, aquellas expresiones con dificultad para elevarse culturalmente, particularmente las que quedan ligadas a la denominada “cultura popular”, suelen ser residuales y

por ende relegables de la imagen y cadena positivada (dentro de este conjunto y/o experiencia totalizante, aunque la totalidad es selectiva, pueden incluirse no solo componentes culturales en el sentido estricto del término, sino también elementos de la naturaleza potencialmente elevables en su carácter de sacralidad).

Desde esta perspectiva, la imagen y estilo positivos –que bien podrían redefinirse y resignificarse en la medida en que son el resultado de espacios de disputa por la legitimación de bienes, expresiones y sentidos, cuya impostación además es entendible por relación a un contexto socio-histórico y cultural determinado- remiten a una visión y concepción del mundo en la que algunas manifestaciones pueden ser incorporadas y visibilizadas y otras no. ¿Qué visión del mundo traduce la imagen “perfecta” e idealizada, aquella que se quiere exhibir de la ciudad de Buenos Aires? Hace ya un tiempo cuando ciertas agencias turísticas o grupos de argentinos en el exterior en connivencia con los actores sociales involucrados, comenzaron a promover ciertos tours o recorridos turísticos que mostraban una Buenos Aires “alternativa” a la imagen “culta” y selecta, nos referimos al “villa tour”, los piquete tour”, los “cumbia tour” y los “trava tour”, algunos políticos vinculados al área del turismo y la cultura cuestionaron los emprendimientos. Aunque el carnaval en esta línea de turismo alternativo no se mencionaba, podría especularse que con cierta sutileza quienes opinaban podrían haber construido cierta correspondencia popular entre las distintas opciones planteadas. De hecho, una de nuestras entrevistadas vinculada a la murga y el corso en el barrio de Boedo señalaba: *“...que hay una asociación en determinados sectores medios y altos de la ciudad de Buenos Aires que asociarian la murga con un fenómeno como la cumbia. Y no digo que la cumbia sea un fenómeno para desacreditar, todo lo contrario. Bueno o malo, es un fenómeno cultural y artístico que surge de la realidad de la comunidad. Pero digo esta cuestión de que hay una cultura erudita, una cultura hecha por los que saben y la murga vendría a ser la cultura hecha por los negros de cada barrio, por los peores del barrio...sería la visión de los sectores medios altos... Yo no estoy diciendo que el fenómeno se emparente con el fenómeno de la cumbia, lo que estoy diciendo es que determinados sectores emparentan las expresiones grasas, las expresiones negras, las expresiones de mayorías, el pueblo haciendo su propia cultura.... la cumbia villera es sinónimo de mala palabra...la murga para algunos sectores también es la expresión de eso...”*. O como ya hace más de un año nos confesaba el ex Director de la Comisión de Carnaval del Gobierno de

la Ciudad: “*De hecho el carnaval es la oveja negra de la cultura. El terror por esto que te digo, el terror a lo popular...*”, al igual que otro murguero que rememoraba situaciones en las que algunos decían: “*no vayas a la murga que es cosa de negros*”. Todas expresiones similares que sintonizan con la frase de un diputado que en 2006 frente a los tours alternativos y populares arengaba que “*No hay que mostrar esa imagen de Buenos Aires*” pues según su perspectiva esa imagen acercaba la ciudad a un espacio peligroso o conflictivo, invisibilizando lo que según este legislador había que exaltar, o sea el aspecto cultural y la amabilidad de la gente.

La imagen positiva necesaria, no solo para la reorganización interna de la ciudad, sino también para su promoción hacia fuera, como hemos mencionado, sintetiza el “espíritu del lugar”. Desde esta perspectiva, el tango define junto con Buenos Aires *un sentimiento y una forma de vida, reflejando los sentimientos más profundos de los porteños*⁴, mientras el carnaval, por el opuesto, sería la expresión de lo anti-porteño. El tango que también tiene un origen popular en su proceso tardío y reciente de nacionalización es “secuestrado” de sus aspectos y grupos periféricos, desnaturalizándolo de su carácter trasgresor⁵ (Farias Op.cit.). A diferencia del carnaval carioca y de otras expresiones populares brasileñas, ligadas mayoritariamente a la cultura afro –como el samba o la capoeira- que fueron incorporados a la “cultura del consenso” de la identidad nacional, cuestión lograda a partir de cierta cultura festiva, solidaria y sobre todo del “mito conectado al emblanquecimiento” – creencia basada en la purificación de la nación a través de las mezclas ligadas al proceso de construcción de la democracia racial- (Yúdice 2002:142-145); el carnaval porteño continúa fijado, no solo a la “cultura popular”, sino a ciertos sectores de la población que se identifican con los “cabecitas negra” (no la cultura afro) y que en consecuencia suelen ser fuertemente estigmatizados

⁴ Folleto Turístico “Tango. Destino Buenos Aires”. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

⁵ Los “milongueros”, hoy en auge, dicen sentirse estrechamente ligados a la “cultura popular”. De hecho, muchas milongas de la ciudad apelan a escenificaciones y rituales que operan sobre el exhibicionismo popular, así como son frequentadas por parejas locales, que llevan al baile la *expertise* de otras épocas. Sin embargo, muchos espacios dedicados al tango están pensados para el turismo y para extranjeros que vienen a Buenos Aires en busca de tango. Esta reconversión elimina cualquier componente ligado a posibles resistencias culturales, pues quienes se apropián del tango para obtener beneficios en las calles, aunque sujetos populares, acaban consensuando esa imagen positiva de la que la expresión tanguera forma parte.

hasta la actualidad (así reafirmado por los propios murgueros y organizadores de corsos entrevistados).

En este sentido, así como hay un “turista del carnaval brasileño”, particularmente del carioca, hay un “turista del tango” que, como señala Finvarb en el libro “El tango en la Economía de la ciudad de Buenos Aires”, “viene a consumir el imaginario…”, obviamente un imaginario articulado a lo blanco, “lo culto”, lo “auténticamente porteño”. Por el contrario, el carnaval de Buenos Aires no solo no se define según algunos testimonios como “*fiesta turística*”, sino que también forma parte de una “*cultura oculta de la ciudad de Buenos Aires que desde la mirada de muchos...no es un orgullo...*”, ya que vista como expresión de los bárbaros⁶ “*no hay un interés en mostrarle esto al mundo*”.

Se ha hablado mucho en los últimos años de la “industria del turismo” como de la “industria sin chimeneas” que hoy caracteriza y de la que viven, en su gran mayoría, las sociedades del mundo global. En ese sentido, es que el consumo de tango en Buenos Aires se ha asociado estrechamente al incremento de movimientos turísticos que se acrecentaron con la devaluación de la moneda nacional en el año 2002. Como si este cambio de orden económico hubiera influido fuertemente en la relevancia turística adquirida por esta expresión cultural, en el libro sobre la relación economía-tango ya mencionado, se dice que el tango “ha sido altamente sensible al movimiento turístico” observándose cifras de hasta 3000 turistas extranjeros que por noche asisten a un espectáculo de tango. Pero al mismo tiempo, en la misma publicación se asume que la “relación turista-tango en Buenos Aires no es casual. Para quienes arriban desde el exterior a la ciudad, el tango es la mayor identificación/imagen previa que tienen del país”, producción que en parte se relaciona con esta nueva forma de crear industria del turismo en tiempos de la globalización, en tanto “responsable por crear maneras de transformar, circular y consumir localidades...”, pero que como se puede observar a lo largo de

6 Resulta interesante destacar que quien asoció el carnaval de Buenos Aires a la barbarie, lo hizo bajo la lógica binaria a partir de la cual se conformó la misma ciudad. Ésta, particularmente a partir de la generación del ‘80, fue vinculada con la civilización –de allí que el progreso, lo moderno y lo culto se volvieron el “núcleo duro” de la cultura porteña-, dejando en sus márgenes y/o en los pueblos del interior, todo aquello considerado por el opuesto como la barbarie.

este texto, también es el producto de procesos asociados a la construcción, definición y redefinición de esta expresión en el tiempo y a su integración a una “economía de sensaciones” generada desde una “cultura material” específica al lugar (Freire-Medeiros 2007, n/traducción) y desde la “totalidad experiencial” que lo constituye como imagen. Así, este género parece haber logrado lo que no ha logrado el carnaval de Buenos Aires, es decir, subsumirse en un signo unívoco vinculado a la “*seducción-poesía-nostalgia-pasión*”, en tanto características expresivas de la imagen porteña. Aunque tampoco parece haberse convertido en un fenómeno turístico a partir de la ambivalencia de sus significados, como sí ha sucedido con la favela en Río de Janeiro que, como señala Freire-Medeiros, a diferencia del carnaval carioca (sin fisuras como el tango), puede ser hoy una expresión más del turismo de la ciudad a partir de su producción ambigua entre territorio violento y lugar experiencial de un estilo e imagen diferenciados. Para la autora “la favela salió de los márgenes de la cultura turística para tornarse una atracción altamente lucrativa y disputada”, sin embargo, solo entendible como tal, en tanto parte de un conjunto mayor de bienes y expresiones materiales y simbólicos que conforman el “ambiente” de esa ciudad. Legitimada en la residualidad de esa “atmósfera” específica logra ser parte de esa ciudad, aunque en forma ambigua, en tanto acontecimiento turístico. Por el contrario, el carnaval de Buenos Aires, queda fijado a los márgenes y como se señalaba en el testimonio transcripto, a lo que se quiere invisible e invisibilizado de esta ciudad. No solo no se ha podido erigir como el tango desde lo popular hacia lo culto y civilizatorio –en el sentido más etnocéntrico de esta perspectiva-, tampoco ha conseguido volverse ambiguo como la favela y desde allí, constituirse como “curiosidad”, casi “turismo de aventura”, que al menos desde la inquietud que puede generar un espacio o una manifestación cultural entre el peligro y lo exótico, se vuelva de interés para esa porción de turistas que buscan singularidad por excelencia.

2. El Carnaval Porteño: patrimonio local “barrializado” y des-turistificado

“...lo único que interesa del Carnaval cuando vienen 10 de Gualeguaychú a bailar acá a la Plaza de Mayo. Vienen todas las cámaras, están todos los noticieros, eso sí.... Porque esos mismos 10 que vienen a bailar acá, esa murga

no manda 20 personas cuando nosotros hacemos la marcha para que el feriado de carnaval sea para todo el país... vienen a mostrar al turismo nada más... o sea yo creo que los circuitos tipo Gualeguaychú para que les va a interesar como a nosotros ser patrimonio cultura y que sea todo así, en la calle gratis?". Testimonio de murguero de "Los Chiflados de Boedo".

El relato de este murguero pone en evidencia que la expansión turística de un fenómeno cultural se supone parte del proceso de construcción de un destino –país, región, localidad, ciudad- de puertas hacia fuera, donde el diálogo con lo local debe ser parte inherente e ineludible de aquél, no obstante al mismo tiempo, relegable en función de ese mundo producido para el afuera. La idea y visión asociada a la fabricación “for export” queda manifiesta en los dichos de otra murguera, quien nos señalaba que hay un tango for export, aunque no haya un solo tango, sino muchos más que quedan ocultos bajo el formato turístico del que se decide mostrar como “el tango” de Buenos Aires. Ella misma no lograba imaginar como sería ese proceso de producción “for export” del carnaval de Buenos Aires, asunto complejo si se observan los conflictos encontrados que Gualeguaychú genera para quienes desarrollan el carnaval porteño.

La construcción mediática de Gualeguaychú como “la Fiesta de las Comparsas” que año tras año se promociona, es el resultado de una producción en que lo nacional se imbrinca complejamente con lo global y lo local. Ante la inauguración de la temporada 2009 de este carnaval en el corsódromo de esa ciudad, el diario “Miradas al Sur” decía: “el llamado “Carnaval del País”, con más de 800 actores en escena y un espacio de más de siete hectáreas, es considerado uno de los tres mejores del mundo, junto al de Río de Janeiro y el de Venecia”⁷. La nacionalización de este carnaval y su promoción tendiente a la globalización del mismo ha sido posible de observar también en otras situaciones, incluso en acontecimientos vinculados a conflictos locales de mayor trascendencia mediática pero donde el carnaval de Gualeguaychú ha tomado injerencia fundamental. Cuando hace ya un tiempo

⁷ “Gualeguaychú: La Fiesta de las Comparsas” en: Miradas al Sur, Domingo 4 de enero de 2009, pp.2.

largo, Greenpeace recurrió a la Reina del Carnaval de Gualeguaychú para llamar la atención en una reunión de presidentes en Viena sobre el conflicto por las pasteras uruguayas, esta expresión cultural se metió de lleno en la protesta socio-ambiental, aunque la dimensión política de esta manifestación no fue el objetivo de la organización medioambiental, sino como ellos mismos señalaron, la apelación al símbolo de la ciudad, o sea el carnaval y en ese sentido, la Reina del Carnaval era la representación local globalizable de ese símbolo –el cuestionamiento a su semi desnudez ante la mirada atónita de los primeros mandatarios del mundo fue justificado bajo la idea de que el símbolo debía representarse como tal: con atuendo de comparsa y no con un “overol” cual si se tratara de un trabajador de la papelera. El Carnaval, a través de su reina, pudo convertirse en un recurso en dos sentidos: en primer lugar, como recurso para hacer visible y de manera contundente por lo excepcional de la protesta, el conflicto permanente y latente que se ha instalado en la frontera argentino-uruguaya; por el otro, como forma de apelación a la construcción turística de la zona, de hecho, la imagen de Gualeguaychú como “zona turística” sirvió a los fines constructivos del conflicto, al plantear que las pasteras contaminarán la zona y que por ende, el turismo de la región se vería afectado. Aunque al parecer la relación entre el carnaval de Gualeguaychú y el turismo se constituye particularmente en términos económicos y de ello daría cuenta incluso la inauguración ocurrida por estos días en la que algunos “famosos” como David Nalbandian o la misma Evangelina Carrozo (la “Reina de Viena”) participaron como invitados especiales; ese vínculo impacta o es impactado directamente por otras dimensiones como la de la conflictiva política local. Cuando la Reina se presentó ante los presidentes con el fin de “protestar” contra las pasteras uruguayas o cuando De Angeli –el ruralista conocido por el conflicto entre el Gobierno y el campo que tuvo en vilo a nuestro país durante buena parte del 2008- se comprometió “a evitar cortes durante la época del Carnaval” luego de reunirse con los representantes de la Comisión del Carnaval de Gualeguaychú quienes le solicitaron que no impida la circulación por la ruta nacional 14 ya que afectaría el ingreso de turistas que dejan millones de pesos a la ciudad, evidentemente el carnaval se vio estrechamente asociado al campo de la economía, sin embargo, también dejó traslucir la relevancia que el mismo adquirió para la puesta en escena de y los intentos de mediación ante los conflictos locales. Es desde la arista económica en que los murgueros de Buenos Aires denostan y/o prejuician el Carnaval de Gualeguaychú, omitiendo ese lado político conflictivo que, en cierto sentido, hasta podría vincular este carnaval con el porteño –este año la comparsa Marí

Marí presentó una alegoría basada en la historia de la cultura guaraní, cuya referencia al invasor contiene un mensaje político a la pastera que funciona desde hace un año frente a Gualeguaychú. Aunque los contenidos no son los mismos, para una de las entrevistadas *el carnaval es una festividad que moviliza crítica social y resistencia-*.

Sin embargo, y más allá de esta dimensión política, resulta de interés analizar los procesos globales-locales entre los cuales se construyen estos fenómenos.

Si en el caso del carnaval carioca el proceso de nacionalización “de los símbolos y prácticas de segmentos sociales subalternos” lo ha convertido en la “marca registrada” del país, y es este proceso el que hace interfaz “con el comercio de entretenimiento turístico y cultural de tendencia translocal y aún trasnacional”, permitiendo como hemos visto que Río ingrese como ciudad en el circuito trasnacional de lugares turísticos por efecto de la espectacularización de su carnaval hacia el mundo o como señala Farías “lo que hace a Río de Janeiro objeto absoluto en la ruta internacional del turismo” (2000:189-194-195); el carnaval de Gualeguaychú –como el tango- ha procurado convertirse en el “Carnaval del País” en tiempos de trasnacionalización. En otras palabras, mientras el carnaval carioca es antes, en los tiempos de conformación de las naciones, “fiesta de la nación” y luego “espectáculo para el mundo”, el carnaval de Gualeguaychú se traviste de carnaval de país desde un doble proceso de construcción operado en los últimos años: desde la provincia y la ciudad hacia el país y el mundo. Resulta evidente, en este sentido, que como señalan muchos de los entrevistados, Gualeguaychú ha crecido y se ha proyectado a nivel nacional con aspiraciones globales, a partir de un proyecto que lo convierte rápidamente en producto turístico antes que en fiesta para la construcción de la nación. Este proceso, sin duda, requiere de una relativa visibilización de un relato histórico que lleva el origen de este carnaval hasta casi un siglo de vida, historia que precede al fenómeno actual, que avala su crecimiento puesto en la década de los ‘80 y justifica su lugar como “atracción turística”, como principal evento de la ciudad de Gualeguaychú durante los meses de enero y febrero, cuando como decía un murguero de Buenos Aires, todos los medios hablan de los carnavales, de este en particular y nunca del carnaval porteño. No obstante, debido a su falta de nacionalización en los tiempos de la nación, se observa que el evento carnavalesco de Gualeguaychú trasciende la ciudad y la provincia a partir justamente de la visibilización fortalecida de su cultura local que, en un

salto por sobre la nación y aún con la misma, en tanto su propia denominación habla del país, aspira a insertarse en el mundo de las redes trasnacionales de “comunidades locales” ya prestigiadas y legitimidas. Con la mirada en el turismo, con la fiesta como objeto de apelación al mismo, Gualeguaychú se expone como “hiper-localidad” globalizada (Arantes 2004), simultáneamente que diferenciada, a partir de cuya construcción espera desplazar relativamente el estereotipo globalizado del carnaval latinoamericano, especialmente del sudamericano, instalado en el estilo carioca de Río, constituyéndose en un doble movimiento: hacia y dentro de la nación argentina y “en medio de” o “entre” circuitos que trascienden la nación. Se podría aventurar que la *performance* de la Reina del Carnaval en Viena es el objetivo no solo de llevar adelante una protesta por un conflicto medioambiental, sino también de puesta en la escena global de una expresión cultural “hiper-localizada” que se espera tenga repercusiones sobre la territorialidad local (en la ciudad, la provincia y el país).

A diferencia de este carnaval, sin embargo, con algunas afinidades, el tango que tuvo un origen local de fuerte resonancia, ha conseguido vigorizarse en el circuito global cultural desde su nacionalización. Este proceso de nacionalización es el resultado constitutivo de la “modernidad autóctona” en la Argentina que da impulso al tango, de acuerdo a Garramuño, así como sucede en el Brasil con el samba, durante las décadas de 1920 y 1930. Como se reconoce en el estudio sobre la relación entre tango y economía, fue por aquella época en que “el tango ganó el mundo” con la acreditación de “los lugares del centro” (es decir de Buenos Aires), sin embargo, dicha mundialización se procesó simultáneamente a su condición de expresión moderna y nacionalizada, mientras que su integración a los circuitos trasnacionales actuales lleva esa impronta hegemónica que, en tanto “modernidad primitiva”, supo obtener en los tiempos de la nación (Garramuño 2007:15). Probablemente este “mito de origen” contribuya a entender las razones de la nacionalización y hoy trasnacionalización del tango, su fenomenalización como producto turístico, en contraposición con lo sucedido con el carnaval, sobre todo con la experiencia carnavalesca porteña. La autora encuentra en los años 20 de nuestro país, pero también para la misma época en Brasil, “una fuerte condensación simbólica entre lo primitivo y lo moderno” y ella señala que esa condensación es fundamental en la nacionalización tanto del tango como del samba, es decir, “ella permite negociar la contradicción planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada “primitiva” y “salvaje” en

plena etapa de violenta modernización excluyente”, a lo que agrega que “es el deseo de modernidad, velocidad y ausencias de frontera lo que se manifiesta –también- en el nacionalismo primitivista” (Op.cit.:100-01). El carnaval –inclusive el de Gualeguaychú- queda fijado a ese “primitivismo” propio de las clases populares, o de los “negritos” -como fortalecen los murgueros de hoy-, constituido en oposición a lo civilizatorio o bien como hemos visto en un texto anterior, intentando ser redimido e incluido en la historia de la modernidad mediante estrategias de disciplinamiento y control que, sin embargo, según sus protagonistas actuales no logran modificar completamente el sentido festivo y popular⁸. En el caso del Carnaval de Gualeguaychú, los esfuerzos por su nacionalización para así trascender la localización son bien recientes y producidos en el contexto de su espectacularización –obviamente escenificada cada año en el espacio preparado para la misma- y de su turistificación, proceso que deviene casi en simultaneidad con la grandilocuencia propia de la exhibición –este carnaval se vuelve “una actuación *para otros*” (MacCannell 2007:237) a partir de la cual se intenta reproducir la magnificencia del vestuario, la imponencia de las comparsas, los brillos y estética con aires de familia respecto del carnaval carioca-. Como hemos podido observar, los murgueros, año tras año, se dirimen entre convertirse en espectáculo o continuar bajo el modelo prefijado de lo festivo –aquel que MacCannell (Op.cit.) llama “actuación con otros” pero que en el caso de Buenos Aires resulta controvertido por efecto

8 El año 1920 es la fecha legitimada a partir de la cual se establece un antes en el que el carnaval existía pero, sin embargo, se niega por su barbarie y un después a partir del cual el carnaval se civiliza junto con la etapa de cambios que tienen lugar en la ciudad. Para algunos autores el período de fines del siglo XIX debe ser considerado porque es a partir de ese momento en que se inicia ese proceso, pero como aún es el carnaval que transita por la tradición afro y que integra comparsas gauchescas –y debe recordarse que el gaucho es, al menos en ese momento, la imagen de la barbarie-, es la época en que debe ser enunciado como un pasado a superar en pos de un futuro que diluirá la barbarie de la fiesta. La reforma del carnaval en un contexto civilizatorio es asociado a un “proceso de disciplinamiento cultural” (Alfaro 1998:15) materializado a partir de prohibiciones, censuras, reglamentaciones, edictos, una serie de normativas estrechamente vinculadas a la modernización que los autores suelen ubicar entre fines del siglo XIX y principios del XX, particularmente para Buenos Aires en la denominada “generación del ‘80” (1880) (cfr.Lacarrieu 2008).

de su inserción en el circuito patrimonial que, a pesar de ellos mismos, los ha obligado a conceder que cada actuación es parte del espectáculo carnavalesco que noche a noche se ofrece en los diferentes corsos-.

De acuerdo a lo señalado por Hannerz [1996:207], la organización cultural de las sociedades actuales “implica relaciones locales a la vez que trasnacionales”, las que incentivan la conformación de ciertas categorías sociales estrechamente vinculadas a las últimas. Así, en un contexto de flujos trasnacionales, los turistas constituyen una de las categorías que participan más activamente de dichos flujos, debido a su rotación y movilidad rápida y frecuente. Aunque los turistas son sujetos que se constituyen temporariamente atravesados y atravesando lugares –algunos dentro del circuito turístico y otros excluidos del mismo-, y por ello es que el autor considera que es una de las categorías trasnacionales del mundo actual, simultáneamente son esos mismos turistas los que requieren de un mundo global compuesto por un mapa de lugares singularizados. Como ha resaltado Antonio Arantes (2004:07-08) “La circulación y consumo de bienes culturales se encuentran entre los principales ingredientes de los cambios que ocurren en los estilos de vida y en la formación de fronteras simbólicas en todo el planeta...el mercado global estimula la generación y circulación de todo tipo de recursos capaces de producir sentidos de lugar y de diferencia”. Así, ese mapa de lugares o “realidades locales”, como las denomina Arantes, se proyectan trascendiendo y confundiendo múltiples fronteras –étnicas, territoriales, sociales, etc.-. Efectivamente, el turista es un sujeto de la movilidad y de los desplazamientos que, como se ve desde hace algunos años, se incrementan de manera inédita (en 2006 se decía que de 1000 millones de desplazamientos internacionales, 800 millones eran desplazamientos de turistas), sin embargo, esos desplazamientos y des-localizaciones que se producen a partir del movimiento, necesitan de arraigamientos o de lugares “hiper-locales” donde ese sujeto pueda parar y construir su mirada turística entre “memorias de experiencias”, evidencias tangibles del viaje que el turista comparte [luego] con familiares, amigos, cuando retorna al lugar de origen” (de Azevedo Grunewald 2002:7, n/traducción). Entonces, lo local es algo profundo y que se profundiza en el contexto de un diálogo y encuentro con lo global –lo familiar y lo extraño tienen espacio en esos lugares especiales, en parte porque estas realidades locales son parte de circuitos trasnacionales, pero también porque los mismos sujetos turistas se desplazan con sus “cosas” y significados y sus emociones- (cfr. Hannerz 1996:46-47). Aunque no nos extenderemos en este artículo sobre este punto,

como ya lo hemos mencionado en otros referidos al tema, es de resaltar que los desplazamientos turísticos no pueden entenderse sin otros desplazamientos –de ejecutivos, trabajadores, artistas y sobre todo inmigrantes que en relación a ciertas expresiones culturales ocupan un rol crucial–.

La construcción de comunidades “hiper-locales” se ha constituido en el requisito imprescindible en la relación entre los bienes y expresiones culturales y el turismo, un campo que demanda del incremento de desplazamientos y flujos, al mismo tiempo que de sitios y cultura emblemáticamente “reinventados” en su singularidad, resultado de una condensación simbólica extrema. Claro que las realidades construidas en la hiper-localidad no siempre son el lugar de origen. Este es justamente uno de los problemas más controversiales cuando el campo del turismo se constituye por relación a bienes y expresiones patrimonializadas –no debemos olvidar que organismos como Unesco, amén de los gobiernos que promueven declaraciones de patrimonio cultural, fundamentan las mismas en el carácter originario que se construye en el pasado remoto, genuino, en ese punto temporal asociado al punto de partida, así como en el espacio donde se especula que los “nativos” (también sujetos originarios) despliegan, ejecutan y recrean expresiones transmitidas de generación en generación más allá de los sujetos individuales-. Hace un tiempo señalábamos, entonces, que estamos ante un turista que se desplaza entre la “hiper-localidad” globalizada y la “hiper-localidad” particularizada [Arantes, 2004:8]. Y agregaríamos que dichas “hiper-localidades” son en cualquier caso construidas en la intersección entre lo global y lo local: las realidades locales singularizadas son sitios condensados de expresiones culturales originarias, pero también de recreaciones culturales que se producen y reproducen según diversos guiones construidos por sujetos móviles que desde sus lugares de origen parten hacia otros territorios llevando en sus maletas de viajeros bienes, manifestaciones culturales, permitiendo entrever que “...la “forma visible” de lo local encubre las relaciones que desde la distancia determinan su naturaleza” (Giddens 1990:18-19, citado en Hannerz, Op.cit.), pero también aquellas que, aunque traídas desde afuera, se tornan próximas al ingresar en los sitios escogidos. Como plantea Farías por relación al carnaval de Río, “tal vez se trate de lugares singularizados por el hecho de ostentar lo global como tenor de particularidad”, de allí que dicha ciudad y su estilo, de acuerdo a su perspectiva, tiene al mundo como parámetro. El entrelazamiento de lugares turísticos es también el entramado construido por los agentes del campo turístico que procuran “purificar” comunidades primordiales, intentando omitir los espacios de intersección entre los cuales

los mismos “nativos” necesarios a las realidades turísticas acaban no siendo ni de aquí ni de allá, sino constituidos en el espacio de los “interlugares” [García Canclini, 2004:45] o atravesados en el territorio de los “entrelugares”.

Todas estas consideraciones resultan fundamentales para nuestro análisis debido a que se ha naturalizado que las expresiones culturales y/o bienes convertidos en productos turísticos situados en lugares fortalecidos y consolidados a favor del turismo, son espacios que incluso se especulan estandarizados en base a guiones fijos de la globalización, sin embargo, observables como “reveladores de la generación de lo local por los intereses de las agencias que comercializan las no-materialidades...” y por las demandas de los turistas. Así, “el turismo aparece como núcleo de esa “evaporación” del lugar...”, en tanto dicho campo es asociado a la espectacularización y a la primacía del comercio cultural “de tendencia translocal y aún transnacional” (Fariás 2000:196-194). Estas apreciaciones visualizadas como incuestionables facilitarían una explicación acerca del carnaval porteño como no-turístico. No obstante, llama la atención que aún colocando en la declaratoria de este carnaval como patrimonio cultural de la ciudad el punto de inflexión determinante de un antes y un después en la conformación del mismo –también indiscutible para murgueros, organizadores de corsos y otros actores involucrados-, la patrimonialización no haya contribuido en su exaltación turística. Los murgueros consultados pertenecientes a Los Chiflados de Boedo nos decían: “...no les interesa...yo creo que los circuitos tipo Gualeguaychú, para qué les va a interesar ser como nosotros patrimonio cultural y que sea todo así, en la calle y gratis? Prefieren el negocio....”, estableciendo una tendencia dicotómica entre quienes aspiran a la patrimonialización y quienes pretenden comercializarse, definiendo al patrimonio como el campo de lo tradicional y popular, en consecuencia distante de los procesos de turistificación en que se insertan bienes, eventos y expresiones diversas. El patrimonio aparece ligado a la producción cultural genuina, mientras que el turismo se define bajo la premisa del consumo. Y en el mismo sentido, como hemos observado más arriba, el patrimonio aparece como construcción arraigada a lo local, mientras el turismo en tanto negocio cultural se observa como estrategia de importación-exportación, de circulación y consumo que trasciende lo local. Esta dicotomización deja al patrimonio cultural en el mismo lugar que supo tener en los tiempos del estado-nación –como instrumento político, aunque considerado a-político, tendiente a la exaltación del pasado y a la tradicionalización- y al turismo como herramienta de primacía en las sociedades globales. Lo

originario y tradicional parecen ser las anclas de lo local, cuestión que elude la transterritorialidad que desde hace tiempo ha identificado a monumentos, ruinas, objetos culturales patrimonializados. En este lugar común se evidencian una serie de controversias en referencia al carnaval porteño. En tanto patrimonio cultural de la ciudad y considerando que desde los 60 aproximadamente, éste ha estrechado lazos con el consumo, los medios y el turismo, sorprende que el turismo no haya acompañado la legitimación dada a partir de la declaratoria. Por otro lado, si el carnaval es expresión declarada del patrimonio “inmaterial” parece razonable, en la medida en que las nominaciones y declaratorias ya realizadas están ubicadas en sus lugares considerados de origen, que la demanda turística se incremente en la búsqueda de lugares y expresiones exaltados en su diferenciación, entre los cuales podría colocarse al carnaval porteño. En tanto la patrimonialización alude a las actividades murgueras y no al carnaval como manifestación cultural inmaterial, la declaratoria ha servido y sirve aún hoy “*al salir de la clandestinidad*” –como ha señalado una entrevistada– y a la revalorización interna centralmente de las murgas y los murgueros –su participación en la redacción y luego en la organización de la estructura y el marco dado anualmente a la realización del carnaval ubica su reconocimiento más en los sujetos y sus prácticas que en la fiesta en sí-. El reconocimiento parece no alcanzar para construir un producto –el carnaval– que exceda su construcción patrimonial y se integre al campo del turismo. En los dichos de muchos murgueros u organizadores de corsos pareciera que el proceso de patrimonialización y posterior organización de las murgas a fin de actuar cada carnaval, ha quedado cristalizado en el ámbito “doméstico” de lo local, como concentrado en su interés por su optimización en el contexto familiar y privado⁹ de quienes están directamente involucrados –tanto desde el ámbito político como desde el carnaval-. La declaratoria de patrimonio parece contribuir a su reconocimiento y visibilización en el mundo de lo local, considerando que como hemos traído a este texto, para la mayoría de los vinculados al carnaval, aún persiste en su imagen de “cultura oculta” y desprestigiada. En este punto, cabe develar si la conversión en patrimonio cultural de la ciudad alcanza para

9 El término privado aquí no se usa por oposición a lo público. El carnaval como evento festivo es una manifestación eminentemente pública –como se desprende de los dichos de la mayoría de los murgueros, pero también de su expresión anual-. Aquí usamos el término privado para referirnos al encriptamiento en que parecen haber quedado el carnaval y sus mentores aún habiéndose patrimonializado y por ende reconocido como parte de la cultura de la ciudad de Buenos Aires.

volver a las murgas y a través de ellas, al carnaval, en un recurso cultural más del “ambiente” porteño que se quiere exhibir, así como de que contexto de lo local estamos hablando, y hasta donde –como en el caso de las Fiestas de la Mercé de Barcelona- el carnaval porteño no se constituye en la tensión entre manifestarse y exponerse como una “fiesta local” en el sentido más estricto del término –y desde esta perspectiva su externalidad no encontraría mucho asidero- y “la necesidad de dar a conocer la imagen [positiva de Buenos Aires] internacionalmente” (Richards 2004:296)¹⁰ o de formar parte de esa cadena de valores y significados positivados sobre la cual hemos abundado en el primer tópico.

Siguiendo a Prats (2005), para abordar cuestiones referidas a los procesos de construcción del patrimonio en el mundo de lo local y su impacto o no sobre su “explotación económico-turística” deberíamos distinguir entre lo local y lo localizado –toda vez en que, como hemos señalado, lo local puede construirse desde diversas aristas incluyentes y envolventes de territorialidades más pequeñas o más grandes, más densas o menos densas, asociadas a lo más próximo y propio o a lo más ajeno y distante, o encubriendo aspectos distantes entramados en el ámbito de lo doméstico y en que, también como ya hemos dicho, lo turístico demanda de lo local, sin embargo, no todo ámbito local o no toda expresión contundentemente local puede volverse turística, tal como se observa en el carnaval porteño-. Según el autor, el patrimonio local se correspondería, aunque parezca paradójico, con aquellas “*localidades sin patrimonio*” –que como estamos viendo no sería el caso de Buenos Aires- o bien con lugares donde los referentes patrimoniales resultan de poco interés más allá de la comunidad interna (Op.cit.:6). Evidentemente la necesidad de activar como patrimonio a las murgas de Buenos Aires nace de la demanda de reconocimiento por parte del estado: esta cuestión manifiesta uno de los problemas de la no-turistificación, al menos por ahora, pues si hasta recientemente el estado no había puesto su interés en el carnaval como recurso cultural de la ciudad, parece claro que, entonces, como dice Prats, éste resulta de escasa valoración más allá de sus protagonistas –ni siquiera encontraría cierta revalorización por parte de la ciudadanía en su conjunto-. La “refundación”

10 El autor habla de Barcelona y se pregunta hasta donde si la Mercé se orientara cada vez más hacia el ámbito internacional no estaría perdiendo popularidad entre los locales.

del carnaval a partir de su activación como patrimonio pone eje, según sus protagonistas, en el “*apropiarse del espacio público como un bastión de la resistencia, no solo de expresión artística o de organización de tiempo libre [y agregaríamos que tampoco del espacio y tiempo de los visitantes ajenos a ese sentido específico que esta entrevistada da]...se resignifica y refunda el sentido de la comunidad del carnaval porteño*”. Lo local, desde esta perspectiva, adquiere el significado de la comunidad adherida a la festividad en términos de su organización y desarrollo, así como el sentido vinculado al uso y apropiación del espacio público, es decir, a la reinstalación del carnaval en la calle más como un acto político vinculado a la disputa que como un hecho festivo público destinado a la exhibición de una cultura específica y singular. La activación patrimonial se observa como el paso fundamental en el reconocimiento de las murgas, murgueros y carnaval, en el contexto de un trabajo denodado por des-estigmatizarlos respecto de la ciudadanía y la ciudad de Buenos Aires, antes que como una *fiesta turística* que, siguiendo a Prats, implicaría un “patrimonio localizado”. El carnaval porteño estaría atravesado por las tensiones propias a la estructura de significados que permite, por un lado, normalizar y canonizar los orígenes, el pasado y desde éstos, el presente de un espacio festivo visto como *bastión de la resistencia*, por el otro y como consecuencia de ello, relativizar su posible conversión en *fiesta turística* en tanto espacio de promoción y venta de imagen de la cultura de Buenos Aires hacia el exterior. El espacio murguero, por ende el carnaval porteño, focaliza su participación festiva en el campo de la lucha y la resistencia –en buena medida porque parten del presupuesto de que el carnaval ha sido el resultado de un largo y arduo proceso de discontinuidades asociadas a las prohibiciones, al voto puesto en la cultura popular- que evidentemente solo parece tener sentido para la situación “local” de Buenos Aires –aunque no para toda la ciudad aún cuando pueda retomarse el contexto crítico social y político incluso alusivo a la Argentina en su conjunto-, desvalorizando el espacio de entretenimiento, diversión, o de puesta en escena para “otros” que desconocen la festividad –como si política y fiesta fueran antinómicas, como si el carnaval debiera trascender el espacio de lo lúdico y valga la paradoja, de lo festivo como tal-. Desprovisto del carácter socio-político, el tango se vuelve no solo patrimonio, sino también recurso y producto turístico cultural, fachadizado de imagen lavada e idílica de una Buenos Aires construida en su porteñidad, en contraposición, el carnaval extrae de su activación patrimonial el carácter político –carácter que en general se ha eliminado de toda construcción patrimonial- quedando por fuera de esa imagen “a-política o despolitizada” de la cultura porteña. Esta

activación politizada –aunque evidentemente construida desde el presente hacia el pasado y en base a una historia de continuidades y discontinuidades que han llevado a que el carnaval con frecuencia fuera prohibido- recurre a una visión esencializada y preexistente de la festividad, que no deja entrever los procesos de construcción social que contribuyen a su conformación desde este lugar.

Retomando a Prats, el carnaval porteño, por lo tanto, no entraría dentro de la lógica del patrimonio *localizado*, definido por el autor como “aquel cuyo interés trasciende su ubicación y es capaz de provocar por sí mismo flujos de visitantes con relativa independencia de la misma”. Aunque esta caracterización no es absoluta, para el autor es posible encontrar patrimonios deslocalizables con igual capacidad de atracción que la que tendría en su lugar de origen y sin pérdida de su “autenticidad percibida” –el tango podría ser uno de esos ejemplos prototípicos, solo que en detrimento de lo señalado por el autor, consideramos que el tango puede ser deslocalizable en cuanto atractivo turístico como la Torre de Eiffel, de hecho, es posible hoy en día visitar Ushuaia y en una noche libre ir a bailar o escuchar tango en algún restaurante donde los “nativos” lo practican, sin embargo, dicha deslocalización no implica que su localización porteña sea la visualizada como originaria y por ende insumo crucial de la imagen de Buenos Aires. En este sentido, volvemos sobre la importancia que adquiere en la actualidad la “creación de una atmósfera” desde una cadena de bienes y/o expresiones culturales positivadas y cuyos significados son de alta relevancia para la construcción y consenso de esa imagen o marca, por contraste con los atractivos puntuales que en otras épocas parecían atraer, valga la redundancia, cantidades de visitantes (en estos casos el museo, la ruina, el monumento, una fiesta, eran más que suficientes para que el turista decidiera su viaje y normalmente desde esa perspectiva, nunca tendría una visión de conjunto de la ciudad o localidad visitada, sino una sumatoria de fragmentos calificados y que califican el lugar)-. Como se observa con el tango y el carnaval porteño y nuevamente siguiendo a Prats (Op.cit.:6), “el patrimonio localizado forma parte también del patrimonio local (aunque no viceversa), incluso de un modo destacado, ya que el interés externo puede contribuir a una revalorización interna, aunque, por otra parte, su valoración e interpretación a nivel local no tiene porque coincidir necesariamente con la valoración e interpretación general y de los visitantes”. Efectivamente, la valorización local e interna sobre un patrimonio localizado puede variar, más allá de su revalorización por parte de los turistas. El tango puede ser

sobrevalorado por “milongueros” y turistas que gustan consumir este género, pero no toda la ciudadanía de Buenos Aires gusta del tango y se lo apropiá, no obstante ello, la construcción política de la imagen positiva que incluye esta expresión cultural impone una narrativa densa, de la cual parece difícil escapar, en la que parece legitimarse una sola interpretación local sobre el mismo. Aunque hace unos años el gobierno local pretendió organizar un itinerario que reubicara el carnaval porteño en un circuito trasmisionalizado vinculado al Mercosur, o sea en vínculo con el carnaval carioca, esta propuesta no surtió efecto –esta iniciativa suponía un recorrido de arriba hacia abajo en pleno febrero y suponía la presencia de viajeros que vinieran desde países alejados de América Latina, atraídos por Río de Janeiro y su carnaval, los que darían un pasito más para llegar a Buenos Aires y ver su carnaval. En cierta forma esta es la apuesta de Gualeguaychú, sin embargo, con un evento festivo similar al carioca-. El carnaval de Buenos Aires no constituye por sí mismo un patrimonio localizado ni deslocalizable en el sentido de Prats –sí deslocalizable en la misma ciudad-, aunque sí es local en el sentido más estricto del término, cuestión que ha permitido su activación patrimonial como una “estrategia [casi] espontánea y eficaz...” (Op.cit.:7). Esta relevancia adquirida por el carnaval en tanto patrimonio local –claro que con matices si nos detenemos en algunos testimonios que persisten en la carga valorativa con que aún se acusa a quienes lo llevan a cabo- ha propiciado su activación y su legitimación en el contexto de la cultura popular, sin embargo, sin poder usufructuar de la infraestructura turística y de la magnitud del turismo en Buenos Aires.

Buenos Aires, con base en su atractividad preexistente, aún siendo una gran ciudad, podríamos pensar que ha trabajado en los últimos años para convertirse en una hiper-localidad en el sentido planteado por Arantes –si bien el autor se refiere a comunidades étnicas, poblaciones pequeñas-. Algunas ciudades de este tipo y otras urbes intermedias logran transfigurarse apelando a su renacimiento y revalorización cultural: Barcelona es una de ellas, pero muchas otras ciudades europeas lo consiguen incluso con sus nominaciones a capitales culturales europeas (Rotterdam, Glasgow, son ejemplos paradigmáticos). Evidentemente, desde este punto de vista Buenos Aires se parece más a París que a Rotterdam, pues nuestra ciudad se constituyó como la ciudad moderna, culturalmente relevante, ya en el pasado cuando América Latina la miraba con cierta envidia. En este sentido, los gobiernos recientes han procurado fortalecer una nueva imagen con componentes del pasado y otros agregados a fin de cargar a la ciudad con un plus de valor material y simbólico. Así, Buenos

Aires podríamos especular que es una hiper-localidad que condensa bienes y expresiones culturales de trascendencia. No obstante, el carnaval no ha logrado generar interés adicional por parte de los visitantes que llegan a la ciudad y que sí procuran asistir a un espectáculo de tango o ir a bailar a la milonga. Aunque Buenos Aires además, recibe extranjeros que permanecen como residentes – como sería el caso planteado por Arantes- que indudablemente penetran la lógica, por ejemplo, del movimiento tangero y que por ende, negocian con reglas y criterios específicos y locales sus apropiaciones de espacios ligados al mismo; las murgas continúan siendo parte del aprendizaje “nativo” extremadamente local del cual no participan los foráneos. Como veremos luego, el carnaval es presentado como parte de la “cultura popular auténtica” de la ciudad –esta presentación es incluso destacada por los mismos entrevistados-, sin embargo, no posee ese valor agregado necesario al interés turístico. Una murguera nos decía: *Yo creo también que la comunidad de carnaval no se planteó seriamente como atraer al turismo. ...porque no lo vio como valor agregado, en realidad es un valor agregado para la ciudad toda, no para la comunidad de carnaval. Es decir, que esta ciudad pueda ofrecerle al turismo también la fiesta de carnaval, debería ser un valor agregado más de las políticas públicas que de la comunidad de carnaval. Digo, tenemos festival de tango, recitales al aire libre, la feria de Mataderos, Palermo, La Boca, algunos circuitos y porque no nunca desde la gestión pública se planteó “tenemos el carnaval”.* El carnaval porteño no participa de la “ambivalencia de los llamados “bienes patrimoniales”, que distinguen al grupo y su territorio sin tornarlos totalmente impenetrables a los forasteros, o sea permitiendo que la inclusión social de los “de afuera” se haga selectiva y condicionalmente...atributo clave de su valor de mercado” (Arantes 2004:10), sin embargo, porque esta atribución debería ser exclusivamente competencia del gobierno, cuando la propia “comunidad de carnaval”, como señala la entrevistada, se “guarda” u oculta la fiesta bajo su ala, en sus sitios. Contradicoriamente, ella nos plantea que solo una vez legitimada en torno de la imagen positiva porteña, la comunidad se abriría al turismo y el turismo entraría en base a negociaciones y regulaciones propias de esta relación compleja. Sin embargo, cuando los murgueros consultados plantean este desinterés de las autoridades por la inserción del carnaval en la marca ciudad, encubren la relevancia que dan al “valor de uso” de la murga y la fiesta en tanto instalación del mismo en la calle y como “cultura de la resistencia”. En este contexto no se impone un “valor de cambio” –en términos de Arantes (Op.cit.:11) el valor de cambio “depende de la posibilidad de incorporar actores y símbolos externos”-, pues aunque haya algunos turistas,

como han señalado algunos actores del carnaval, son sujetos definidos como *transeúntes* en su circulación y movilidad y en su contemplación azarosa y casi casual de la fiesta en el espacio público. El “turista de carnaval” en Buenos Aires no demanda inclusión, no pretende integrarse, no solicita permanencia ni pertenencia, como sí puede observarse en el caso del tango.

Si partimos de la premisa de que el carnaval porteño se viene constituyendo como un “patrimonio local” des-turistificado, nos preguntamos de que contenidos locales estamos hablando y porque –a pesar de la definición de Prats- su constitución como “fiesta local” no ha contribuido en su exaltación turística. Uno de los componentes básicos con que los murgueros adjetivan “su” carnaval es su carácter barrial, callejero y popular. En este sentido, como veíamos más arriba, el carnaval porteño es deslocalizable solo que como consecuencia de un proyecto que, según los murgueros es atribuible a los orígenes de la fiesta, ritualiza el espacio y contribuye al fortalecimiento identitario barrial. El carnaval porteño, a diferencia del carioca, no ha logrado nacionalizarse –aunque comparta eventos con otros carnavales del país- pero sí ha conseguido “barrializarse” poniendo *“toda su ilusión en salir a los corsos de los distintos barrios de la ciudad”*. Esta característica permite antagonizar con la instalación de corsódromos –como en el caso de Gualeguaychú- o de sambódromos –en Río de Janeiro-. El corsódromo suele verse como un espacio negativo y no solo porque implica la posible rentabilización del evento a través de su espectacularización, situación que probablemente los agentes del turismo verían como favorable a la hora de llevar turistas a un solo lugar, sino también porque aunque fuera gratuito, una de las entrevistadas planteaba que el mismo era una iniciativa *“para generar un circuito donde el vecino tenga derecho o no a convivir con esta expresión bárbara. Por lo tanto lo mejor era meternos a todos en un espacio semialejado de las zonas urbanizadas de la ciudad y de este modo darle libertad a los vecinos de poder escoger....bueno vamos al velódromo, un espacio público y hasta que se agoten las entradas...pero esto rompe con el esquema y la historia del carnaval...en ese sentido sí acordamos, lo que creemos, es que el carnaval no puede sacarse de los barrios, porque el carnaval nace en los barrios, vive en los barrios, se desarrolla en los barrios, es desnaturalizar su origen, desnaturalizar su historia de lucha y resistencia, es desnaturalizar las conquistas ya logradas a partir de haber recuperado cada barrio, un tablado y que sus murgas se puedan desarrollar”*. El barrio se observa como el lugar “natural y originario” del carnaval y en este sentido lo vuelve una “fiesta local” con ingredientes específicamente porteños. Desde

esta óptica, el turista podría reconocer e introducirlo como un aspecto más de la “cultura porteña”. No obstante, cuando los murgueros o corseros analizan donde hay turistas, señalan que el corso de Av. De Mayo (donde hay hotelería u otros bienes culturales y patrimoniales para visitar), o la marcha que se realiza por el feriado y que transita por la misma avenida, o que algunos corsos barriales estrechamente vinculados a otros elementos culturales como el tango (el caso de Boedo por ejemplo), son las calles o barrios, no necesariamente escogidos, pues la elección es mas azarosa que planificada, que centralizan una mirada turística. El corsódromo facilitaría esa condensación, complejizada por la descentralización del carnaval por distintos barrios, pero quitaría la idiosincrasia que le ha dado y le da vida. A su vez, el corsódromo se plantea como espacio único vinculado al entretenimiento, el negocio y la renta, mientras el barrio es el lugar politizado donde el juego parece ser parte de esa historia de luchas –en este sentido, y sin proponérselo el barrio ayuda a su ocultamiento del turismo, o al menos algunos barrios-.

La “política de lugares” (Delgado 1988) impuesta en pos de construir marca porteña lleva a la construcción de “lugares extraordinarios” donde es posible encontrar mayor proporción de elementos culturales necesarios para nutrir de identidad esencial a la ciudad. Y es en esos lugares donde la creación de un ambiente ritualizador de esa identidad, puede propiciar que el carnaval se localice junto con el tango, Gardel, algunos monumentos, entre otros, pero siempre como un apéndice que no prevé situaciones específicas para los turistas, pues el turista llega al carnaval por efecto de su visita al “lugar excepcionalizado”. Mientras el tango es parte de la *seducción* de San Telmo, *poesía* en el Obelisco y la Confitería Ideal, milonga de la zona, *pasión* en La Boca, *nostalgia* en el Abasto, el carnaval ejerce su impronta sobre *barrios tradicionalmente murgueros* (generalmente excluidos de las zonas recualificadas) o sobre calles o pequeñas zonas vinculadas a corsos de carnaval, sin embargo, también periféricas respecto de los lugares con valor simbólico. El tango en su imagen monopolizada forma parte del aura que sobrevuela sobre la identidad de Buenos Aires, mientras el carnaval ocupa ese lugar marginal del chico de barrio que aprende a bailar en la calle y espera la fiesta y el corso como el espacio de la diversión colectiva que opera y es relevante para la mirada del vecino, al mismo tiempo en que se construye como ajeno a las experiencias del visitante, extranjero o turista.

3. “Descubriendo” el carnaval porteño: La autenticidad del carnaval porteño no sirve para revelarlo como “producto turístico.

Como hemos observado en el punto anterior, para que las expresiones culturales sean revalorizadas deben realizarse “in situ”, es decir, en la localidad donde se originaron, se desarrollan y celebran. No obstante, aunque parezca una contradicción en sí misma, dichas expresiones sólo adquieren relevancia una vez insertas, atravesadas y promovidas en el circuito internacional –es este aspecto el que fortalece una visión optimista del vínculo explicitado: su puesta en escena en el mundo global favorece la autoestima de las culturas locales difundidas, al mismo tiempo que incrementa el ingreso de turistas y de allí la magnitud de divisas y la cantidad de empleos locales-. Este aspecto es comprensible en el contexto de lo que hoy se denomina turismo cultural “relacionado actualmente con la atracción que ejerce “lo que las personas hacen”, otorgándosele gran importancia a la “experiencia” del visitante (Santana 2003:38). El vínculo entre el lugar originario, lo que los sujetos practican y lo que los turistas experimentan lleva a la relevancia que adquiere lo diverso: como señalan Camurça y Giovannini (2003:244) “la mirada turística se torna una máquina de producir diferencias”, pero sin duda para que esas diferencias se constituyan como tales no solo es necesario que la comunidad decida exhibirse como un “otro significativo” para los ojos del turista, sino también que transforme ciertas manifestaciones en recursos culturales que una vez recreados para el visitante se convertirán en productos turístico- culturales.

En la necesidad de promover un recurso y un producto cultural se ubica la perspectiva del “descubrimiento”. Como nos decía un organizador de corsos: “*y es lo que ellos te comentan, que nunca vieron lo que es un corso, en ninguna parte del mundo. Tienen el carnaval de Venecia, tienen el Carnaval de Río, pero en ninguno ven las características del carnaval de acá. No hay en ninguna parte del mundo*”. La visión acerca del “descubrir” está estrechamente ligada a la del “asombro”, sobre la cual tan bien ha reflexionado Esteban Krotz (2002) para referirse a la naturaleza de la práctica antropológica previa a la institucionalización de la disciplina científica. El “asombro” y la “curiosidad” son rasgos que Tzvetan Todorov (2003) pone en juego a la hora de analizar el encuentro de Cristóbal Colón con los indígenas que poblaban el suelo de América Latina: el autor señala que en una primera instancia el conquistador

queda asombrado ante lo que observa porque no comprende lo que ve, no existe en su imaginario algo similar y que solo una vez que comienza a procesarlo y elaborarlo (como luego lo hará el antropólogo en su trabajo de campo en las aldeas de los nativos) redefinirá el asombro y lo convertirá en una relación de asimetría y dominación, transformando al indio en “salvaje” y/o “primitivo”, o sea desarrollando un punto de vista sobre el mismo. Esta disquisición en el caso del carnaval porteño no es casual y resulta de interés ya que como se observa en el testimonio transcripto, quienes llegan a esta festividad de manera “casual”, en ocasiones traídos por el rumor de un amigo, pariente que ya estuvo, “descubren y se asombran” ante lo que ven, como si su mente no hubiera estado cargada de este tipo de expectativa y como si su mirada no hubiera sido domesticada para ver lo que mira. El “asombro” da espacio para que el “otro”, en este caso el murguero o murguera, constituya un “hombre o mujer natural” y es este aspecto el que permite a los propios hacedores del carnaval fortalecer esa perspectiva, a la que luego volveremos, acerca de la “autenticidad” de la murga y el carnaval.

No obstante aunque “descubiertos” por ocasionales visitantes, difícilmente acaban siendo “revelados” como productores culturales. Esa ausencia de revelación no niega, sin embargo, los posibles procesos de producción de narrativas a partir de las cuales son los propios sujetos de la fiesta los que procuran exaltar la existencia de otro tipo de carnaval. Desde esas narrativas se densifica su construcción en torno de un proceso de “descotidianización” respecto del carnaval como esquema y estilo cotidianizado y naturalizado –en este sentido, Gualeguaychú o Río cumplen con las expectativas de un carnaval estereotipado, naturalizado de ese modo por los turistas que contribuyen en esos contenidos-. La diferencia radical en que se coloca al carnaval de Buenos Aires se ve fortalecida en la frase de una murguera: “...yo he visto la cara de ellos, se quedan exaltados sin poder creer lo que están viendo. El turista que pisa un corso y ve a una murga....yo creo que es algo que se está perdiendo. La murga es una expresión absolutamente exótica y llamativa para un turista, sobre todo europeo”. De acuerdo a este testimonio, el carnaval de Buenos Aires podría convertirse en una de esas “regiones de refugio” (Beltrán 1979 citado en Azevedo Grunewald 2003:149) donde el turista busca redescubrir nativos, solo que esas regiones suelen ser zonas alejadas de las urbes, ubicables entre pueblos remotos y alejados de las metrópolis.

La diferencia se fundamenta en la visión exótica con que suele

construirse un recurso cultural turístico y es ese exotismo el que el turista debe sustentar mediante el distanciamiento simbólico que opera en la revelación de otros modos de vida. El turista se vuelve un “otro significativo” del mismo modo en que lo es el “nativo” en el ejercicio de sus prácticas exotizadas. El exotismo es inherente a la necesaria frontera cultural que se establece entre turista y “nativo”.

Lo diferente y exótico es parte de la demanda turística y al mismo tiempo parte del proceso que los sujetos involucrados desarrollan en pos de convertirse en “nativos” y otorgar un carácter de tipicidad y de autenticidad a las expresiones culturales que despliegan. Como señala de Azevedo Grunewald “el turista quiere ver “nativos intactos” que acaban siendo la recreación de un punto de partida tal como se puede reproducir desde el presente. Lo genuino, puro y exótico son condiciones de la “hiper-localidad” construida a partir de un deseo de singularización y de comunicación de las diferencias –es decir la “aldea idealizada” delimitada física y simbólicamente en ese proceso-. En cierta forma, como hemos visto, el carnaval porteño posee esas características como parte de su idiosincrasia, no obstante ello, como también hemos comentado, no consigue volverse objeto del turismo que llega a Buenos Aires. Esta inquietud mueve también a los protagonistas: *...se ve turismo en carnavales de Jujuy por ejemplo y que disfrutan de este tipo de fiestas callejeras. Es llamativo que habiendo tantos turistas en Buenos Aires, no haya tantos turistas presentes en el carnaval de Buenos Aires, como sí se puede ver en Jujuy o en Salta...*”. Probablemente podría explicarse parcialmente a partir de qué construcción de exotismo estamos hablando: la diferencia exotizada supone la configuración de sujetos complacientes con un turismo ávido de “plumas atávicas” o bien con lo que hoy se denomina el “*reality tourism*”. Aunque el carnaval porteño presenta marcas de diferencia que lo distinguen de otros carnavales, al mismo tiempo no consigue extremar la construcción de un “otro” procesado en la distancia simbólica respecto del turista externo. El murguero no es un indio, tampoco es parte de una “etnicidad construida” que haga que el turista elija este carnaval y no otro. El murguero es un sujeto social, en la mayoría de los casos, un niño, adolescente o adulto de cualquier barrio de la ciudad, que para carnaval se diferencia de otros por ataviarse para la murga y la actuación en el corso. Pero tampoco sus atuendos presentan una estética o estilo espectacular a partir del cual el turismo considere imprescindible pasar por este carnaval. Mientras en Jujuy o Salta el carnaval no solo es parte de una “cultura autóctona” en la que esta festividad y otras, además del paisaje, las artesanías y obviamente el

sujeto construido en la distancia cultural étnica, forman parte de ese mundo cultural digno de contemplarse; en Buenos Aires, el carnaval se constituye como celebración para el vecindario y en ese proceso, el evento en sí no logra resaltarse y despegar del contexto naturalizado en que se lo ha ubicado desde antaño. Aunque extraordinaria –pues ocurre en el espacio y tiempo del carnaval-, al mismo tiempo la celebración se ha cotidianizado, perdiendo el aura necesaria a la producción de diferencia y singularidad –en parte esta naturalización es resultado de un espacio murguero que se ha escapado del carnaval como hecho total, para atravesar y asimilarse a otros eventos, como la protesta callejera por tomar solo un ejemplo-. Este asunto se observa con cierta claridad en el análisis que Daniel Mato (2003:342-345) desarrolla sobre el “Programa Cultura y Desarrollo” del *Festival of American Folklife* del Smithsonian Institution realizado en 1994, cuando quienes participaron plantean cuestiones como que: *no alcanza con ser indígena, también hay que parecerlo*, o *soy un museo viviente*, apelando a ese proceso de presentación y exaltación de lo *verdaderamente nativo*. El carnaval del NO argentino se produce previamente a la llegada de los turistas entre expectativas, estereotipos, contenidos cargados en sus imaginarios, todas motivaciones construidas en un proceso de “anticipación de la experiencia” –anticipación “que se constituye en diálogo con las imágenes del lugar vehiculizadas en diversos productos culturales, imágenes que crean una moldura interpretativa y comportamental para el turista” (Freire-Medeiros 2007:6), y que determinados agentes u operadores turísticos contribuyen a forjar plasmándola en folletos satinados, coloridos y vistosos-, pero también entre dicha anticipación que en cierta forma estereotipa el conjunto “de bienes simbólicos “fabricados” por los agentes promotores...” (Op.cit,) y el mundo de lo desconocido que genera avidez por conocer. Así, el “nativo” se produce y es producido, “no está simplemente “allí” –como en el caso de los murgueros de Buenos Aires-, sino que está sobre todo “en exposición”, es decir, como una “cultura viva” dispuesta a “trabajar de nativo” en el contexto de un proceso complejo de espectacularización que, no obstante, debe parecerse lo menos posible a un espectáculo y lo más posible a la realización de una fiesta genuina y espontánea. Como puede observarse en los relatos de los murgueros, ese proceso de exhibicionismo es controversial para ellos, prefiriendo mostrarse en el opuesto, el de la fiesta espontánea que, como estamos viendo, no alcanza.

El carnaval porteño garantiza esa “pasión por lo real” de la que habla Alain Badiou (citado en Freire Medeiros 2007:3), pues se desarrolla

en la calle, en el barrio, y las letras que se cantan son ejercicios de crítica realista a la sociedad local. Solo que la “realidad” del carnaval de Buenos Aires no produce la fronterización necesaria respecto de cualquier otro espacio y/o sujetos “reales” que el turista puede observar en otras situaciones locales. Asimismo, el turista cuando elige un lugar, una cultura o una comunidad para contemplar es porque, como señalamos previamente, en cierta forma ya cuenta con los rasgos culturales, evidentemente estereotipados, es decir con lo que espera encontrar, a cuya reinvención ha contribuido también otros actores del campo turístico: en Jujuy no solo se “vende” y consume el carnaval, también se promueve una cultura diferente en su totalidad –el indio, el coya, el pueblo y paisaje étnico, la vestimenta típica, a lo que se suman una serie de prácticas culturales singularizadas-, todo ello no solo es “turismo de realidad”, también es un turismo marcado por la exotичidad que incluso desencaja a la región del resto del país. Al murguero de Buenos Aires le sobra “realidad” y le falta algo de “salvajismo” y/o “primitivismo”. Lo “real”, aunque festivo, es afín a carencia y en todo caso, más que asociable a la “pureza étnica”, el murguero se estrecha al “negrito” o al “bárbaro” que como hemos visto, se vincula más a la división clasista de la sociedad que al mosaico cultural necesario para gestar espacios y culturas diferenciadas y “permitidas” para mostrar. Es lo que en la jerga académica se asocia al “trabajar de nativos”, o la “institucionalización de performances de primitivos para otros” [Mac Cannell;1992^a:19, citado en de Azevedo Grunewald; Op.cit.:155, n/traducción). Es decir que lo “real” debe producirse para no ser expuesto como descarnadamente “puro”. O como hemos señalado más arriba, el “negrito murguero” debe “parecerse” o tener un “aire de familia” con el “nativo intacto”, asunto que implica un proceso de producción estético y estetizado que, como en la favela, permite gestar un “territorio imaginario” tan ligado a ese “pobre autorizado y/o permitido” como a la necesaria cosmética que lo vuelve significativo, digno de ser mirado por el de afuera –como señala Garry Marchant “ser mirado como un pez en un acuario”-. El carnaval de Buenos Aires aunque fronterizado en tiempo y espacio, no consigue delimitarse simbólicamente: en parte porque quienes lo realizan tienden a fortalecer su “barrialización”, por ende a dejarlo oculto entre los bastidores de cada barrio –espacios a veces un poco más visibles, otras veces invisibles-, al mismo tiempo en que su exotismos –tan resaltado por los protagonistas- queda diluído toda vez en que la murga se vuelve “actor” de eventos disociados del carnaval y en ese tiempo y espacio acaba naturalizándose como elemento cotidiano –en las protestas callejeras, en la promoción de ciertos productos, etc.-.

El carácter genuino e incontaminado es el resultado de un recurso/ producto visualizado como auténtico. La cuestión de la autenticidad resulta un aspecto imprescindible para que un recurso cultural, en primer término, sea potencialmente patrimonializable y en una segunda instancia, pueda volverse turístico. Pero ¿de qué autenticidad hablamos? O ¿autenticidad para quienes? La autenticidad ha sido el requisito por excelencia a la hora de patrimonializar bienes, edificios, ruinas, e incluso, en los tiempos más recientes, expresiones culturales inmateriales como las fiestas. Asimismo, es el recurso de algunas comunidades o de los operadores turísticos para atraer al turismo. Hacer que las personas se imaginen que hay comunidades o grupos que aún siguen viviendo en el pasado, resulta crucial a la hora de procurar que el turismo desee visitar ciertos lugares. Los murgueros y murgueras han “organizado “autenticidad” (van den Berghe, Keyes 1984:347, citado en Azevedo Grunewald:149), mediante un proceso de reinención y reafirmación de una tradición que se relata y se reproduce en forma permanente, a tal punto que ciertos atributos y valores culturales se estructuran como “inmutables” e “invariables” (Hobsbawm 1997, citado en Dias 2006). La reinención de una tradición que les permite fijar una historia continua y ancestral ha sido y es el principio vector para la patrimonialización. En ese sentido, el carácter de autenticidad que se atribuye al carnaval y la murga porteña es construido desde la mirada de los sujetos comprometidos con la fiesta y en función de cierto derecho reivindicativo para su reconocimiento desde el Estado –tal como lo señalara una murguera-. Como sucede con otros procesos institucionales de patrimonialización, por ejemplo con las panelas de Goiabas en Brasil a partir del cual las paneleiras, sus hacedoras, encontraron un lugar de estatus social favorable, la tradición anclada en el criterio de autenticidad pasa a ser “un atributo de valor inculcado por los agentes institucionales como estrategia para insertar [a los murgueros] en el marco político cultural...” de la ciudad de Buenos Aires (Dias 2006.:7, n/traducción). A los ojos de los murgueros el criterio de autenticidad se basa en valores y atributos que ubican al carnaval como símbolo de la cultura popular de la ciudad: el carácter barrial, callejero, popular y de resistencia constituyen componentes confirmatorios de esa ancestralidad y de su permanencia en el tiempo. Pero, venimos señalando, el carnaval “auténtico” de Buenos Aires, lo es a los ojos de quienes lo organizan y desarrollan y de los que han contribuido a su legitimación como patrimonio cultural. Aunque como ha señalado MacCannell (1992, citado en Azevedo Grunewald:151), los murgueros “comienzan a pensarse “no como un pueblo más, sino como *representantes* de un auténtico modo de vida”, forjando el

carnaval y la murga han conseguido como recursos culturales y patrimoniales con ciertas implicancias políticas –no necesariamente ligadas al sentido reivindicativo de resistencia que los protagonistas aducen-, esta concepción lleva a su no conversión en un producto con implicancias económicas. Como hemos comentado en otros trabajos (Lacarrieu), parece difícil que el turismo se vea asociado a comunidades que enfatizan su valor en torno de la resistencia popular y especialmente del campo de la política, porque en el fondo el vínculo establecido entre sujetos, expresiones culturales y política involucra conflictos. Por el contrario, parece imprescindible que para que el turismo focalice su ojo en ciertas manifestaciones culturales, éstas deben producirse en tanto productos –algunos autores hablan de “mercantilización de la cultura” (Santana 2003:45)-, diluyendo el lugar de los sujetos como parte ineludible de ese proceso –el carnaval de Río o el de Gualeguaychú son productos en sí mismos y más allá de que hayan sido patrimonializados o no, mientras los sujetos son prácticamente omitidos o diluidos en la escenificación de los mismos. Desde otra perspectiva, el carnaval jujeño no solo es el producto que sintetiza la “cultura y el modo de vida” de la región, sino que además necesita de la “objetivación” de quienes dan “vida” a la fiesta: el “coya permitido” por ejemplo, es un sujeto percibido por el turista como un producto más dentro del conjunto de productos y rasgos típicos que conforman la vida cultural del ambiente jujeño-. Todas estas formas de producir autenticidades, incluso las que Cohen (1988:379, citado por Santana 2003:46) ha denominado como “autenticidades emergentes”, son condicionadas por procesos de producción cultural en los que con frecuencia el producto no solo se identifica a partir de un único bien y/o expresión cultural sino de una combinación que tal como se presenta y exhibe adquiere visos de tradicionalidad no necesariamente visualizados así por quienes portan el saber y desarrollan las prácticas, pues “lo construido artificialmente aparece ante la mirada del turista como más real que lo real mismo” (Saarinen 1998:158, citado en Santana 2003:46).

No todas las comunidades son recursos en disponibilidad para el turista, ya que las atracciones asociadas al patrimonio inmaterial pueden también ser objeto de reivindicaciones, o convertirse en mecanismos de resistencia [Santana;Op.cit:41]. Y esta parece ser la situación en la que aún se encuentra el carnaval porteño. Aún en el proceso de disputa por un mayor reconocimiento y legitimación, no solo ya por parte del estado en la medida en que se ha patrimonializado, sino sobre todo por parte de la ciudadanía en su conjunto, la posibilidad de convertirse en un producto de exhibición resulta

lejana. La incorporación, la participación, el compromiso o involucramiento de los vecinos en los corsos de sus barrios continúa siendo una reivindicación inherente a la práctica de algunos actores vinculados a la murga, el corso y el carnaval como hecho social y cultural. A diferencia de lo que acontece con otras manifestaciones culturales y los sujetos hacedores de las mismas –por ejemplo esto se trasluce muy claramente entre las paneleiras de Brasil, artesanas que se han asumido, no solo como parte del proceso de patrimonialización de sus productos, sino también como “agentes turísticos” que hacen uso enfático de ello en situaciones conflictivas con las autoridades por ejemplo-, quienes están vinculados al carnaval porteño no observan el mismo como un “hito y/o ícono turístico” estratégico a fin de reivindicar incluso derechos sociales, culturales, laborales, políticos, entre otros, ante el gobierno o bien de constituirse como “sujetos de derecho” en las calles de la ciudad frente a los vecinos que aún continúan observándolos como una molestia o como parte de una expresión cultural que por popular debería ser relegable y marginal.

Carnaval Porteño: ¿Una fiesta sin turistas?

“P: el carnaval esta siendo atracción turística?

E: está siendo en forma natural pero la idea es trabajar también con turismo para tratar de que eso sea pensado como una política...”

El dato que nos brindara hace ya más de un año, el ex director de la Comisión de Carnaval, trae una de las cuestiones que mencionaron otros entrevistados, murgueros y/u organizadores de corsos. Algunos hicieron referencia a que cuando el carnaval dependió de Turismo como área gubernamental local, hubo una política en este sentido (sobre todo manifestaron esto quienes solo organizan corsos): “...fue organizado esos dos años por un criterio de decir....y hay una decisión política de hacer los carnavales... Y nosotros los que hacíamos corsos nos gustaba que vinieran turistas”. Pero al mismo tiempo quienes están estrechamente vinculados a la murga –aún cuando organicen corsos también- a su vez fuertemente vinculados a la pelea por la declaratoria de patrimonio cultural, resaltaron la importancia de su dependencia de cultura: “Estuve en turismo...pero tiene que ver con esto de que si el carnaval es una fiesta turística, una producción cultural de la ciudad

que está abierta para el turismo. Pero a decir verdad, en aquel entonces, para murgueros y organizadores de corso era lo mismo que estuviese en la órbita de cultura o de turismo, lo que nosotros necesitábamos era que hubiese una estructura donde desde el ejecutivo acompañase y bancase todo el proceso de establecer los corsos en la ciudad de Buenos Aires...estamos en una etapa mucho más incipiente de la organización de la comunidad de carnaval... Igual nosotros estamos convencidos que está en el lugar correcto que tiene que ser cultura”.

En cierta forma, la respuesta que nos diera quien presidió la Comisión de Carnaval da cuenta de la ambivalencia con que se observa el tema del turismo por relación con el carnaval porteño. En general, como se desprende de este testimonio, ninguno de los sujetos consultados niega la posibilidad de que el turismo tenga presencia en la fiesta, no obstante, se plantea como algo “casual”, a veces hasta entrando en el terreno de lo inevitable o de lo imprescindible si se quiere prestigiar esta murga, estos corsos y este carnaval. La palabra *natural* utilizada por el entrevistado habla del azar y la escasez: “...generalmente hay. *Si los sabés descubrir hay. Son los que te vienen a pedir subir al escenario para filmar...son turistas que vienen pero no masivamente, cayeron porque tenían algún familiar o algún familiar los trajo. Y es lo que ellos te comentan, que nunca vieron lo que es un corso, en ninguna parte del mundo...*” (dichos de un “corsero”). Asimismo, habla de la ambigüedad con que se vive y piensa el carnaval porteño, una lógica en la que el turista solo puede entrar por la “puerta de servicio”, ubicarse “entre bastidores” para no perturbar el sentido barrial y local de cada uno de los componentes que delimitan material y simbólicamente la festividad: “*la murga es barrial, entonces, el público es barrial*”, fueron las palabras de un organizador de corsos que, sin embargo, en otras partes de la entrevista asumía que como el corso de carnaval porteño no hay otro y que por ende, los turistas se sienten convocados. Pero al mismo tiempo, y volviendo al testimonio con que encabezamos este tópico, la idea de elaborar una política ligada al turismo parece necesaria, incluso en quienes vivieron otras etapas visualizada como algo que el carnaval porteño supo tener cuando dependió de turismo: “*Esa fue la idea de turismo. Que en cada barrio tiene que haber por lo menos uno...Porque los folletos que se daban eran de calidad y se repartían en las oficinas de turismo, se daban en todos esos lugares tradicionales que el turismo venía*”. En las palabras de este organizador de corsos, subyace una imagen organizada y programada solo atribuible a su dependencia del área de turismo, imagen que parece desvanecerse cuando el carnaval llega a cultura

–como si los objetivos de ambas áreas fueran en cierta forma incompatibles–.

Resulta evidente que estas respuestas aparentemente dilemáticas o imprecisas son el resultado de una festividad con escaso interés turístico pero que, sin embargo, en el contexto actual no puede dejar de pensarse por fuera de ese campo. La relación con el turismo abre el mundo de las fiestas a dos presupuestos que, en el caso de nuestro carnaval, resultan complejos: 1) el supuesto de que las fiestas con turistas/visitantes son las de mayor impacto económico y por ende, las que necesariamente deben ser analizadas en sus factores económicos; 2) la idea de que el estado debe intervenir casi exclusivamente en las fiestas en que hay turistas/visitantes de manera de incrementar el impacto económico preexistente –es el caso del tango en que el estado ha aumentado su intervención en la medida en que el negocio es mayor-. Ambos presupuestos omiten asuntos como los siguientes: 1) fiestas sin turistas/ni visitantes pueden no generar un alto impacto económico, pero sí una valoración económica de gran relevancia producida por los participantes locales; 2) el no incremento/impacto económico producido por la falta de turismo, no elude el incremento/impacto y valoración que se produce en relación al festejo en el ámbito de lo cotidiano debido a financiamientos “gubernamentales o por cambios en el comportamiento económico de los habitantes” (Zuleta y Jaramillo;2004:72). Es por ello, que la mayor parte de los testimonios procuran colocarse en la situación intermedia de reconocer que el carnaval porteño no es turístico, sin embargo, como lo plantea quien dirigió la Comisión de Carnaval, que mediante el trabajo gubernamental y político y en la medida en que la Ley N° 1527 de Creación del Programa “Carnaval Porteño” en el inciso b del Artículo 3º señala como objetivo “*Promover el valor turístico de los Festejos del Carnaval Porteño diseñando circuitos y actividades turísticas en colaboración con la Secretaría de Producción, Turismo y Desarrollo Sustentable del Gobierno de la Ciudad*”¹¹; será posible y necesario reconvertirlo en un festejo de atracción turística.

Desde esta perspectiva, la rentabilidad turística del carnaval

¹¹ Dejamos constancia que los nombres de los organismos han cambiado y que incluso las dependencias/organigramas también han sufrido modificaciones. Esta sanción es del Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires 2099, 30/12/2004.

porteño es discutible y relativizable. Hay carnavales próximos que se asumen como turísticos por los actores consultados: Gualeguaychú y Río de Janeiro son turísticos por excelencia –como hemos señalado en los tópicos anteriores-, no obstante ello, “*no fueron siempre empresas rentables*”¹² y para serlo en algunos casos debieron dejar de lado su carácter popular. En cuanto a Montevideo la construcción turística del carnaval es contemplada con cierta admiración pues se especula con que allí han sabido combinar el carácter popular con el objetivo de exhibición turística: “*...algo intermedio. Montevideo no tiene un carnaval for export, sin embargo, tiene tablados y un circuito oficial donde el turismo paga una entrada y puede ingresar y los tablados de los barrios....solo estoy reflexionando que en un carnaval como el de Montevideo, que sin desnaturalizar su carnaval tienen un circuito oficial y además están los tablados de los barrios*”. Sin embargo, en el caso de Buenos Aires, las autoridades salientes consideraban que aún con el objetivo de producir un evento cultural, el carnaval local debía sostenerse con su tradición de barrial, callejero, gratuito, popular y social. La *fabricación de un carnaval para turistas* (testimonio de murguero) es discutible y/o relativizable por los protagonistas, al mismo tiempo que aceptan la participación actual de turistas o la posible inclusión de turismo hacia el futuro, en tanto y en cuanto el carnaval porteño no acabe en un *corsódromo*. La perspectiva asociada a este espacio privatizado tiene relación con festejos como el de Río (sambódromo) o el mismo de Gualeguaychú, llamado “Carnaval del País” que se desarrolla desde 1997 en el corsódromo construido por el municipio (cfr. Crespo; 2006:68). Pero el corsódromo –iniciativa del ámbito legislativo en 1997, pero que desde esa fecha a la actualidad se retoma cada tanto, de hecho, los sujetos entrevistados suponían que podría ser una propuesta del Ejecutivo actual-, supone para los murgueros la pérdida de la esencia barrial, así como la legitimación y legalización de un espacio oficial, por el cual deberían pasar sí o sí las murgas y según los testimonios muchos dejarían de pertenecer al circuito de carnaval obligando necesariamente a la autogestión de corsos barriales y a la organización de un circuito de murgas entre corsos vecinos. El corsódromo sería la punta de lanza para convertir el carnaval porteño en un punto y atractivo turístico –aunque como vimos en páginas anteriores no

¹² Carnaval Porteño 2007. Balance y Proyección. Comisión de Carnaval-Programa de Carnaval Porteño.

exclusivamente-: ubicable en un espacio enorme, donde se colocaría a todo el mundo, si bien el interés estaría puesto en la contratación de comparsas como las de Gualeguaychú, y se cobraría una entrada de U\$S 150.

Si bien el turismo no impacta sobre el carnaval porteño, ni este festejo sobre el turismo que llega a Buenos Aires –aún cuando desde 2002 la cantidad de turistas se ha incrementado por efecto de la devaluación económica-, quienes participan del mismo, coinciden en que, sin embargo, hay “*muchísimos turistas en los corsos*”. En este sentido, podríamos especular con que el impacto no es directo, ni inducido y que la relación turismo-carnaval no es el producto de una propuesta política, pero tampoco de una planificación del mercado turístico. Como señalaran algunos murgueros: “*se desvían del tour, porque vienen alquilan un hotel acá en Avenida de Mayo y de repente salen a la calle y se encuentran... 7000 personas, o 50.000 personas desfilando, vos decís uh!. Al corso, la ciudad, porque hay corsos en la ciudad y porque es algo que está pasando, pero que creo que la Secretaría de Turismo no lo quiere promocionar y que el gobierno si lo puede evitar mejor. Son los únicos que no lo ven porque después el mundo lo ve. Los vecinos lo ven. Los turistas lo ven*”. De este modo, es el azar el que convoca a los turistas, quienes creen que en Buenos Aires no hay carnaval, hasta que arribados en la época de festejos, circulando por espacios turísticos como Avda. de Mayo, La Boca o San Telmo, se topan con la murga que evidentemente les llama la atención.

Ha habido etapas políticas en que el carnaval fue promocionado desde los puestos turísticos de la ciudad –por ejemplo en el gobierno de la ciudad de Fernando de la Rúa (1996-1998)-, no obstante ello, fueron períodos breves, sin continuidad hacia el presente –los murgueros se quejan de la falta de publicidad y dicen que muchas veces son ellos mismos los que llevan la programación a los hoteles-.

Las autoridades salientes, así como los propios murgueros prefieren la organización de un turismo carnavalesco que empiece por los barrios y culmine en el turismo. Una especie de circuito de carnaval de Buenos Aires cuya particularidad sea su condición de barrial: es decir, que el atractivo turístico sean los “100 barrios porteños” en época de carnaval y no a la inversa, el carnaval en los barrios porteños. La recorrida desde un corso de Núñez hasta el de Villa Lugano, pasando por el de San Telmo y finalizando en el de Avenida de Mayo, es una forma de itinerario que permite, de acuerdo a quienes

presidieron la comisión, conocer y reconocer qué es un barrio en Buenos Aires –es de destacar que el espacio barrial es de mayor legitimidad en la definición y significación de la ciudad que el carnaval en sí mismo. En tanto el barrio es visto como “espacio y condición natural” propia de la historia de la ciudad, es lo que un turista no debiera perderse de conocer: el barrio “está ahí” siempre para ser visto, mientras el carnaval como toda fiesta es temporal y efímera, asimismo es como un “apéndice” de ese espacio, el que lo delimita como contexto festivo-. En la perspectiva de los murgueros, esta propuesta puede ser de interés, sin embargo, con el objetivo de mejorar los corsos para los vecinos de la ciudad y recién luego para recomendar a los turistas lo que los porteños hacemos.

Lo cierto es que, aún cuando pueda resaltarse ciertas particularidades del carnaval local, como el juego con la espuma, los trajes, los colores y los bombos, el atractivo turístico está acentuado en su dimensión espacial/barrial y en ese sentido, solo podría ser de impacto económico indirecto –también porque el negocio no sería del empresariado, sino de la articulación entre gobierno, murgueros y organizaciones barriales, o sea según el testimonio de un funcionario *“se repartiría más democráticamente y permitiría el desarrollo de los barrios, el desarrollo de las pequeñas industrias que se mueven alrededor del carnaval que son barriales”*-.

Para finalizar, cabe destacar que los murgueros enfatizan la diferencia entre convertir al carnaval porteño en “*fiesta turística*” o continuarla como “*producción cultural que pueda abrirse al turismo*”. En esta diferenciación hay una sutileza fundamental para comprender el papel que se está asignando al turismo: persiste la idea de una expresión cultural legitimable en tanto recurso patrimonial que eventualmente podría convocar turismo, distante, en consecuencia, de otros carnavales que surgen como “*productos turísticos*” antes que como producción cultural.

Bibliografía

ARANTES, Antonio “El patrimonio intangible y la sustentabilidad de su salvaguardia” en: *Patrimonio Cultural, Instantáneas Locales*, DIBAM, UNESCO, CODELCO, Santiago de Chile, 2004.

AYRES CAMURÇA, M. y GIOVANNINI, O. Jr. “Religiao, Patrimonio Histórico e Turismo na Semana Santa em Tiradentes (MG) en: Horizontes Antropológicos, Antropología e Turismo, año 9, n^a 20, Publicaçao do Programa de Pós-Graduaçao em Antropología Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, 2003.

DE AZEVEDO GRUNEWALD, Rodrigo. “Artes Turísticas e Autenticidade Cultural” en: Veredas, Revista Científica de Turismo, Ano 1, Num. 1, Junio de 2002.

DE AZEVEDO GRUNEWALD, Rodrigo. “Turismo e Etnicidade” en: Horizontes Antropológicos, Antropología e Turismo, año 9, n. 20, PPGAS, UFRGS, Porto Alegre, 2003.

CRESPO, Carolina. *Cruces y tensiones sociales (en)mascaradas. Las fiestas de carnaval de Gualeguaychú*. Colección Folklore y Antropología. Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fé, 2006.

DELGADO, Manuel. “Los efectos sociales y culturales del turismo en las ciudades históricas” en: Congreso Internacional sobre el desarrollo turístico integral de ciudades monumentales, Granada, 19-22 febrero 2002.

DELGADO, Manuel. “Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural” en: *Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia*, Editorial Laertes, España, 2001.

DELGADO, Manuel. “Las estrategias de memoria y olvido en la construcción de identidad urbana: el caso de Barcelona”, en: *Ciudad y Cultura. Memoria, Identidad y Comunicación*, D.Herrera Gómez (Coord.), Ediciones Universidad de Antioquia, Colombia, 1998.

DIAS, Carla.“Ser paneleira não é brincadeira” - estratégias de associação política na construção de uma categoria profissional” en: *Arquitos do Museu*

Nacional, Vol. 64, N° 3, Río de Janeiro, 2006.

FARÍAS, Edson. “Carnaval Carioca: fiesta de una nación, espectáculo para el mundo” en: Gaceta, Identidades en Flujo, Telenovela, Rock, Fútbol, Carnaval y Nación, 47, Colombia, mayo-diciembre 2000.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. “A Construcao da Favela como Destino Turístico”, Ponencia presentada al VII RAM, Porto Alegre, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Propuestas para rediscutir el patrimonio intangible”, *Memorias Patrimonio Intangible. Resonancia de nuestras tradiciones*.

AAVV, ICOM-México, CONACULTA-INAH, Fundación Televisa, 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

HALL, S. “Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates” en: *Critical Studies in Mass Communication*, Volume 2, Number 2:91-114, 1985.

HANNERZ, Ulf *Conexiones Trasnacionales. Cultura, Gente, Lugares*, Madrid, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia, 1996.

KROTZ, Esteban (2002) *La otredad cultural entre utopía y ciencia*. Fondo de Cultura Económica y Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.

LACARRIEU, Mónica. “Las Dimensiones Económicas del Carnaval de Buenos Aires: ¿Impacto o Valoración Económica?” publicado en: Revista Digital Cultura y Desarrollo N° 5, Dossier Las dimensiones económicas de las fiestas carnavalescas, UNESCO, Cuba, 2008.

MacCANNELL, Dean. *Lugares de Encuentro Vacíos*, Editorial Melusina, España, 2007.

MARTÍN, Alicia. Introducción. En: Carnaval en Buenos Aires. La murga sale a la calle. La fiesta es posible, Martín, A. (Compiladora), Seminario “Carnaval de Buenos Aires”, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2001.

MATO, Daniel (2003) “Actores sociales trasnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de “cultura y desarrollo” en: *Políticas de Identidades y Diferencias Sociales en tiempos de globalización*, Daniel Mato (coord.), Faces-UCV, CEAP, CDCH, Venezuela.

MONNET, Jérôme. O álibi do patrimonio. Crise da cidade, gestao urbana e nostalgia do passado. En: Cidadania, curadoria A.A.Arantes, Revista do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional, número 24, R.J. Brasil, IPHAN, 1996.

MORAGUES, Damián. “Turismo, Cultura y Desarrollo”. Mimeo. Presentado a Seminario de Turismo Cultural, OEI, Agencia de Cooperación Española, Cartagena de Indias, Colombia, 2006.

OBSERVATORIO INDUSTRIAS CULTURALES DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. *El tango en la economía de Buenos Aires*, GBCA, 2007.

RICHARDS, Greg. “Cultura popular, tradición y turismo en las festes de la Mercé de Barcelona” en: *Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto* Josep Font Sentias (coord.), Ariel, España.

ROMERO CEVALLOS, Raúl. ¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuestas para un debate abierto, Cuadernos PNUD, Serie Desarrollo Humano N° 9, UNESCO, Perú, 2005.

SANTANA TALAVERA, Agustín. “Turismo Cultural, Culturas Turísticas” en: Horizontes Antropológicos, Antropología e Turismo, año 9, n. 20, PPGAS, UFRGS, Porto Alegre, 2003.

TORRES RIBEIRO, Ana Clara y SANCHEZ GARCÍA, Fernanda. “*City Marketing: A nova face da gestao da cidade no final de século*” en: *Política e Cultura. Visões do Passado e Perspectivas Contemporâneas*, Reis E., Tavares de Almeida, M.H., Fry, P., Anpocs, Editora Hucitec, São Paulo, 1996.

TODOROV, Tzvetan *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, Argentina, 2003.

YUDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, España, 2002.

ZULETA, L. y JARAMILLO, L. “Metodología de valoración del impacto económico y social de las fiestas en los países miembros del Convenio Andrés Bello” en: La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social, Olga Pizano Mallarino, Luis Alberto Zuleta J., Lino Jaramillo G., Germán Rey, Economía y Cultura 8, CAB, Colombia, 2004.

ZUKIN, Sharon The Cultures of Cities, USA: Blackwell Publishers, 1995, traducción por Alison Klurfeld.

