

Carnavales y patrimonios: diálogos sobre identidades y espacios de participación

Carnivals and heritage: dialogues on identities and spaces of participation

Carnavais e patrimônio: diálogos sobre as identidades e os espaços de participação

MERCEDES MARIANO



Antropóloga social y doctora de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Antropología Social. Es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) e integrante del Instituto de investigaciones Arqueológicas y Paleontológicas del Cuaternario Pampeano (Incuapa) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos, Argentina. Es auxiliar docente de la Facultad de Ciencias Sociales de Olavarría en dos materias correspondientes a la Licenciatura en Antropología Social. Su investigación posdoctoral se basa en el estudio de las manifestaciones del patrimonio cultural intangible en el partido de Olavarría, y apunta a generar una propuesta teórico-metodológica para su gestión participativa. Número ORCID: 0000-0001-85002512.

MARÍA LUZ ENDERE



Abogada, licenciada en Antropología con orientación en Arqueología, máster (MA) in Museum and Heritage Studies y PhD in Archaeology (Institute of Archaeology, University College London, University of London). Es también la directora del Doctorado de Arqueología de la Facultad de Ciencias Sociales de Olavarría de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. A su vez, es investigadora independiente del Conicet. Ha generado líneas de investigación que están enmarcadas en la subdisciplina de la arqueología pública o manejo de recursos culturales, un enfoque transdisciplinario que se caracteriza por combinar el marco conceptual y metodológico de la arqueología, la antropología, la museología y la conservación del patrimonio. Número ORCID: 0000-0002-7052-9597.

Recibido: 11 de abril de 2015.

Aprobado: 2 de junio de 2016.

<http://dx.doi.org/10.14482/memor.32.10338>

Citar como:

Mariano, M., Endere, M. (2017). Carnavales y patrimonios: diálogos sobre identidades y espacios de participación. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (mayo-agosto), 10-41.



Resumen

El estudio de los procesos de patrimonialización de los carnavales permite repensarlos como campos privilegiados para abordar la coexistencia de intereses, diversidades culturales y disputas en torno de un patrimonio en particular, el intangible. En este sentido, el objetivo de este trabajo es analizar los carnavales bolivianos en Argentina, sobre todo teniendo en cuenta aquellos que se llevan a cabo en ciudades consideradas de tipo intermedias, con el fin de reflexionar acerca de la movilidad, resignificación y puesta en valor de determinadas expresiones y manifestaciones socioculturales que tendrían su origen a miles de kilómetros de distancia. Se consideró necesario incorporar al análisis casos insignia, tales como los carnavales de Barranquillas en Colombia y el de Oruro en Bolivia, reconocidos como patrimonio de la humanidad, cuyos recorridos de patrimonialización han sido distintivos y han alcanzado una valoración a nivel nacional e internacional. Esto permite ampliar las perspectivas de comparación y discusión, ya que la experiencia de gestión de estos carnavales arrojan luz sobre cuestiones centrales que hacen a la salvaguarda de este patrimonio intangible, así como respecto de la participación de los grupos y comunidades involucradas.

Palabras clave: carnaval, patrimonio intangible, identidad, gestión participativa.

Abstract

The study of carnivals as cultural heritage allows rethink them as privileged fields to analyse coexistence of interests, cultural differences and disputes concerning such a particular intangible patrimony. In this sense, the aim of this paper is to focus on the Bolivian carnivals carried out in Argentina, especially taking into account those which are held in cities considered of intermediate type, in order to reflect on mobility, re-meaning and valorization of certain cultural expressions and manifestations that takes place thousands of kilometers from their place of origin. It was considered necessary to incorporate the analysis of leading cases, such as the carnivals of Barranquillas in Colombia and Oruro in Bolivia, recognized as World Heritage, whose processes of becoming heritage have been remarkable and have reached a national and international valuation. This allows broaden perspectives of comparison and discussion, as the management experience of these carnivals allows to shed light on central issues such as the safeguarding of this intangible heritage as well as the participation of groups and communities involved.

Keywords: carnival, heritage, identity, participative management.



Resumo

O estudo dos processos de patrimonialização dos carnavais permite repensá-los como campos privilegiados para abordar a coexistência de interesses, diversidades culturais e disputas no entorno de um patrimônio em particular, o intangível. Neste sentido, o objetivo deste artigo é analisar os carnavais bolivianos na Argentina, especialmente considerando aqueles que são realizados em cidades consideradas intermediárias, como Olavarria e Tandil, afim de refletir sobre a mobilidade, resignificação e valor de certas expressões e manifestações socioculturais que se originaram a milhares de quilômetros de distância. Considerou-se necessário incorporar à análise casos de destaque, tais como os carnavais de Barranquilla na Colômbia e Oruro, na Bolívia, reconhecidos como Patrimônio Mundial da Humanidade, cujos processos de patrimonialização tem sido distintos e alcançaram uma valoração em nível nacional e internacional. Isso permite ampliar as perspectivas de comparação e discussão, já que a experiência de gestão desses carnavais pode lançar luz sobre questões fundamentais para a salvaguarda do patrimônio imaterial, bem como sobre a participação de grupos e comunidades envolvidas.

Keywords: carnaval, patrimônio imaterial, identidade, gestão participativa.

Introducción

Los usos del patrimonio cultural han tenido a lo largo del tiempo un rol sumamente significativo en los procesos de construcción de las alteridades y las identidades sociales. Es decir que el patrimonio se ha comenzado a entender como un campo atravesado por relaciones de poder en el que los sectores hegemónicos han tenido la autoridad para seleccionar determinados repertorios considerados “dignos” de ser patrimonializados, generando y recreando, de este modo, desigualdades, tensiones y conflictos sociales (Prats, 2000; Rosas Mantecón, 1998; García Canclini, 1999; Crespo, 2013).

No es una novedad que el patrimonio es una construcción social de Occidente y fue utilizado en un contexto en el cual las políticas de los Estados nacionales apuntaban a constituir una “comunidad homogénea” a partir de la legitimación de determinados referentes simbólicos extraculturales e inmutables (Prats, 2000, pp. 116-117; ver también Bond y Gilliam, 1997). Por ejemplo, en países como Argentina, la idea de un patrimonio cultural común fue alentada desde el Estado, ya que aportaba un sustrato material a la construcción de las “tradicionales nacionales”, reforzando la nacionalidad y contribuyendo, de este modo, a la cohesión y a la unificación territorial. Así, la idea de un patrimonio cultural común fue alentada desde los Estados nacionales decimonónicos, ya que aportaba un sustrato material a la construcción de las “tradicionales nacionales”, reforzando la nacionalidad y contribuyendo a la cohesión y a la unificación territorial. “Las nuevas naciones necesitaban contar con una historia propia en la cual educar a sus ciudadanos y generarles un sentido de identidad”. Es por ello que el patrimonio cultural, en sus inicios, estuvo fuertemente ligado con la construcción de la identidad nacional y representaba un testimonio unívoco y estático de una cultura pretérita, o de un pasado glorioso e irreversible (Endere 2009, pp. 22-23).

Ahora bien, por detrás de lo aparente de estos territorios culturales, que se exhibían casi naturalmente, existieron siempre otros espacios activos, dinámicos y profundos de culturas que mantuvieron y mantienen, a pesar de todo, su carácter particular y diferente. En tiempos relativamente recientes y contextos políticamente más propicios, comenzaron a “aflorar diferentes movimientos que buscaron y buscan reconocimiento en tierras donde ‘la cuestión nacional’ parecía resuelta hacía muchos años” (Bauman, 2005, p. 119). En este contexto, se redefine el concepto de *patrimonio* y se comienza a revalorizar no solo como fuente de diversidad, identidad y como práctica y conocimiento de quienes lo portan, sino también como una construcción social que implica procesos diferenciales de apro-

piación de bienes culturales —tangibles e intangibles— por parte de los grupos y los individuos (Rosas Mantecón, 1998; García Canclini, 1999; Unesco, 2003; Prats, 2000, 1997).

Este proceso implicó, además, una transición entre la concepción de un patrimonio único y homogéneo a la noción de diversidad de patrimonios coexistiendo en un mismo tiempo y espacio, a la vez que se pasó de una política cultural que se centraba en la asimilación de las diferencias étnicas a otra que reconoce la diversidad y legisla una serie de derechos de grupos sociales que fueron considerados, históricamente, como subalternos, como es el caso de los pueblos indígenas. En este marco, se ha comenzado a promover la recuperación y puesta en valor de saberes, manifestaciones, representaciones y expresiones culturales de grupos antes desestimados (García Canclini, 1999; Crespo, 2013). Dicha recuperación se ha llevado a cabo tanto por parte de los grupos sociales que resignifican sus prácticas culturales como también por agentes estatales que incorporan esas manifestaciones a sus proyectos políticos para alcanzar determinados fines, ya sean turísticos o de desarrollo local, entre otros. Lo interesante, en este sentido, es identificar las consecuencias de dicho proceso en términos de nuevas disputas de intereses por parte de todos los actores involucrados.

En este contexto, el objetivo del presente trabajo es analizar cómo se fueron definiendo los procesos de patrimonialización de los carnavales en Argentina, teniendo en consideración otros procesos que sin duda deben ser tomados como referencia, como Barranquilla, en Colombia, y Oruro, en Bolivia, para luego repensarlos como campos privilegiados para abordar la coexistencia de intereses, diversidades culturales y disputas en torno de un patrimonio en particular: el intangible. Para ello se tomarán como ejemplos de caso los carnavales bolivianos en Argentina, en especial los que se llevan a cabo en ciudades consideradas intermedias, con el objeto de reflexionar acerca de la movilidad, la resignificación y la puesta en valor de determinadas expresiones y manifestaciones socioculturales que tendrían su origen a miles de kilómetros de distancia.

En este sentido, se considera oportuno trabajar con diferentes casos y escalas para así analizar y comparar tanto los carnavales que han sido reconocidos internacionalmente como patrimonio de la humanidad con otros cuyos recorridos de patrimonialización han sido diferentes y han alcanzado una valoración a nivel nacional o local. El fin último es poder abordar, con una perspectiva más amplia e interrelacionada, casos locales que han sido objeto de estudios en profundidad en Argentina (Mariano, 2011, 2014).

Por todo lo expuesto, se propone seguir la perspectiva de Abreu (2003) y Lacarrieu (2010) y visualizar al patrimonio cultural inmaterial como un recurso para el reconocimiento y la gestión de la alteridad y para dar espacio a los “patrimonios emergentes” (Abreu, 2003, p. 30) y locales que no siempre se corresponden con las lógicas hegemónicas que se tratan de legitimar “desde arriba”. De este modo, se considera que la revalorización de los carnavales como manifestaciones del patrimonio intangible posibilita una oportunidad para activar una discusión renovada sobre y desde las identidades (Loreto López, 2003), así como respecto de la promoción y reivindicación de los derechos culturales (Lacarrieu, 2006) a través de la gestión participativa (Unesco, 2012).

Patrimonios y procesos de patrimonialización

La premisa que orienta este trabajo se basa en que “las prácticas denominadas como patrimonio no son naturalmente percibidas como tales por los grupos sociales. En realidad son identificadas como elementos importantes para la vida cotidiana de la comunidad sin que porten un ‘aura superior’ en relación a ninguna otra actividad de su existencia. La visión que patrimonializa es externa al grupo” (Das Dores Freire, 2011, p. 4). Es decir que es necesaria una “activación patrimonial” (Prats, 2000, 2005) para convertirlas en tales, un proceso que no es neutral ni carente de diversidad de significaciones y tensiones (Lowenthal, 1996).

Generalmente, en las arenas de la activación patrimonial suelen usarse como sinónimos las nociones de *poner en valor* y *activar*. No obstante, señalar su diferencia posibilita comprender mejor dichos procesos y las instancias de negociación entre los diferentes agentes que intervienen. En este sentido, *poner en valor* implica simplemente, en términos de Prats (2005), valorar determinados bienes, manifestaciones o elementos patrimoniales; pero *activarlos* implica una acción de actuar sobre ellos de alguna forma. La activación depende de poderes políticos que deben necesariamente negociar con otros poderes fácticos y con la propia sociedad. Alrededor de la puesta en valor se produce el primer paso de esta negociación, en la medida en que existe en la sociedad una valoración previa y jerarquizada de determinado bien como resultado de procesos identitarios. De este modo, la activación tiene que ver con los discursos y, de hecho, estos tienen una gran importancia para el poder político, tanto a nivel nacional, local, y, por supuesto, internacional (Prats, 2005, p. 20).

En el segundo plano de negociación interviene el poder político y la sociedad. El objetivo final es alcanzar el mayor grado de consenso posible, de manera que el discurso subyacente en la activación aparezca legitimado y conforme a la realidad

socialmente percibida. En este sentido, el patrimonio puede ser entendido como un campo de disputa a partir del cual se definen y redefinen representaciones y sentidos de identidad (Morel, 2011). Como lo expresa Rotman (2001), existe una dimensión política del patrimonio que posibilita un espacio de lucha por el reconocimiento y la legitimidad de los grupos.

En este marco, los usos del patrimonio cultural experimentan un cambio que se relaciona con la emergencia de otros actores sociales que ponen de manifiesto nuevas estrategias de visibilización y legitimación a través de sus manifestaciones culturales. En este sentido, como lo expresan autores como García Canclini (1999), Martín y Rotman (2005) y Morel (2011), emerge un enfoque que fortalece instancias democráticas y comunitarias con una marcada participación de la sociedad civil (Unesco, 2012).

Para el caso argentino, luego de las reformas neoliberales que se implementaron durante la década de los noventa, se comienzan a consolidar nuevas instancias de “conceptualización y gestión para la protección, revalorización y promoción de los patrimonios culturales locales” (Morel, 2011. p. 164). En este contexto, ciertas manifestaciones tradicionales y populares, como el carnaval, comienzan a tener no solo un valor emergente y un reconocimiento social significativo, sino que también empiezan a ser parte de la agenda cultural de las políticas públicas y cobra importancia el patrimonio inmaterial¹.

El patrimonio inmaterial está ligado con la memoria en la medida en que su vigencia y representatividad generan procesos identitarios y de pertenencia en la comunidad, y está conformado por aquellas prácticas y saberes que han sido transmitidos de generación en generación y tienen vigencia y significatividad para una comunidad (Unesco, 2003). En la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* se define a través de “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes, que las comunidades, los grupos, y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (Unesco, 2003, art. 2.1). Dicho patrimonio se manifiesta particularmen-

1 La salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial se institucionaliza en el seno de la Unesco a través de la Convención para la Salvaguarda de Patrimonio Cultural Inmaterial en el 2003. Dicha convención se convirtió, entonces, en el primer instrumento jurídico internacional a través del cual los diversos miembros se comprometen a sostener medidas para garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial. Su implementación en Latinoamérica animó a los países del continente a crear el Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL) el 22 de febrero del 2006. Se trata de un organismo internacional latinoamericano, creado por iniciativa del gobierno de Perú, con el apoyo de la Unesco, para promover y apoyar acciones de salvaguarda y protección del vasto patrimonio inmaterial de los pueblos de esta región. En la actualidad, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Perú, Chile y Argentina forman parte del CRESPIAL.

te en las tradiciones y expresiones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, rituales y actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y las técnicas artesanales tradicionales (Unesco, 2003; Blake, 2009).

En este sentido, el carnaval constituye una expresión del patrimonio cultural inmaterial porque reúne expresiones y representaciones diversas, genera un espacio para las manifestaciones como la música, la danza, las máscaras, la indumentaria y todos los significados que fortalecen el tejido social de diferentes sectores de una comunidad.

Los carnavales como patrimonio de la humanidad en Latinoamérica

El concepto de “patrimonio de la humanidad” se comenzó a gestar en el seno de la Unesco, teniendo en vista la necesidad de proteger el patrimonio material y a partir de la experiencia de cooperación internacional generada para rescatar los templos egipcios que iban a ser afectados por la construcción de la represa de Aswan en la década de 1960. En este sentido, se ha afirmado que el convencimiento de que existe un patrimonio que no es exclusivo de un país, ni de una cultura o religión, sino que pertenece a toda la humanidad y constituye un legado de los grupos humanos del pasado a las generaciones presentes y futuras, fue la idea que inspiró la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Natural y Cultural de 1972 (Endere, 2009). A través de esta convención se propuso proteger lo excepcional, lo extraordinario, aquello que representa las grandes obras del hombre y de la naturaleza (Unesco, 2006). Precisamente el criterio que determina que un bien pueda ser catalogado como patrimonio de la humanidad es el “valor universal excepcional” que significa que posee “una importancia cultural y/o natural tan excepcional que trasciende las fronteras nacionales y cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad. Por lo tanto, la protección permanente de este patrimonio es de capital importancia para el conjunto de la comunidad internacional” (Unesco, 2005, p. 48).

A fines de 1997, en la 29ª Conferencia General de la Unesco, mediante una resolución del Consejo Ejecutivo, se creó una nueva distinción de carácter internacional, la Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral de la Humanidad a la que, en 1999, se le incorpora en la denominación “e inmaterial”. Dicha procla-

mación es consecuencia de recomendaciones e intentos de otros países por crear otros sistemas de reconocimiento y valoración que implicaran al patrimonio inmaterial, antes de su institucionalización formal en la Convención del 2003.

En este contexto, países de todo el mundo comenzaron a postular determinadas manifestaciones socioculturales para su reconocimiento y valoración internacional ante la Unesco y para fortalecer políticas de gestión y salvaguarda. América Latina no fue la excepción. El Carnaval de Oruro en Bolivia, primero (en el 2001), y el de Barranquilla en Colombia, después (en el 2003), fueron declarados obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad².

El Carnaval de Barranquilla

Tiene lugar en la ciudad de Barranquilla, Colombia, país que posee un marco constitucional con las garantías necesarias para promover la protección, la salvaguarda, el desarrollo y demás aspectos relacionados con el patrimonio cultural, material e inmaterial. Se trata de un marco de sentido que les da a los ciudadanos las facultades para que participen, promuevan e instauren acciones a favor de la defensa del patrimonio cultural (Unesco, 2008, pp. 188). En este contexto, Colombia inscribió al Carnaval de Barranquilla para ser considerado como obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, galardón que le fue otorgado en el 2003. En ese mismo año, el Ministerio de Cultura de Colombia diseña y aprueba el Plan Decenal (2003-2013) de Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla, en el que se propuso contribuir a la salvaguardia de dicho Carnaval a través de cuatro programas: Investigación e Inventario del Patrimonio Oral e Intangible del Carnaval de Barranquilla; Preservación y Conservación del Patrimonio Oral e Intangible del Carnaval; Apoyo a los actores del carnaval de Barranquilla y Difusión de las Expresiones de la Cultura Tradicional y Popular del Carnaval de Barranquilla (Unesco, 2008; Flores, 2005).

A partir del 2006, y para apoyar la realización de dicho plan, se comenzó a efectuar un conjunto de propuestas tendientes a profundizar la gestión participativa y la salvaguarda del carnaval. Algunos de ellos fueron: el Plan de Acción para la Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla, adscrito al Observatorio del Caribe Colombiano; el “Proceso de identificación y recomendaciones de salvaguardia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial asociadas al Carnaval de Barranquilla, ubicadas en la ribera del río Magdalena, en los departamentos de

² Como el Carnaval de Oruro va a tener relación directa con las manifestaciones culturales en ciudades intermedias que se tomarán como caso de estudio, se decide presentar primero el de Barranquilla, aún cuando su declaración fue posterior.

Bolívar/ César/ Magdalena y Atlántico”, adscrito al Parque Cultural del Caribe, y la expedición del Decreto 2941 de 2009 (ahora Decreto 1080 de 2015, en la parte V), según el cual los patrimonios inmateriales del país deben contar con un Plan Especial de Salvaguardia (PES), entre otros (Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo, Observatorio del Caribe Colombiano [Ocaribe] y Ministerio de Cultura [MinCultura], 2015; Unesco, 2008, Lizcano y González Cueto, 2005).

En el 2008 fue inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de Unesco, y desde el 2010 se sucedieron varios intentos para desarrollar el PES hasta su formalización, en el 2014³.

En el Plan Especial de Salvaguarda (PES) se explicita que para comprender la riqueza de este carnaval es necesario señalar que demográfica y culturalmente Barranquilla ha sido un polo receptor e integrador de los aportes humanos de toda la región Caribe colombiana. Es decir que hace referencia a un territorio cuya diversidad cultural y composición étnica surgieron históricamente de la coexistencia entre indígenas originarios, colonizadores y la fuerte influencia africana aportada por las personas que fueron esclavizadas y sus descendientes. En un país que ha sido afectado por la violencia, este carnaval es reconocido como un espacio excepcional de convivencia, tolerancia y diversidad cultural y por ello se ha convertido en un referente fundamental para la vida cotidiana de los barranquilleros a lo largo de todo el año (Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo, Ocaribe y MinCultura, 2015; Unesco, 2008; Lizcano y González Cueto, 2005; Flores, 2005).

La multiplicidad de actores sociales intervinientes se manifiesta también en el PES a través de la decisión de incorporar términos y categorías como: *portadores*, *hacedores* y *artistas del carnaval*. Esta decisión es significativa a la luz de que incluye, sin perder la especificidad, al sentir de quienes hacen, conocen, crean, recrean y gozan el Carnaval de Barranquilla (ver el Anexo 14. Acta solicitud inclusión término Artistas del Carnaval, del Plan Especial de Salvaguardia, pp. 6-7). En este

3 Por ejemplo, en el 2010, con el apoyo del Ministerio de Cultura, se inició un proceso con un equipo consultor de la Universidad Nacional con el fin de hacer un PES con un enfoque participativo para garantizar un proceso de salvaguardia incluyente y sostenible en el tiempo. Si bien hubo avances en esta iniciativa, según el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, estos no fueron suficientes para desarrollar una propuesta que pudiese ser aprobada y reconocida por la comunidad. Por esta razón, en 2013 la Secretaría Distrital de Cultura, Patrimonio y Turismo de Barranquilla decide retomar el proceso de elaboración del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla con recursos del Impuesto Nacional al Consumo, esta vez en convenio con la Universidad del Atlántico. Sin embargo, este nuevo ejercicio tampoco parecía suficiente como para reflejaba la concertación participativa de los diferentes actores de las fiestas. Finalmente, en el 2014 la Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo, con el apoyo del Ministerio de Cultura, la asesoría del Observatorio del Caribe Colombiano y el financiamiento del Impuesto Nacional del Consumo, realiza una nueva convocatoria para la definición de acuerdos de salvaguardia, que contó con una amplia respuesta de la ciudadanía y que dio como resultado el documento final del PES (Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo, Ocaribe y MinCultura, 2015).

contexto se explicita que los *portadores* son aquellas personas que viven y entienden el Carnaval de Barranquilla como parte de su cotidianidad, que con su acción y su pensamiento crean y recrean permanentemente la manifestación. Dicha celebración se constituye en un espacio de emancipación, que transgrede las distinciones de clase y etnia. El término *hacedores* hace referencia a las personas, colectivos o grupos que con sus saberes y prácticas mantienen los elementos constitutivos de este: artesanos, músicos tradicionales, maestros de danza, líderes comunitarios y operadores que trabajan permanentemente en el ejercicio de hacer el carnaval, manteniendo su esencia sin perder su carácter dinámico. Finalmente, por *artistas* se refiere a la forma en que prefieren ser llamados los integrantes de grupos folclóricos de música y danza, o los personajes que se integran a la fiesta mediante el disfraz, la expresión oral y la teatralidad (Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo, Ocaribe y MinCultura, 2015, pp. 7-8).

Entre las particularidades del Carnaval de Barranquilla se destaca la convivencia de diversas expresiones tradicionales con manifestaciones contemporáneas de arte popular. La fiesta reúne en un mismo espacio expresiones folclóricas de más de un siglo de existencia con otras recién creadas, influenciadas incluso, muchas veces, por la cultura popular, el cine y la televisión (Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo, Ocaribe y MinCultura, 2015, p. 25).

El éxito del Carnaval de Barranquilla y su repercusión mediática lo han transformado en una manifestación profesional. Si bien su desarrollo genera dinero para muchas familias de bajos ingresos, la creciente comercialización es considerada una amenaza potencial para la salvaguarda de las expresiones tradicionales asociadas a este. La significación de este carnaval para los diferentes grupos de interés, la evolución de su gestión y las dinámicas que ha generado su creciente importancia turística han sido objeto de no pocos análisis y discusiones por parte de investigadores (De Oro, 2010; Boude Figueredo y Luna, 2013; Flores, 2005, para solo citar algunos ejemplos).

Si bien en el PES se explicitan las potencialidades del carnaval en tanto que se lo reconoce como una fiesta que crece y es escenario para el reconocimiento y la reafirmación de las identidades, también hace alusión a los riesgos estructurales que atentan contra la salvaguarda del Carnaval de Barranquilla. Estos riesgos están asociados a:

1. La viabilidad y sostenibilidad de la estructura comunitaria, organizativa, institucional y de soporte, que implica un desequilibrio entre el estímulo otorgado a los portadores, hacedores y artistas y los costos en que estos



incurren para poder participar en los diferentes eventos del carnaval. Los costos de producción, participación y organización son cada vez más altos y esto amenaza directamente la autonomía y la creatividad. La espectacularización trae como consecuencia una mirada del carnaval como un producto de consumo que se aleja de aquella otra que apunta a lo tradicional y al fortalecimiento de la memoria colectiva, es decir que uno de los riesgos principales es el modelo de comercialización en el que se encuentra inserto dicho carnaval. Hay una saturación de marcas comerciales que se corresponden con los patrocinios de empresas privadas que parecen no tener en consideración el respeto por las manifestaciones culturales locales. Esto constituye un factor de riesgo, no solo porque excluye de la participación a las comunidades, sino porque hace vulnerables a muchos portadores, hacedores y artistas que no cuentan con una capital socioeconómico significativo como para sostenerse en el tiempo.

2. La transmisión de los conocimientos y prácticas de las manifestaciones. El PES señala una desarticulación entre los procesos educativos, desde el nivel preescolar hasta el universitario.
3. La apropiación comunitaria, la visibilización y la divulgación de los valores del Carnaval. Este punto alude a la pérdida de interés y del sentido de pertenencia de las nuevas generaciones, lo cual se relaciona directamente con el primer punto, ya que la espectacularización de la fiesta y su incorporación a la industria turística genera en los jóvenes escalas de valores que privilegian intereses comerciales.
4. Por último, menciona los riesgos que limitan el derecho de acceso de las personas al conocimiento, el uso y el disfrute del carnaval. Esto también se relaciona con lo anterior, puesto que surgen eventos y actividades en el marco de la fiesta cuyo carácter comercial condiciona el acceso de diferentes actores sociales.

El Carnaval de Oruro

La ciudad de Oruro se encuentra ubicada a unos 3.706 metros sobre el nivel del mar en el altiplano boliviano, en el departamento de La Paz. En la actualidad, este lugar es considerado como “la cuna” de una de las expresiones más significativas del país, dado que el Carnaval de Oruro fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en el 2001 (Monsalve Morales, 2011) e incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inma-

terial de la Humanidad en el 2008. Asimismo, en el 2012 el Parlamento Andino reconoció la importancia del Carnaval de Oruro como “Patrimonio Inmaterial de la Comunidad Andina, expresada en sus 48 conjuntos folklóricos y en sus 18 especialidades de danza”.

Oruro es un importante centro de ceremonias desde la época precolombina, y desde el siglo XIX, un importante centro minero. En 1606, con la llegada de los españoles, fue refundado y siguió siendo un lugar sagrado para el pueblo Uru, donde se acudía desde muy lejos para cumplir con los ritos, especialmente durante la gran fiesta de Ito. Los españoles prohibieron esas ceremonias en el siglo XVII, pero estas continuaron resistiendo bajo la fachada de la liturgia cristiana. Los dioses andinos, a través de complejos y violentos procesos de dominación y hegemonía, fueron resignificándose detrás de los íconos cristianos. La fiesta de Ito, por ejemplo, se fue “transformando” en la fiesta de la Virgen Candelaria (también conocida como Virgen del Socavón, patrona de los mineros y de la ciudad de Oruro), que se celebra cada 2 de febrero, con la incorporación de elementos cristianos. No obstante, otros componentes tradicionales como *lama lama* o *diablada*⁴, se convirtieron en el baile principal de las fiestas de Oruro. Esta última representa la lucha entre el bien y el mal, y reúne elementos de la religión católica, introducidos desde la época de la conquista y la colonización, así como otros propios de los rituales nativos. A través de ella se representa la lucha entre el Arcángel San Miguel y la Virgen de la Candelaria frente a los diablos y *satanases*. Los personajes que intervienen en esta danza son el Arcángel Miguel, Satanás, la China Supay (o diablesa) y siete diablos que estarían representando los siete pecados capitales (Harris, 2003; Beltrán Heredia, 2004).

Actualmente, el carnaval se celebra una vez al año, antes de la cuaresma cristiana. Dura diez días y durante ellos se suscita una gran variedad de expresiones artísticas populares, en las que se destacan las máscaras, las ropas y los bordados. En el transcurso de la ceremonia, los bailarines recorren los cuatro kilómetros de la procesión durante 20 horas. Participan en ella más de 28.000 personas y 10.000 músicos.

4 En la actualidad, esta danza se practica en varios países además de Bolivia, por ejemplo, en Perú, Argentina y Chile. Este hecho ha generado una disputa entre países por cuestiones referidas a la apropiación de la danza como patrimonio cultural. Bolivia afirma que Perú estaría incurriendo en una apropiación indebida del patrimonio cultural boliviano y considera que la declaración del Carnaval de Oruro como una de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad le estaría dando a Bolivia y a la ciudad de Oruro un sustento a este reclamo. Por su lado, el gobierno del Perú y sus investigadores consideran que la danza, al tener sus orígenes en el altiplano andino, no podría ser considerada patrimonio únicamente de un país. Por el contrario, estiman que esta tradición es producto de un proceso histórico que trasciende fronteras y es anterior a la conformación de los países actuales.



Los cambios sociales, políticos, económicos y culturales por los que ha tenido que atravesar la población del departamento de Oruro, sobre todo por el declive de las actividades económicas tradicionales (minería y agricultura), han posibilitado que los habitantes, en conjunto con las autoridades, comiencen a impulsar acciones para salvaguardar la diversidad de expresiones culturales del carnaval. Una de estas acciones fue la construcción del Plan Decenal para la Salvaguarda del Carnaval de Oruro (2001-2010) y la implementación del Proyecto para la Salvaguarda del Carnaval de Oruro, conocido como PASCO y financiado por la Unesco (Monsalve Morales, 2011, p. 79).

El plan decenal se propuso como objetivo general preservar, proteger y valorizar el patrimonio oral e inmaterial del Carnaval de Oruro para lograr una mejora en la calidad de vida de la región. Dentro de sus objetivos específicos se encuentra la conservación y salvaguarda del carnaval y de las culturas tradicionales; la protección legal de las experiencias del patrimonio oral e inmaterial; la protección de los mecanismos de transmisión de las tradiciones, y la participación de la comunidad en la preservación de su patrimonio, entre otros.

Monsalve Morales afirma que si bien, por diferentes motivos, no muchos de los proyectos y programas de este plan se han llevado a cabo a término, su ejecución es un antecedente importante porque implicó la participación de diferentes actores sociales y sentó las bases para las intervenciones futuras a favor de la salvaguarda del carnaval y su reconocimiento a nivel internacional (2011, p. 82). Por ejemplo uno de los proyectos dentro del Plan Decenal, fue el Plan de Acción para la Salvaguarda del Carnaval de Oruro (2005-2007), conocido como el Proyecto PASCO, cuyos resultados más significativos fueron: el registro y la catalogación de 48 agrupaciones folklóricas y 18 especialidades de danzas como la diablada, los incas, la morenada, los negritos, caporales, llamerada, tobas, tinku, doctorcitos y wacas-wacas. Es necesario destacar que esto fue posible por la colaboración de la población local, así como de las instituciones civiles y de profesionales como el Colegio de Antropólogos, a través de convenios interinstitucionales. Si bien el resultado no es un producto terminado, la catalogación de las expresiones relevadas y analizadas en profundidad constituyen una primera fotografía del Carnaval,

que posibilitará a los más jóvenes conocer el significado de dichas manifestaciones a partir de la difusión de los resultados obtenidos.

No obstante, existen visiones divergentes que han señalado las tensiones y los desafíos vigentes en torno a las políticas estatales sobre este carnaval en particular, y las manifestaciones culturales en general. En este sentido, Michel (2005) considera que no existen políticas que promuevan la conservación y el beneficio real de las manifestaciones culturales, debido a que persiste la influencia de la política neoliberal y la falta de visión de los gobiernos de turno, los que, desde su perspectiva, solo obedecen las órdenes de organismos internacionales de crédito.

Carnaval y patrimonio en Argentina

El caso argentino es diferente en varios aspectos. En primer lugar, porque sus diversos carnavales no han alcanzado una dimensión tal como para ser susceptibles de ser nominados para la lista del patrimonio inmaterial de la humanidad⁵. En segundo lugar, porque en el contexto histórico generado por la última dictadura militar se eliminaron, en 1976, los feriados del lunes y martes de carnaval, atentando, de este modo, contra la pervivencia de tales festejos⁶.

Sin embargo, en los últimos años y en distintos puntos del país, diversos actores sociales han activado espacios para poner en valor los carnavales. Incluso alguno de ellos, como en el caso de la ciudad de Buenos Aires, cuentan con un marco legal que les brinda cierta legitimidad y reconocimiento. Ejemplos de ello son la Ordenanza 51.203/96, que instituye el Festival de Candombe y Murga en la ciudad de Buenos Aires, y la Ordenanza 52.039/97, que declara patrimonio cultural la actividad que desarrollan las agrupaciones de carnaval. Estas normas le otorgan facultades al gobierno de la ciudad para posibilitar un conjunto de medidas tendientes a facilitar los ensayos y actuaciones durante todo el año en predios municipales. Esta misma normativa pone en manos del Gobierno la responsabilidad de promover la organización de corsos en los barrios, encargando a la Secretaría de Cultura la coordinación con las entidades intermedias. A su vez, el Artículo 7 de esa misma ordenanza establece la creación de la Comisión de Carnaval, integrada por un representante de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, un

5 Cabe mencionar que luego de una acción conjunta de gestión entre Argentina y Uruguay se logró, en el 2009, la declaratoria del tango como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Se trata de una manifestación cultural que nació en la cuenca del Río de la Plata, donde se establecieron los inmigrantes europeos, los descendientes de personas esclavizadas que fueron traídas de África y los nativos. Esto generó una coexistencia de costumbres, creencias y ritos que fue configurando una identidad cultural específica en la cual la música, la danza y la poesía propias del tango se expresan.

6 Estos feriados habían sido establecidos a través del Decreto Ley n.º 2446 de 1956, ratificado por la Ley n.º 14.667. Durante veinte años el carnaval fue considerado como feriado nacional.



representante de la Comisión de Cultura del Concejo Deliberante (hoy Legislatura) y dos representantes titulares y suplentes de las agrupaciones de carnaval, todos ellos designados ad honórem. A esta comisión se le atribuye la responsabilidad de acordar las políticas tendientes a dar cumplimiento a lo establecido en esa ordenanza y en la 51.203/96, que instituye el Festival de Candombe y Murga en la ciudad de Buenos Aires.

En el 2004 la Legislatura porteña declara como no laborables los días lunes y martes de carnaval y crea, mediante la Ley 1527, el Programa Carnaval Porteño, que tiene como uno de sus objetivos generar acciones para que el gobierno de la ciudad propicie positivamente al desarrollo de la comunidad del carnaval.

La presencia de carnavales no se reduce al escenario porteño ya que, como se mencionó, estos se llevan a cabo en diferentes puntos del país. Los más reconocidos, desde el punto de vista social y turístico, son el Carnaval de Gualeguaychú en la provincia de Entre Ríos y el de Humahuaca, entre otros que se celebran en la quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy (Costa y Karasik, 1996; Podjajcer y Mennelli, 2009).

La importancia creciente de los carnavales en la agenda festiva nacional hizo que desde el 2010 se restituyeran las fechas del lunes y martes de carnaval como feriados nacionales, mediante el Decreto 1584. En sus consideraciones, se establecen los fundamentos que inspiraron esta medida: que “el carnaval es una de las manifestaciones más genuinas de las diferentes culturas que habitan nuestro vasto territorio, que fomenta la participación y la transmisión de los valores que nos identifican, a la vez que permite la integración social y cultural en una suerte de sincretismo religioso que expresa la fusión de los diferentes pueblos que habitan nuestra Nación. A esto se le suma la posibilidad de generar un movimiento turístico hacia los diferentes destinos de nuestro país, con el consiguiente beneficio económico para las economías locales” (Decreto 1584/10).

No obstante, en este trabajo se circunscribe el análisis a los carnavales de Buenos Aires para circunscribir metodológicamente el área e introducir la relación con los carnavales locales en ciudades consideradas de tipo intermedias en la provincia Buenos Aires, las cuales han sido objeto especial de estudio de las autoras.

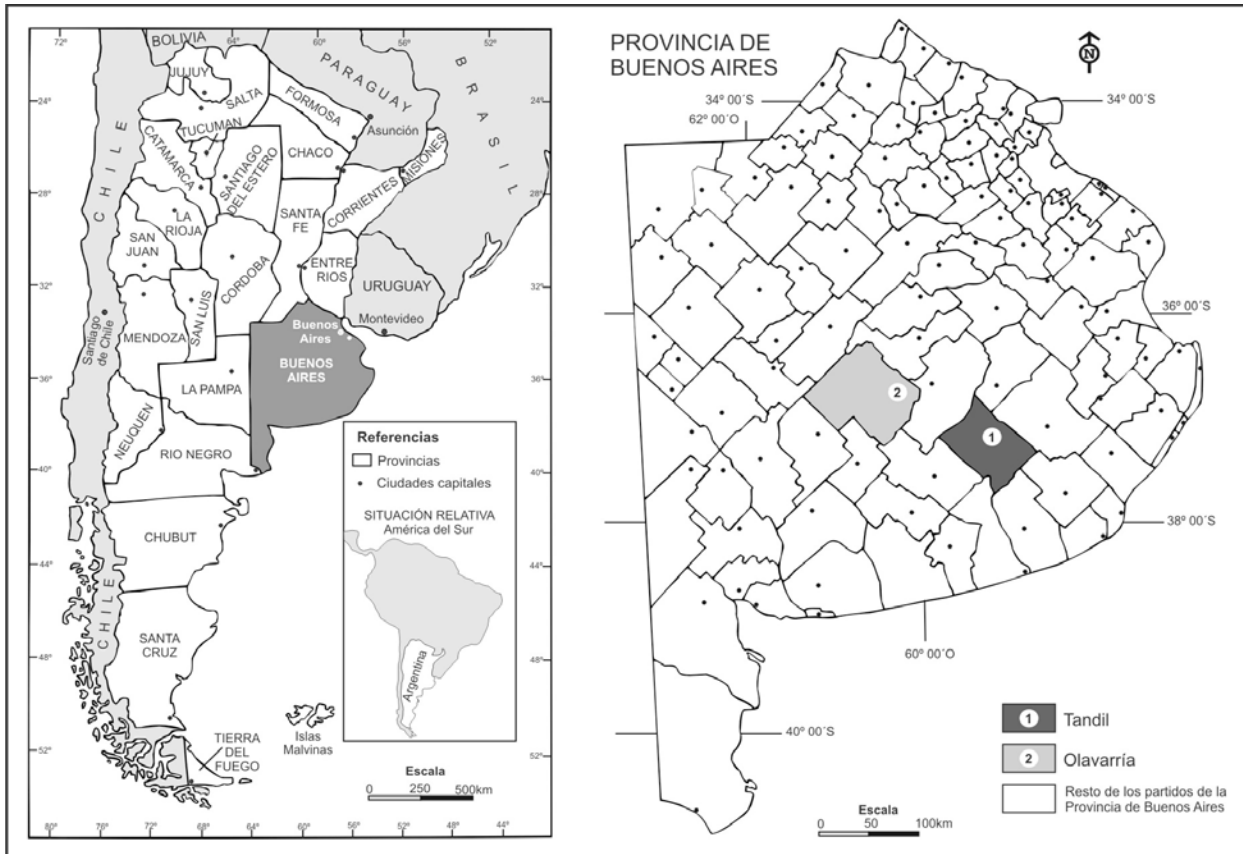
Algunos trabajos de antropólogos argentinos han posibilitado un análisis de estos procesos, permitiendo identificar los modos en los que ha sido tratada y abordada la relación entre las políticas culturales y el patrimonio inmaterial en relación con el carnaval en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, cabe mencionar

el recorrido sociohistórico efectuado por Martín (2009, 1997), que permite comprender los cambios en los usos, las valoraciones y los sentidos del carnaval en la ciudad de Buenos Aires, así como las intervenciones de los diferentes grupos sociales. Estas prácticas se ubicaron, en sus inicios, en la periferia del arte, la historia, el trabajo y la educación, y fueron tradicionalmente abordadas “en tanto saberes artesanales, pre-modernos, de sectores subalternizados” (Martín, 2009, p. 38). Sin embargo, en los últimos tiempos se ha producido en el país un reconocimiento desde las políticas públicas y los organismos internacionales. En consecuencia, estas “prácticas y saberes antes desestimados son visualizados ahora como fenómenos de interés para las industrias culturales, los sectores privados y el turismo” (Martín, 2009, p. 39). Es interesante señalar, además, que lo que hasta hace unas décadas era reducido a formas culturales en proceso de extinción, hoy se promueve e incorpora a la esfera de la administración estatal como “patrimonio vivo” y “patrimonio intangible”.

Por su parte, otros autores proponen un análisis de las manifestaciones carnavalescas a partir de la declaración de patrimonio cultural en la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, Canale (2007, p. 113) lleva a cabo un análisis sobre los procesos de resurgimiento de las murgas porteñas en relación con las políticas culturales llevadas a cabo por parte de Estado y focaliza en los intercambios y negociaciones de sentidos, tanto de los productores de políticas culturales como de quienes se constituyen en sus destinatarios, en tanto usuarios de los espacios de articulación sociocultural propuestos por el Estado. Por su parte, Morel (2007, 2011) se focaliza directamente en las políticas de activación patrimonial y en la aparición del Estado en ese proceso, y concluye que el desarrollo de “nuevas confluencias político-organizativas” y la forma en que se implementan las políticas patrimoniales públicas producen reapropiaciones que derivan en la persistencia, la mutación o el reordenamiento de las tradiciones carnavalescas. Es decir que, lejos de entender estas manifestaciones como elementos culturales aislados vinculados al pasado, las conciben como insertas en un espacio de producción desde donde se recuperan, se transforman y se resignifican antiguas prácticas e identidades culturales a partir de procesos sociales dinámicos.

En este sentido, puede afirmarse que en el abordaje de los carnavales se entremezclan los usos políticos, económicos, simbólicos y sociales que, lejos de tener sentidos unívocos, ponen en escena no solo las múltiples maneras en que los grupos se relacionan y construyen su etnicidad, sino también los modos de relacionarse con los demás. Este postulado no es característico ni definitorio de las grandes ciudades como Buenos Aires, sino que es reconocido y observado en otras, consideradas

intermedias, como Olavarría y Tandil. Allí, como se verá a continuación, el carnaval es un evento altamente convocante que se desarrolla anualmente en espacios públicos, en fechas predeterminadas y del cual participan representantes de toda la comunidad local.



Mapa de Argentina y la Provincia de Buenos Aires.

Los carnavales en las ciudades intermedias

En el centro de la provincia de Buenos Aires (Argentina), específicamente en las ciudades de Tandil y Olavarría, existen agrupaciones de inmigrantes y descendientes bolivianos de variada procedencia y con diversos grados de organización. Como muchos otros grupos de inmigrantes en el país, poseen un calendario festivo propio, se integran, además, con sus danzas y rituales a las festividades locales, evocan sus tradiciones y costumbres y construyen así nuevos espacios de expresión en los que manifiestan símbolos transnacionales y significados sociales diversos. Estas manifestaciones son susceptibles de ser analizadas en sus diferentes capas de significaciones y reconocidas en tanto dispositivos de intervención,

formas interiorizadas de cultura, rituales colectivos que son públicos y comunicativos, así como mecanismos a través de los cuales los actores se vinculan con distintos objetos y espacios a lo largo del tiempo. Si bien estas cuestiones ya han sido analizadas en otras publicaciones (Mariano, 2011, 2014, 2015), en este apartado se contextualiza brevemente la presencia de estos grupos en las ciudades mencionadas para hacer referencia a los procesos de puesta en valor y resignificación de los carnavales.

■ *El carnaval boliviano en Olavarría*

En este contexto, cabe mencionar que desde la década de 1950, la ciudad de Olavarría comenzó a recibir familias de procedencia boliviana que se asentaron en el nuevo territorio en busca, generalmente, de un mejor porvenir económico. Como consecuencia de ello, en la actualidad coexisten, al menos, tres generaciones que se han organizado formalmente y que hoy componen una agrupación formalmente constituida, denominada Asociación de Residentes Bolivianos en Olavarría (ARBO). La comunidad posee una sede social, ubicada en uno de los dos barrios (colindan entre sí) mayoritariamente habitados por familias y descendientes de inmigrantes bolivianos. La visibilidad y el reconocimiento social que posee esta colectividad en la ciudad se deben en gran parte a que ponen en práctica manifestaciones festivas propias de las tradiciones de Bolivia como, por ejemplo, el carnaval y la celebración en honor de la Virgen de Copacabana, que ocupan un lugar en la agenda festiva local.

Los esfuerzos de ARBO se centran especialmente en mantener vivas las creencias, las tradiciones y la identidad, y hacen que este grupo se configure como un actor social particular en la escena cultural local. Sus manifestaciones festivas, a partir del caso de la veneración a la Virgen de Copacabana y su participación en los carnavales, se constituyen en acciones que dinamizan las relaciones al interior del grupo y, a su vez, las del grupo con la comunidad en general (Mariano, 2011).

Al interior de la asociación, con el correr de los años, se fueron constituyendo subgrupos que eligieron, dentro de las múltiples posibilidades culturales bolivianas, una manera diferente de identificarse y mostrarse. Esta variante se manifestó en el tipo de danzas que eligieron desplegar. Como es sabido, en Bolivia existe una gran variedad de danzas que pertenecen a determinadas regiones geográficas del país y que tienen características diferentes entre sí. Esto significa que cada departamento o zona tiene sus propias danzas y, en muchos casos, estas habrían surgido del “encuentro” entre las culturas nativas de América, las personas que fueron esclavizadas y traídas de África y los españoles. Pueden distinguirse, así, ritmos

y bailes como el de los *caporales*, propios de la región de las Yungas, las *morenadas*, originarias de Potosí, o los *tinkus*, resultado del encuentro entre las comunidades nativas de los departamentos de Oruro, Sucre y otosí.



Fuente: propia.

Figura 1: Danza de Caporales. Ciudad de Olavarría

En esta ciudad, la danza elegida por los integrantes de la comunidad, en sus comienzos, fue el caporal, baile que representa una sátira a los capataces españoles, denominados “capos”, quienes, en la época de la colonia, hacían trabajar a los nativos del lugar en condiciones infrahumanas, en las mitas y en el campo (Giorgis, 2004). El caporal sería la expresión corporal de la resistencia que se materializa en los primeros trajes de estos bailarines. En palabras de un bailarín olavarriense: “todo tiene su significado. El traje es semejante al de los soldados españoles, es una burla, una muestra de liberación, es por eso que usamos esa ropa, con hombreras. Es como que el esclavo se liberó de su señor. Los cascabeles que usamos en las botas representan las cadenas rotas, la libertad” (Comunicación personal con un bailarín de la agrupación Caporales de la ciudad de Olavarría, 20 de julio de 2012).

Dentro de la colectividad boliviana en Olavarría, se constituyó más tardíamente otro grupo de bailarines que se denominan Tinkus Gran Poder, nombre que alude a otros personajes de la historia boliviana. Ellos representan al campesino, al sector trabajador y explotado, en sus palabras, al pobre, al nativo y no al extranjero. Etimológicamente, la palabra *tinku* proviene del quechua y significa encuentro, convergencia y equilibrio, y hace referencia a una pelea ritual; representaría un espacio de encuentro donde se juntan dos elementos que proceden de direcciones opuestas (encuentro de contrarios) (Bouysse-Cassagne *et al.*, 1987, p. 30).

Si bien dentro de ARBO se han ido configurando otros grupos de danza, en el carnaval de Olavarría sólo participan dos agrupaciones: una de tinkus y otra de caporales. De hechos, son conocidos y esperados por los espectadores, que disfrutan del despliegue de colores en los trajes y las coreografías. Sin embargo, y si se piensa estas manifestaciones como un tipo particular de lenguaje, fue posible identificar a través de los relatos de los actores involucrados que, si bien su participación genera un fuerte impacto visual en los espectadores, el verdadero significado y mensaje de la danza no es comprendido ni interpretado en su profundidad. En una de las entrevistas realizadas con el grupo de danza Tinkus Gran Poder se comentó que, durante uno de los cursos, ellos quisieron representar lo que el tinku significa, e “hicimos una coreografía que daba cuenta de una pelea entre dos hombres por una mujer. Pero muchos espectadores supusieron que nos peleábamos de verdad y, sin embargo, era una obra teatral. Tuve que explicar que lo que estaban viendo no era real, sino ficticio” (comunicación personal). Este fragmento de la entrevista pone de manifiesto las dificultades de las agrupaciones para transmitir, en toda su riqueza y complejidad, los mensajes de sus danzas y festividades, corriendo el riesgo de que sean vistas solo como un espectáculo exótico, sin que se comprenda la profundidad de los significados (Mariano, 2011). La reacción popular parece haber sido de sorpresa y desagrado al no poder entender el mensaje que se quiso transmitir y, como consecuencia de ello, la agrupación decidió modificar su danza, incorporando una coreografía más “adecuada” para las expectativas de los espectadores.

Cabe destacar que, en esta ciudad, la fiesta del carnaval constituye un acontecimiento social que, desde el retorno democrático y sobre todo en los últimos años, ha crecido en convocatoria y trascendencia, convirtiéndose en una de las fiestas más populares de la ciudad. Decenas de miles de personas se dan cita en el mismo lugar para presenciar y formar parte de un espectáculo que se ha hecho muy masivo con el correr de los años. Desde la Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno Municipal de la ciudad, se publicita y difunde la organización del denominado Corso Oficial,

así como la fecha y el lugar en el que se lleva a cabo. A partir del 2011, los mismos se efectúan durante los feriados nacionales de carnaval y, desde el 2013, se cuenta con un corsódromo, construido en un espacio verde de la ciudad.

■ *El carnaval boliviano en Tandil*

Por su parte, en el caso de Tandil se podría afirmar que la llegada de los inmigrantes bolivianos adquirió importancia a mediados del siglo XX, cuando comenzaron a arribar a la zona atraídos, mayormente, por las oportunidades laborales que la ciudad ofrecía. En la actualidad pueden encontrarse, al menos, tres generaciones estrechamente vinculadas por lazos de parentesco y residencia, que conforman el Centro de Ciudadanos Bolivianos Residentes en Tandil. Si bien no se trata de una organización con personería jurídica ni posee una sede propia, como en Olavarría, su presencia se hace visible por medio de sus manifestaciones artísticas, principalmente a través de la danza, la música y las artesanías. De hecho, el Mercado Artesanal de Tandil y los carnavales se convierten en los espacios ganados, apropiados y usados para manifestar y participar, a través de sus tradiciones, de las costumbres, e incluso del idioma, con la comunidad “local”.

Testimonios recogidos en dicha ciudad permitieron constatar que los carnavales previos al 2005 eran prácticamente inexistentes o “muy pobres”. En consecuencia, se comenzó a desarrollar, desde la gestión municipal, un plan de “fomento y rescate de los carnavales y los grupos que en él participaban para promover su revalorización social en la ciudad de Tandil” (Comunicación personal con un representante de la secretaría de cultura de de Tandil, septiembre de 2012). Este proyecto implicó la organización de actividades dentro de los diferentes barrios, posibilitando la apertura de espacios para realizar talleres con profesores de murgas. En algunos lugares, esto surgía como respuesta a una necesidad de la comunidad. En otros, la propuesta se realizaba sin la solicitud de un grupo, pero con el fin de instalar la inquietud o el interés de participar. Los relatos de los entrevistados evidencian cómo se fueron conformando, de este modo, agrupaciones y nuevas relaciones sociales entre los diferentes barrios: “muchos jóvenes comenzaron a verse las caras y a trabajar juntos”, y se trató de instalar una lógica de intercambio y cooperación.

En el 2004 llegó a la ciudad el Carnaval de mi Provincia, un grupo privado que exigía el cobro de una entrada y que traía comparsas de otros lugares. Como reacción frente a esta lógica “para unos pocos”, se construyó el Carnaval de mi Tandil, como espacio alternativo. En consecuencia, cuatro o cinco grupos armaron un carnaval en la estación del ferrocarril. En ese contexto, la idea de una fiesta po-

pular, “del pueblo”, gratuita y participativa, fue adquiriendo fuerza y visibilidad. Esta celebración es conocida como “de la resistencia del 2004”. A partir de este antecedente puntual, se empezaron a proponer y llevar a cabo reuniones (promovidas desde el Área de Cultura) con los integrantes de los grupos de murgas y carnavales para delinear “otro tipo de fiesta”. Es decir, una “que fuera realmente el reflejo de lo que pasa acá en Tandil y dé cuenta de una sociedad diversa en la que hay expresiones de distintas raigambres, como las uruguayas, las murgas cantoras, las murgas de estilo más barrial bonaerense, comparsas andinas, brasileras, de percusión” (Comunicación personal con una representante del área de Cultura de Tandil, septiembre de 2012). Sin embargo, ellos señalaron también que la presencia de algunos grupos, como el de inmigrantes y descendientes bolivianos, empezó a ser intermitente por algunos cambios que se fueron introduciendo en la misma organización de los carnavales. A partir del 2005, las “mejores” comparsas obtenían premios en dinero: “siempre lo ganaban los descendientes bolivianos, con el vestuario, los pasos y todo eso. Acá, en Tandil, es hermoso, los trajes tienen un trabajo increíble” (Comunicación personal con un representante del área de Cultura de Tandil, septiembre de 2012). Sin embargo, y con posterioridad, se cambia la lógica competitiva del carnaval por otra de tipo cooperativo. Esto habría causado la intermitencia de la participación de las agrupaciones bolivianas, ya que se dejó de dar un premio en dinero y se comenzó a otorgar una “ayuda” económica previa para colaborar con la compra de telas para los trajes, así como para los instrumentos, los ornamentos, el maquillajes y demás elementos necesarios para viabilizar la participación en los carnavales.

La implementación de este tipo de políticas fue proyectando un debate hacia el interior de otros grupos, como el de los integrantes de la comunidad boliviana de Tandil, en relación con estas nuevas formas de participación, generando otras reglas de juego y, por ende, “nuevos mecanismos de inclusión - exclusión” (Morel, 2007, p. 142). Es decir, pensar el carnaval como un espacio participativo para la producción cultural produjo contradicciones que se vieron reflejadas en los testimonios de quienes participan y participaron en las comparsas y danzas. En este contexto, fue posible identificar las opiniones y percepciones de los propios protagonistas de las agrupaciones bolivianas de la ciudad de Tandil. A través de entrevistas y charlas informales, se pudieron visibilizar variaciones y reelaboraciones en los sentidos que dicho grupo ha ido otorgando a su participación en el carnaval por medio de sus comparsas. De hecho, el carnaval se constituye en un escenario propiciado por el Estado donde ellos eligen participar o no. Ese espacio adquiere dimensiones múltiples que operan de manera desigual en el imaginario de quienes lo vivencian. Ello permite identificar los conflictos de intereses que

surgen, incluso, en la misma organización del grupo a través de las diferencias generacionales. Ejemplos de ello son comentarios como los siguientes: “dejamos de participar del carnaval oficial porque no entramos dentro de las reglas políticas que se implementaban”; “nosotros somos más autónomos, de organizaciones más horizontales y no verticales”; “nosotros tenemos otra lógica del carnaval [...] invertimos, distribuimos, hacemos salidas afuera para poder invertir en los trajes, la logística y en todos los detalles, para que pueda ser un espectáculo colorido y que no quede como una comparsa que pasó y no quedó nada”; “preferimos salir y hacer uno nuestro” (Comunicación personal con un joven integrante de la comunidad boliviana de Tandil, marzo de 2013).

En términos generales, se podría señalar una divergencia en lo organizativo y lo económico, que repercute directamente en la opinión acerca de los premios para unos pocos (los que ganan) o una ayuda económica para todos. Desde la perspectiva del Estado, cambiar la dinámica competitiva por la cooperativa significaba beneficiar a todos aquellos que no alcanzan un lugar como ganadores en la competencia. En cambio, desde la mirada de los integrantes de las comparsas bolivianas, el uso de este “nuevo beneficio” no los favorece en relación con las oportunidades que le brindaba ser, durante varios años, los destinatarios del primer premio. En este sentido, expresan: “ahora te dan dos latas y telas y tenés que hacer un carnaval con eso, y esa no es nuestra lógica”.

Comparsas bolivianas y políticas culturales locales

Un aspecto que merece destacarse es la intervención estatal y la manera que esta ha gravitado en el desarrollo de las comparsas bolivianas. Como puede observarse, el carnaval de Tandil es un escenario desde donde se pueden identificar intercambios y negociaciones de sentidos a través de prácticas concretas, tanto de los productores de políticas culturales como de quienes se constituyen en sus destinatarios. A través de esto es posible analizar, como lo expresa Canale (2007, p. 113), la complejidad de las articulaciones entre las acciones del Estado y las diversas modalidades de recepción, uso y respuestas que esas acciones generan. Es decir, en el ámbito del carnaval se entrecruzan objetivos políticos, económicos y organizativos, así como intereses y valores de los grupos sociales que intervienen. Se pudieron relevar, por lo menos, cuatro lógicas diferentes en los testimonios de los entrevistados: 1) la competitiva, 2) la cooperativa, 3) la privada y 4) la popular y alternativa. A su vez, el involucramiento de instituciones formales y agencias oficiales relacionadas con la cultura brindó otro tipo de razones que podrían ser

interpretadas en relación con objetivos de tipo comercial y turístico (p. ej., visibilizar la diversidad en Tandil).

En el caso de Olavarría, la actuación del gobierno local ha sido menos conflictiva que en Tandil, aunque no menos influyente. La municipalidad otorga subsidios a las diferentes comparsas que forman parte del curso oficial y, si bien esta política no provocó discontinuidades en la participación de los bolivianos, la distribución de fondos al interior del grupo generó algunas disidencias. Esto dio lugar a que el conjunto original de caporales se escindiera y surgiera los tinkus para, de este modo, acceder a una financiación estatal diferente y aumentar los beneficios.



Fuente: propia.

Figura 2: Danzantes Tinkus. Ciudad de Olavarría

Discusión

La importancia que el carnaval y todas sus manifestaciones tienen en Bolivia permitiría entender y explicar las razones por las cuales su celebración y su puesta en valor son activadas en ciudades de tipo intermedias de Argentina. En términos generales, los casos de las ciudades de Tandil y Olavarría permiten poner en contexto la interacción entre las agrupaciones bolivianas y las agencias estatales

y discutir hasta qué punto las representaciones rituales que estos grupos llevan a cabo son producto de una libre recreación de sus tradiciones o si, por el contrario, son condicionadas por factores externos (Ucko, 2000). Esto permite dar cuenta de las tensiones existentes entre las fuerzas que pugnan por el mantenimiento de las tradiciones y por el cambio, así como entre el interés por perdurar en la diferencia o asimilarse a la cultura local. Este es un desafío que, por otra parte, no es ajeno a muchos otros grupos de inmigrantes en estas ciudades. De este modo, es posible notar cómo la construcción de identidades depende tanto de la autodefinición como de la heterodefinición, es decir que, en tanto procesos, se conciben no solo por la autoadscripción de sus miembros, sino también por la adscripción de los otros (Barth, 1976). Por otro lado, como lo expresa García Canclini, entender estas prácticas culturales como producciones supone considerar no solo el acto de producir, sino también todos los pasos de un proceso productivo: la producción, la circulación y la recepción. Esto equivale a analizar toda manifestación cultural dentro de los procesos de producción y circulación. Así, una danza “no es la misma bailada dentro de la propia comunidad que en un teatro/carnaval, donde el público es ajeno a esa tradición, aunque sus estructuras formales sean idénticas” (1991, p. 21).

Las experiencias de gestión y salvaguarda de los carnavales de Barranquilla y Oruro, tanto por su importante capital cultural, dinamismo y diversidad como por los desafíos que ha planteado y plantea su gestión sustentable, en la que la participación de los grupos de interés es considerada una cuestión central, deben, sin duda, arrojar luz para analizar los casos de estudio locales. Aspectos como el desarrollo de una política cultural planificada, consensuada, que trascienda las gestiones particulares de cada gobierno y que esté basada en el conocimiento de las características y valores de sus manifestaciones culturales y en la participación de sus portadores, parece insoslayable, pero lamentablemente estos aspectos suelen ser ignorados o menospreciados desde los gobiernos locales.

Podría afirmarse entonces que el carnaval no constituye una abstracción cultural, donde se diluyen las particularidades y los conflictos, sino un campo en el que se elaboran nuevas prácticas, discursos, representaciones y referencias identitarias (Canale, 2007; Crespo, 2007; Morel, 2007). Su valoración, desde el punto de vista patrimonial, no suele ser considerada en el plano local, y esta es, quizás, una de sus mayores debilidades, ya que se lo dimensiona como un espectáculo que brinda colorido y que posee cualidades meramente estéticas, sin considerar su aporte a la diversidad cultural regional. Lejos de propender a su salvaguarda, la intervención estatal ha sido negativa, como en el caso de Tandil, ya que se introdujeron cam-

bios a través de las lógica de premios, primero, y después subsidios que contribuyeron a acentuar los conflictos y a desalentar la continuidad de una práctica, ya enraizada, de un grupo particular. En el caso de Olavarría, los premios generaron divisiones en el grupo y el surgimiento de diferentes comparsas, sin que ello haya sido originado por la propia dinámica comunitaria.

Finalmente, para poder llevar a cabo un análisis global que implique todos los casos presentados en este artículo, se recupera el trabajo de Crespo (2007), quien utiliza el concepto de *performance* de Bauman para analizar el carnaval como “actuaciones públicas culturales”. En efecto, Bauman (1992a; 1992b) define la actuación basándose en una noción semiótica de la cultura y en la “capacidad agentiva del sujeto”, es decir, la define no solo como praxis, sino también como un modo particular de comportamiento comunicativo. En este sentido, uno de los aspectos comunes a todas las actuaciones culturales es que constituyen eventos programados con anticipación, delimitados temporal y espacialmente y coordinados públicamente para una participación colectiva. Es decir, momentos “altamente reflexivos de expresión cultural, donde no sólo se reproduce el mundo social, sino que también se lo construye, crea, transforma y resignifica” (Crespo, 2007, pp. 104). Toda actuación posee una dimensión emergente que la torna única e irrepetible. Estos lineamientos teórico-metodológicos ofrecen entonces herramientas para analizar los carnavales, ya que toman en consideración el aspecto “emergente y normativo del mismo y su carácter constitutivo y constituyente” (Crespo, 2007, pp. 106).

Como toda manifestación del patrimonio, el carnaval es un producto político y, como tal, las prácticas y las expresiones que lo componen corren el riesgo de verse perjudicadas por factores como la insuficiente valoración, la pérdida de continuidad en la transmisión y la falta de participación en la gestión, entre otros. Todo esto nos lleva a repensar la idea del carnaval como manifestación del patrimonio intangible y su gestión, en especial en relación con su promoción y su difusión. Cabe preguntarse, entonces, en qué medida las políticas instrumentadas por los gobiernos contribuyen a fortalecer y salvaguardar esas recreaciones de su patrimonio intangible en el marco de los procesos de construcción de la identidad. Esto lleva a la necesidad de pensar alternativas que permitan la recuperación de prácticas y manifestaciones para promocionar la diversidad cultural.

Sin duda, la participación en la toma de decisiones es un concepto central en toda gestión, ya que habilita la interacción entre individuos y grupos en las diferentes etapas en las cuales se resuelven los asuntos de interés público. Los



diferentes actores sociales deben participar en los procesos de formulación de propuestas y, en algunos casos, en la gestión de recursos asignados a las acciones. Esto permitiría operativizar derechos culturales que, de otro modo, se tornan meramente declarativos, y dar sentido a los objetivos de salvaguarda patrimonial en el contexto de las políticas y las prácticas culturales de los gobiernos locales (Unesco, 2012). Solo así sería posible establecer un equilibrio entre las autoridades y los grupos, las comunidades e incluso los individuos que son portadores y transmisores de diversas manifestaciones factibles de ser analizadas como expresiones del patrimonio cultural intangible. Dichas manifestaciones, sin duda simbólicas, son instrumentos de intervención, dispositivos de poder que permiten, a su vez, comprender e interpretar el mundo. Son una dimensión constitutiva de todas las prácticas sociales y, por ende, una dimensión importante de las “actuaciones culturales” (*performance*), donde la visibilización y la puesta en escena que llevan a cabo los grupos cobran total relevancia para entender los procesos de identificación y pertenencia étnica.

En este contexto, los carnavales se constituyen en una especie de “llave” o “puerta” que invita a comprender no solo las maneras en que se interpreta y discute el mundo por parte de quienes participan, sino también cómo los sujetos construyen su etnicidad y su patrimonio a través del espacio y del tiempo. En los carnavales puede evidenciarse una tendencia creciente hacia la visibilización de manifestaciones que comenzaron a ser identificadas y valoradas local, nacional e internacionalmente por diversos actores sociales, hasta convertirse en dispositivos que pueden de ser utilizados incluso como disparadores de políticas más amplias.

Agradecimientos

El presente trabajo recupera investigaciones que se desarrollan dentro del Programa Interdisciplinario de Estudios del Patrimonio (Patrimonia) de la Unidad Ejecutora de Conicet, Incuapa, Facultad de Ciencias Sociales, Unicen. Cuentan con financiamiento del PICT 2011-0561 (ANPCyT) el estudio “Investigación, gestión y revalorización social del patrimonio en el centro y el sudeste de la provincia de Buenos Aires” y el PIP 112 201101 00429 (Conicet) “El estudio de las valoraciones y usos sociales del patrimonio cultural en el partido de Olavarría, provincia de Buenos Aires”, ambos dirigidos por María Luz Endere.

Referencias bibliográficas

- Abreu, R. (2003). A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. En R. Abreu y M. Chagas (eds.), *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* (pp. 33-59). Río de Janeiro: DP&A editora.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, R. (1992a). El arte verbal como actuación. *Serie de Folklore*, 14, 3-56.
- Bauman, R. (1992b). *Folklore, cultural, performances and popular entertainments*. Nueva York: Oxford University Press.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Beltrán Heredia, A. (2004). *El carnaval de Oruro, Bolivia*. Oruro: Latinas.
- Blake, J. (2009). Unesco's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement in safeguarding. In L. Smith y N. Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage* (pp. 45-73). Londres: Routledge.
- Bond, G. y Gilliam, A. (Eds.) (1997). *Social Construction of the Past: representation as Power*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Boude Figueredo, O. y Luna, M. (2013). Gestión del conocimiento: salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del Carnaval de Barranquilla. *Opción*, 29(71), 27-44. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31030401002>.
- Bouysson-Cassagne, T., Harris, O., Platt, T. y Cereceda, V. (1987). Pacha en torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 11-57). La Paz: Hisbol.
- Canale, C. (2007). Políticas culturales y murgas porteñas: indagando sobre sus relaciones. En C. Crespo, F. Losada y A. Martín (eds.), *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana* (pp. 109-128). Buenos Aires: Antropofagia.
- Crespo, C. (2007). La memoria festiva. En C. Crespo, F. Losada y A. Martín (eds.) *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 89-108.
- Crespo, C. (Comp.) (2013) *Tramas de la diversidad. Patrimonio y pueblos originarios*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Costa, M. y Karasik, G. (1996) ¿Supay o diablo? el carnaval en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). En N. Ross Crumrine y B. Schmelz (comps.), *Estudios sobre el sincretismo en América Central y los Andes* (pp. 275-304). Colección Estudios Americanistas 26. Bonn: Holos.
- Das Dores Freire, M. (2011). Identificación y documentación del Patrimonio Cultural Inmaterial y análisis de riesgo del PCI. *Módulo II del curso virtual sobre Registro e inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Cuzco: CRESPIAL.
- Decreto 1584/2010. (2010). Decreto de Feriados Nacionales y días no laborables. Boletín Oficial de la República Argentina. Recuperado de http://www.mininterior.gov.ar/asuntos_politicos_y_alelectorales/dinap/feriados/1584.pdf.



- De Oro, C. (2010). Las paradojas de la preservación de las tradiciones del carnaval de Barranquilla en medio del mercantilismo, la globalización y el desarrollo cultural. *Revista Brasileira do Caribe*, X(20), 401-422. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113601005>.
- Endere, M. (2009). Algunas reflexiones acerca del patrimonio. En M. Endere y J. Prado (eds.), *Patrimonio, ciencia y comunidad. Su abordaje en los partidos de Azul, Olavarría y Tandil* (19-48). Olavarría: INCUAPA, UNCPBA.
- Flores, P. (2005). El Plan Decenal de Salvaguarda y Protección del Carnaval: un ejercicio de ciudadanía. *Huellas*, 71-75, 259-263. Recuperado de <http://guayacan.uninorte.edu.co/publicaciones/upload/huellas/huellas7475.pdf>.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (ed.) *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (16-33). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de la Cultura.
- García Canclini, N. (1991). *Cultura y sociedad: una introducción*. Cuadernos de información y divulgación para maestros bilingües. México: Dirección General de Educación Indígena.
- Giorgis, M. (2004). *La Virgen prestamista. La fiesta de la Virgen de Urkupiña en el boliviano Gran Córdoba*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Harris, M. (2003). The Sins of the Carnival Virgin (Bolivia). In *Carnival and other Christian festivals: folk theology and folk performance*. Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture. Austin: University of Texas Press.
- Lacarrière, M. (2006). *Atlas de fiestas, celebraciones, conmemoraciones y rituales de la ciudad de Buenos Aires: una iniciativa pública del ámbito local*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Lacariue, M. (2010). ¿Es necesario patrimonializar las expresiones culturales inmateriales? Desafíos teóricos y metodológicos en torno del patrimonio cultural “intangible”. *Actas en CD del 1º Congreso Iberoamericano sobre patrimonio cultural. Experiencias metodológicas en el conocimiento del patrimonio*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales.
- Lizcano, M. S. y González Cueto, D. (2005). Carnaval de Barranquilla: Patrimonio de la humanidad. Breve historia de una proclamación. *Huellas*, 71-75, 264-273.
- Lowenthal, D. (1996). *The heritage crusade and the spoils of history*. Londres: Penguin.
- Loreto López, F. (2003). El patrimonio intangible: una oportunidad para pensar la identidad. En *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Mariano, M. (2011). Patrimonio intangible e identidad: representaciones bolivianas en Olavarría, provincia de Buenos Aires, Argentina. *Intersecciones en Antropología*, 12, 83-94.
- Mariano, M. (2014). *De representaciones, prácticas y fiestas bolivianas en las ciudades de Azul, Olavarría y Tandil, provincia de Buenos Aires. Un análisis desde la perspectiva del patrimonio cultural inmaterial* (tesis de doctorado inédita). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

- Mariano, M. (Mayo-agosto, 2015). Acerca de la identidad boliviana en Argentina. Un análisis de tres casos de estudio en la provincia de Buenos Aires, Argentina. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, 22, 45-64. <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda22.2015.03>.
- Martín, A. (1997). *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Bs. As.* Buenos Aires: Colihue.
- Martín, A. (2009). Procesos de tradicionalización en el carnaval de Buenos Aires. *Cuadernos FHyCS-UnJu*, 36, 23-41. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n36/n36a01.pdf>.
- Martín, A. y Rotman, M. (2005). Introducción. *Cuadernos de Antropología Social*, 21, 7-15.
- Michel Portugal, F. (2005). *Una aproximación a su reconocimiento y protección jurídica por los Derechos de Autor y Derechos Conexos*. Consultoría de Bolivia. Quito.
- Morel, H. (2007). Murgas y patrimonios en el carnaval de Bs. As. En C. Crespo, F. Losada y A. Martín (eds.), *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana* (pp. 129-144). Buenos Aires: Antropofagia.
- Morel, H. (2011). “Milonga que va borrando fronteras”. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. *Intersecciones en Antropología*, 12, 163-176.
- Monsalve Morales, L. (2011). *Gestión del Patrimonio Cultural y Cooperación internacional*. Cuadernos de Cooperación para el Desarrollo n.º 6. Medellín: Escuela Latinoamericana de Cooperación y Desarrollo. Recuperado de <http://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=oCBoQFjAA&url=http%>.
- Rotman, M. (2001). Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales ‘no consagradas’. *Memorias, identidades e imaginarios sociales*, (pp. 154-168). Temas de Patrimonio, vol. 5. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Rosas Mantecón, A. (1998). Introducción. *Alteridades*, 8(16), 3-9.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Prats, L. (2000). El concepto de Patrimonio Cultural. *Cuadernos de Antropología Social*, 11, 115-135.
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21, 17-35. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n21/n21a02.pdf>.
- Podjajcer, A. y Mennelli, Y. (2009). “La mamita y pachamama” en las performances de carnaval y la fiesta de nuestra señora de la candelaria en Puno y en Humahuaca. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 36, 67-90.
- Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo, Observatorio del Caribe Colombiano y Ministerio de Cultura (2015). Plan Especial de Salvaguardia. Carnaval de Barranquilla. Anexo de la Resolución n.º 2128 del 21 de julio de 2015 del Ministerio de Cultura, República de Colombia. Recuperado de <http://www.carnavaldebarraquilla.org/files/2016/DOCUMENTO%20TECNICO%20PES%20CARNAVAL%20BARRANQUILLA%20RES%202128%20DE%202015.pdf>.



- Ucko, P. (2000). Enlivening a 'dead past'. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 4(2), 67-92. <http://dx.doi.org/10.1179/135050300793138327>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) (2006). *Textos básicos de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972*. París: Unesco. Recuperado de <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-562-2.pdf>.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) (2008). *Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial. Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y Perú*. Cusco: CRESPIAL. Recuperado de http://www.crespial.org/public_files/1282942676.pdf.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) (2012). *Manual de investigación cultural comunitaria*. Managua: CRAAN. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002283/228336S.pdf>.