

De milongueros, cirqueros y murgueros. Los “precursores” del resurgimiento actual en
Buenos Aires¹

Dra. Julieta Infantino (CONICET/Argentina)

Dr. Hernán Morel (CONICET/Argentina)

Resumen:

El trabajo analiza el período que antecedió a la actual legitimación y puesta en valor de las prácticas artísticas referidas al circo, el tango-danza y la murga en Buenos Aires. Dado que desde el presente se enuncian a ciertos actores culturales y grupos de artistas como los “precursores” o “antecesores” de distintas tendencias, movimientos y estilos que se irán afianzando en los años 90, planteamos que resulta imprescindible referirse a este proceso de legitimación cultural para comprender las tradicionalizaciones que operan en los actores contemporáneos. En este sentido, distintas narrativas describen al período de la post-dictadura y la transición democrática -que se inicia en la Argentina en el año 1983- como un momento de “recuperación” de estos géneros populares a través de nuevos espacios e instancias de participación pública que habían sido vedados por el gobierno militar. Frente a un contexto de desvalorización de estas prácticas culturales, este primer período de “resurgimiento” supuso un novedoso proceso de reelaboración de “viejas” tradiciones a partir de diversas experiencias de creación y de combinación de lenguajes locales que se “redescubren”. Si bien pueden hallarse distintos aspectos en común en el proceso de “resurgimiento” del arte de las murgas, el tango-danza y el circo cada uno de estos géneros se caracteriza por el desarrollo de una formación cultural específica. En este sentido, consideramos a estas formaciones culturales en relación al contexto sociopolítico que lo enmarca, al tiempo que destacamos algunas semejanzas que observamos entre formaciones culturales aparentemente muy diferentes entre sí.

Palabras Clave: Resurgimiento; Formaciones Culturales; Géneros Populares.

¹ Trabajo presentado en la 29ª Reunión Brasileña de Antropología, realizada entre los días 03 y 06 de agosto de 2014, Natal/RN.

Presentación

El trabajo analiza el período que antecedió a la actual legitimación y puesta en valor de las prácticas artísticas referidas al circo, el tango-danza y la murga en Buenos Aires². Dado que desde el presente se enuncian a ciertos actores y grupos de artistas como los “precursores” o “antecesores” de distintas tendencias, movimientos y estilos que se irán afianzando en los años ‘90, planteamos que resulta imprescindible referirse a este proceso histórico-cultural de legitimación para comprender las tradicionalizaciones que operan en los actores contemporáneos. En este sentido, distintas narrativas describen al período de la post-dictadura y la transición democrática que se inicia en la Argentina en el año 1983 como un momento de “recuperación” de estos géneros populares a través de nuevos espacios e instancias de participación pública que habían sido vedados por el gobierno militar entre 1976-1983. Frente a un contexto de desvalorización de estas prácticas culturales, este primer período de “resurgimiento” supuso un novedoso proceso de reelaboración de “viejas” tradiciones a partir de diversas experiencias de creación y de combinación de lenguajes locales que se “redescubren”. Si bien como desarrollaremos pueden hallarse distintos aspectos en común en el proceso de “resurgimiento” del arte de las murgas, el tango-danza y el circo cada uno de estos géneros se caracteriza por el desarrollo de una formación cultural específica³.

En líneas generales el período analizado se caracterizó por varios factores entrecruzados entre los que podemos reconocer: la irrupción de nuevos modos de enseñanza didáctica a los que hasta el período no se había tenido acceso; la recuperación de géneros artísticos populares característicos del pasado vernáculo; la apropiación de espacios públicos y la inauguración de ámbitos novedosos de actuación y exhibición artística; la apuesta a la renovación artística enmarcada en el contexto post-dictatorial de

² Los autores hemos trabajado con los casos abordados aquí en diversas investigaciones y en este artículo ponemos en diálogo fragmentos de dichas pesquisas, principalmente los vinculados al contexto de época seleccionado, el de los años '80 post-dictatoriales.

³ El concepto de formación cultural propuesto por Raymond Williams lleva a problematizar cómo, en distintos contextos, los artistas se unen para la prosecución común de objetivos específicamente artísticos y culturales. El autor destaca las dificultades metodológicas para el estudio de las formaciones culturales ya que suelen caracterizarse por una escasa formalidad, por un número pequeño de personas, por una duración breve de la organización, por una complejidad de rupturas y fusiones internas. No obstante, el concepto de formación cultural posibilita estudiar modos organizativos, experiencias compartidas, puntos de conjunción así como fracciones y disputas al interior de los grupos y con agentes externos a los mismos (Williams, 1981).

transgresión, creatividad y libertad. A su vez, y en contraste al período anterior, se observa la progresiva incursión de nuevos agentes sociales representados por sectores juveniles. En general, a lo largo de este período se destacará un paulatino proceso de incorporación de sectores de las clases medias estableciéndose un proceso de reapropiación de estas prácticas populares por parte de nuevos sectores sociales (Martín, 1999; Carozzi, 2005). Como observó Oliven (1982: 62) lo que suele ocurrir en estos movimientos de apropiación de expresiones culturales populares por parte de otros sectores o clases sociales es una recodificación a partir de su circulación en nuevos circuitos que dotan a estas expresiones de nuevas prácticas, significados y valores simbólicos. Así, estas expresiones populares irán ingresando en un complejo y amplio circuito de producción, difusión y consumo cultural que implicará distintas operaciones de recuperación, utilización y reconfiguración artístico-cultural.

En este sentido, resulta central considerar los procesos y las coyunturas de estas formaciones culturales específicas en relación con el contexto sociopolítico que lo enmarca, incluyendo el rol de las políticas culturales públicas durante el período abordado. En el marco de la crítica al autoritarismo en las instituciones y al sistema elitista previo, la mayoría de los programas de promoción social y cultural de la época, se consolidaban sobre las nociones de democratización y participación. Como analiza Winocur (1996), estos programas de política pública

“partían de un diagnóstico que sostenía la existencia de una desigualdad de oportunidades en el uso de los bienes y servicios culturales y educativos, y concluían en la necesidad de democratizar el acceso a beneficios, para así abrir oportunidades de desarrollo y participación social” (Winocur, 1996: 25).

Esta tendencia de “democratización cultural” se verá representada en la ciudad de Buenos Aires con la creación a partir de 1984 del Programa Cultural en Barrios (PCB), el cual implementa y pone en marcha Centros Culturales en los distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires. No obstante, paralelamente a la propuesta de democratización, el PCB se planteó rescatar y valorar las culturas locales y barriales, estimulando la producción y participación en el marco de lo que García Canclini denominó “democracia participativa” (García Canclini, 1987). Desde los objetivos mismos del programa se presentaba una correlación con las tendencias de la época: la

recuperación de los lenguajes populares y el fomento a la participación ciudadana con el anhelo de propiciar la pluralidad, entre otros.

Si bien en este artículo no pretendemos analizar la política cultural porteña a través del PCB⁴, dicho programa se presenta como una referencia obligada al trabajar con el resurgimiento de las prácticas estudiadas. Y lo mismo deberíamos decir en cuanto al rol del Centro Cultural Ricardo Rojas, espacio dependiente de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires, fundado en 1984. A lo largo del período estudiado, el “Rojas” se fue consolidando como un espacio innovador de producción artística y cultural, así como una institución dedicada a la educación artística y no formal.

A lo largo de este trabajo, que se presentará principalmente como una detallada etnografía del resurgimiento post-dictatorial del circo, las murgas y el tango-danza, evidenciaremos las propiedades singulares de las políticas culturales de la época, caracterizadas por cierta informalidad, innovación y experimentación, situación que habilitó asimismo el protagonismo de agentes relativamente autónomos. Artistas interesados por lenguajes populares locales, por una historia marginada, por saberes desprestigiados desde cánones hegemónicos de valoración artística, cuentan con ciertos intersticios oficiales para fortalecer la recuperación de este tipo de prácticas y saberes que, hasta esta coyuntura, eran exclusivos de los “viejos” practicantes de estas artes.

Trabajaremos entonces con trayectorias de vida de murgueros, milongueros y cirqueros pero también con historias de intelectuales y artistas de variadas procedencias que irán paulatinamente recuperando y reinventando estas artes. Para ello, como estrategia de análisis atenderemos a las narrativas y las trayectorias de algunos de los actores y los protagonistas de estos procesos, analizando sus relatos de vida. Elinor Ochs (2000) sostiene que el *relato* es un género narrativo específico que suele involucrar interpretaciones de sucesos pasados más que descripciones de los mismos, los relatos son selecciones antes que reflejos de la realidad. Desde esta aproximación a los modos en los que los sujetos narramos, podemos focalizar en las formas en las que se configura un relato. La autora sugiere que lo que distingue una lista de sucesos de un relato es, justamente, la estructuración del mismo creando tramas sobre la base de un punto de vista narrativo.

⁴ Para un estudio focalizado en dicho programa en la época que trabajaremos pueden consultarse entre otros: Rabossi (1997), Winocur (1996).

“Al crear una trama (...) los narradores estructuran los sucesos en un esquema con sentido. La trama anuda elementos circunstanciales como escenas, agentes, instrumentos, actos y propósitos en un esquema coherente que gira alrededor de un suceso excepcional, generalmente perturbador” (Ochs, 2000: 283).

De esta manera, proponemos recorrer en tres apartados diferenciados las características del resurgimiento del circo, la murga y el tango-danza, retomando las voces de sus protagonistas, analizando las características propias de cada una de estas prácticas artísticas populares y poniendo en evidencia para el lector, las particularidades y los puntos en común de estos procesos de resurgimiento de saberes y prácticas populares. Intencionalmente trabajaremos con nombres propios, con instituciones y espacios destacados, con eventos y sucesos recuperados en las narrativas estudiadas. Dichas narrativas han sido recuperadas a través de extensos trabajos de campo que ambos autores hemos desarrollado a lo que adicionamos un amplio corpus de información que involucra publicaciones especializadas, entrevistas a actores destacados, muchas veces realizadas por los propios protagonistas de las formaciones culturales estudiadas. En algunos casos trabajaremos con narrativas consolidadas al interior de las formaciones sociales estudiadas; en otros, estudiaremos memorias sociales que se ubican como fragmentarias, subordinadas y, en cierto modo, resistentes. Esto nos permitirá consolidar una etnografía de un proceso histórico reciente, que aún se encuentra poco estudiado aunque se halle de algún modo arraigado al interior de las formaciones culturales estudiadas.

El “resurgimiento” del circo en la Buenos Aires de los ‘80

El circo es un arte con una larga historia en Argentina. Tuvo sus “épocas de gloria” a fines del siglo XIX cuando fue reconocido como “cuna del teatro nacional”, encarnado en el Circo Criollo de los hermanos Podestá (circo de primera parte de destrezas y segunda de arte teatral). Luego esta legitimidad transitoria fue desestimada, e históricamente ocupó espacios desvalorizados de arte en el país. Cabe destacar que las valoraciones jerárquicas del arte en la Argentina respondieron históricamente a la preponderancia de un canon estético clásico. Y el circo, desde sus orígenes como género artístico, se colocó en las antípodas de ese ideal clasicista: apelando a una estética grotesca con cuerpos de dimensiones exageradas sobre zancos, enanos, freaks (en referencia a personas que por alguna característica peculiar o fuera de lo común,

frecuentemente “deformaciones corporales”, eran exhibidos como “curiosidades” en los circos), mujeres barbudas, narices prominentes, sonrisas exageradas. El circo, entonces, se asentó destacando aquello que el hombre moderno debía controlar: las pasiones, el goce, la risa, la imaginación. Todos elementos desjerarquizados por las culturas oficiales. Es desde las valoraciones hegemónicas de un arte decente, intelectualizado y “bello” que el circo fue ubicado históricamente en una escala valorativa de inferioridad, arte menor o mera curiosidad (Infantino, 2013).

Ese supuesto “arte menor” continuó gozando de gran popularidad recorriendo los pueblos más recónditos del país, hasta que en la década de 1960 comenzó a atravesar un proceso de deterioro en la cantidad y calidad de circos que en períodos anteriores se habían fortalecido. En los años 1980, una vez finalizada la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) jóvenes artistas en su mayoría provenientes del teatro, comenzaron a recuperar los lenguajes del circo –destrezas corporales, técnicas y obras teatrales del género gauchesco que se realizaban en la segunda parte de los espectáculos de Circo Criollo- para llevarlos a plazas y parques en el espacio urbano. Desde la actualidad suelen ser pensados como “precursores” de distintos estilos y formaciones culturales que se irán afianzando en los años ‘90.

Básicamente en estos primeros años post-dictatoriales nos encontramos con un abanico de propuestas de arte callejero que involucra fusiones de lenguajes artísticos populares relacionados con la historia vernácula. Las murgas porteñas, el tango, los dramas gauchescos y las técnicas circenses eran lenguajes retomados por artistas que querían apartarse de un arte comercial o elitista, “alejado del pueblo”, jóvenes creadores ávidos por transitar espacios vedados durante el período dictatorial. Entre ellos, cabe destacar algunas líneas de desarrollo específicas.

Por un lado tendremos los grupos que en el segundo lustro de la década de los ‘80 se conformaron en el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO) integrado por distintos colectivos artísticos, entre los que podemos destacar al grupo de teatro Catalinas Sur, Los Calandracas, el grupo Teatral Dorrego y Teatro de la Libertad, entre otros. Intentaban recuperar cierto estilo y lenguaje escénico del viejo circo criollo, sus obras gauchescas pero también el uso del cuerpo en escena y ciertas destrezas circenses en tanto recursos comunicativos adecuados para la actuación en el ámbito callejero.

Llevar el arte a las calles se emparentaba con una búsqueda por vincular la práctica teatral con cierta concepción de lo “popular”, relacionada con la crítica y la denuncia de lo que habían sido las injusticias y atrocidades de la última dictadura

militar. Ocupar el espacio público era ejercer la libertad de la que se había privado a la ciudadanía. Asimismo, involucraba la voluntad de un ejercicio creativo que se evidenciaba, por ejemplo en propuestas que buscaban resignificar el arte teatral, recuperando y tradicionalizando el pasado. En este contexto, “se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la *commedia dell’ arte*, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado” (Dubatti, 2002: 30).

En este período se originan los principales colectivos que luego irán formando líneas divergentes. Es así como el tipo de grupos que mencionamos devendrán, en los años ‘90, en los principales representantes del llamado *teatro comunitario*, un teatro hecho por y para vecinos del barrio (Bidegain 2007; Scher 2010).

Otra de las vertientes que se conforma en estos años se relaciona con la trayectoria de algunos artistas que para esos momentos estudiaban en la originalmente llamada “Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo”. Los vínculos entre esta Escuela Argentina de Mimo, los protagonistas del Parakultural⁵, el clown argentino y Cristina Moreira⁶, el circo callejero y su precursor Chacovachi⁷ y el desarrollo de propuestas de Nuevo Circo en manos de Gerardo Hochman⁸, pueden ser leídos desde la actualidad a modo de eslabones reunidos en una coyuntura particular y que, con el paso del tiempo, se irán desplazando y abriendo caminos diferenciales.

Compartimos dos relatos que presentan algunos vínculos interesantes para pensar trayectorias artísticas y contexto sociopolítico. Cristina Martí, la payasa

⁵ El Parakultural es un espacio que comienza su funcionamiento en 1986, cuando Omar Viola y Horacio Gabin alquilan un sótano oscuro y húmedo en Venezuela al 336. El espacio se abre al público bajo el nombre de “Centro Parakultural” y comienzan las traspasadas de teatro, música en vivo y artes plásticas. Este espacio es evaluado como referencia obligada del teatro “under” de los años 80’, ámbito en el que se gestaron grupos y estilos característicos de lo que algunos llamaron también Teatro Joven (Trastoy, 1991; Gabin, 2001).

⁶ Gran parte de los artistas locales consideran a Cristina Moreira como la *madre del clown argentino contemporáneo*. “Los cursos que dictó desde 1983, basados en el método pedagógico de los franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, operaron como fértil semillero de actores cómicos y acabarían por convertirse, con el paso de los años, en una escena fundacional, casi mítica, del clown argentino” (Flores-Ledesma, 2006).

⁷ Chacovachi, el Payaso tercermundista, como se define a sí mismo es un reconocido payaso callejero que comenzó a trabajar en plazas porteñas a principios de los años ‘80 y se convirtió en referente indiscutido del estilo de circo callejero que tomará fuerza en los años ‘90.

⁸ Artista y acróbata que inició su formación en la Escuela de mimo y se perfeccionó en la escuela de Circo de Cuba para finales de los ‘80. Es reconocido como el iniciador del llamado “Nuevo Circo” en Argentina.

femenina del *Clú del Claun*⁹, recuerda sus acercamientos a los lenguajes del Clown de la siguiente manera:

“éramos muy jóvenes, muy, muy jóvenes, terminábamos el secundario, a ver qué íbamos a hacer de nuestra vida (...) otra época, milicos en la calle, gente desapareciendo, no era una época fácil, para nada, aparece Cristina [Moreira], termina la guerra de las Malvinas, imaginen: amigos que no están más, amigos que se chupan, o que... imaginen, sólo imaginen. Entonces yo estaba haciendo expresión corporal y me entero que alguien va a dar un curso de clown que no tenía ni idea de lo que era un clown, ni conocía la palabra (...) voy al curso ese de clown, y me quedé... que nació, el cerebro se me destapó. Y dije: es esto lo que yo quiero hacer. (...) Bueno, tuve la suerte de ahí conocer a Batato, que en ese momento era Walter Barea, Guillermo Angellelli, a Gabriel, a Hernán, y quedamos tan calientes todos (...) después de ese curso (...) con ese entusiasmo nos fuimos todos por primera vez a hacer un número a la plaza, en esa época casi no había gente haciendo números en la calle” (Charla acerca del Clown y el Payaso entre Cristina Martí y Chacovachi en la *14^o Convención Argentina de Payasos, Circo y Espectáculos Callejeros*, 2010).

El payaso Chacovachi también relata sus inicios entrecruzando trayectoria personal y contexto sociopolítico:

“Yo tocaba el bajo en una banda de jazz-rock en los años 1977-78. Era muy mal músico pero tenía una ventaja por sobre los demás, era muy histriónico. (...) Todo esto se corta en el 81 cuando entro a la colimba¹⁰ (...) Estuve dos años en la colimba, fui soldado y no estuve en el frente en la Guerra de Malvinas por esas casualidades (...) Terminé la colimba y no sabía que hacer de mi vida (...) Una noche, caminando por San Telmo fui a ver un espectáculo increíble (...) un mimo chileno (...) Cuando salgo veo un cartel de una escuela de mimo de Ángel Elizondo, esto fue en el 82' (...). En esa escuela descubrí todo un mundo. De ahí salieron las Gambas al Ajillo, el Clú del Claun, los Triciclos Clos, todo el Parakultural (...) Todos fueron compañeros míos de esa etapa. (...) Yo hice otro camino. Yo empecé a trabajar en las plazas por una cuestión política nada más. Estábamos en el 83 y todavía estaban los milicos...y fueron a la escuela a pedir un mimo que quisiera ir a trabajar a la plaza porque se hacía un encuentro en contra de los milicos. Y yo caí en una plaza en domingo, en Parque Lezama, y me morí. (...) Enseguida, me di cuenta que eso podía ser una punta para toda la vida (...) A partir de ahí, no paré de trabajar en la calle. Y tuve que aprender de la nada, porque cuando yo empecé (...) pero no existían ni los payasos, ni los malabaristas (...) Después aparecieron un par de grupos de payasos porque

⁹ El *Clú del Claun* fue una compañía integrada por Guillermo Angellelli, Cristina Martí, Hernán Gené, Gabriel Chamé Buendía, Danial Moranda y Walter (Batato) Barea. Se conocieron en los talleres de Cristina Moreira, comenzaron probando espectáculos en las calles y desbordaron las salas del Centro Cultural Ricardo Rojas y el Parakultural (Gabín, 2001; Grandoni, 2006).

¹⁰ Término coloquial que refiere al Servicio Militar Obligatorio.

cae Cristina Moreira a dar clown y todos íbamos a tomar clases con ella. (...) Y de ahí salieron un montón de exponentes, el Clú del Claun, la Banda de la Risa, los Kelonios, todos compañeros de plaza míos” (Entrevista realizada en marzo del 2000).

Ambos relatos se organizan en una cadena secuencial que involucra personajes en común, pero también una estructuración similar: a estas narrativas las atraviesan la tragedia y la transformación a través del arte y la “libertad” del florecimiento democrático. También las atraviesan el cruce entre el descubrimiento de “nuevos” lenguajes escénicos o bien, el permiso para adaptar y reelaborar los viejos lenguajes populares.

Retomando la propuesta de Ochs (2000) acerca del *relato* como género narrativo que implica más que una lista de sucesos una interpretación sobre los mismos, una selección sobre la base de un punto de vista narrativo, tanto en el relato de Cristina Martí como en el de Chacovachi aparece la complejidad de un período de transición en el ciclo vital: “terminábamos el secundario, a ver qué íbamos a hacer de nuestras vidas”, “terminé la colimba y no sabía que hacer de mi vida”. Esa transición al mundo adulto, se vincula en los relatos citados a un contexto social que acarrea la tragedia vivida de la dictadura pero que al mismo tiempo abría posibilidades impensadas. Ambos relatos presentan su encuentro con nuevos lenguajes artísticos, que luego marcarían sus trayectorias de vida y profesionales, desde la casualidad, desde un hecho impredecible: “me entero que alguien va a dar un curso de clown”, “una noche, caminando por San Telmo (...) veo un cartel de una escuela de mimo”. Asimismo, en ambos relatos se lee la valoración positiva del encuentro de esos grupos de artistas que irán construyendo colectivamente “nuevos” estilos y espacios artísticos: “tuve la suerte de ahí conocer a...”, “en esa escuela descubrí todo un mundo”.

Ambos relatos presentan momentos de complicación o perturbación que luego devienen en desenlaces exitosos. Y esos desenlaces exitosos están enmarcados en una valoración de las posibilidades de una época en la que todo parecía estar por hacerse y en la que todo parecía posible. El humor, la risa, la improvisación, el trabajo colectivo, la ruptura de la cuarta pared característica del teatro tradicional¹¹, el protagonismo del cuerpo en escena, aparecían como espacios privilegiados para abordar la renovación

¹¹ Es la pared invisible imaginaria que se piensa al frente del escenario de un teatro, que divide actores de auditorio.

artística así como para delinear modalidades de vida que disputaban la rigidez del período dictatorial.

Uno de los elementos centrales que se presentan en las narrativas de los artistas de la época se relaciona con la valoración de la apertura de espacios de enseñanza. En las narrativas citadas aparece en frases que plantean el “descubrimiento de nuevos mundos”. El acceso a la información a través de cursos, talleres, espectáculos que traen al país nuevas tendencias y que se conjugan con la recuperación de tradiciones vernáculas, es la marca del período.

Es aquí dónde el resurgimiento del circo en Buenos Aires se completa con la apertura de la *Escuela de Circo Criollo*, creada y dirigida por los “Hermanos Videla”. Jorge y Oscar Videla, artistas de tercera generación familiar circense, deciden para 1982 comenzar a enseñar las disciplinas circenses inaugurando el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país. Cabe destacar que en el ámbito local las artes circenses, hasta este momento, eran saberes exclusivos, reservados al grupo familiar dentro de la tradición de reproducción de estas artes¹². Oscar Videla recuerda que para los años 80’

“empezamos a ver que los circos ya no tenían más artistas. El que había tenido suerte se había ido a Europa o a Estados Unidos. Y ahí decidimos abrir la Escuela para incorporar sangre nueva. Y los primeros enemigos que tuvimos fueron los nuestros... estábamos abriendo un juego hasta el momento muy cerrado” (Entrevista Oscar Videla, 9/12/2008).

En la narrativa biográfica presentada se reconstruye el pasado del género artístico reconociendo la coyuntura de retracción de las artes circenses. La misma es interpretada desde el presente como causa que empujó a “los Videla” a enseñar las artes del circo por fuera de su manera “tradicional” de enseñanza, dentro de las familias circenses. “Si no hacíamos algo íbamos a desaparecer”, suelen asegurar los hermanos.

Durante los años ‘80, la escuela fue cambiando de sede, sin encontrar un espacio fijo. Funcionaron en un barrio del conurbano bonaerense, donde, a contra turno en una escuela municipal, trabajaron en un proyecto integral de arte. Pasaron después por diversos espacios hasta que a fines de los ‘80 lograron funcionar de modo más regular.

¹² El circo a lo largo de su historia ha sido un arte profundamente endogámico. Las destrezas del circo se traspasaban de padres a hijos y se convertían en “secretos” guardados dentro de esas familias extensas que conformaban la empresa familiar circense. Este fenómeno guarda relación con el carácter trashumante de esta modalidad artística y con un modo de producción familiar.

Aún con estas idas y vueltas, la escuela fue “un boom... fue como tirar una piedra en el agua y que se expanda... y así se expandió nuestro sueño. La gente pedía a gritos aprender las técnicas del circo, y nadie sabía cómo enseñarlas”, recuerda Oscar.

Esa innovación inicial en la modalidad de reproducción de las artes circenses involucró una importante cuota de experimentación en cuanto a pedagogía. Es frecuente encontrar que el paso de una modalidad de aprendizaje imitativa, experimental, folklórica -como lo era el modo de aprender dentro de las familias de circo, como parte del proceso de socialización- a un modo de enseñanza formal, involucre la codificación y el desglose de movimientos y saberes que no se encuentran intelectualizados. Jorge Videla comentaba en una charla informal: “teníamos que pensar cómo enseñar cosas que uno sabía desde la cuna”.

No obstante, el proceso iniciado por los Videla comenzó a replicarse a partir de inicios de los '90 con nuevas propuestas de enseñanza de los “secretos del circo”, algunas de ellas en manos de artistas provenientes de “familias de circo” y otras a partir de la profesionalización de aquellos artistas de calle que se habían acercado a estos saberes desde los años '80. Entre ellos, cabe destacar además de ciertas iniciativas privadas, el arribo para 1994 de los “Talleres integrales de circo” al centro Cultural Ricardo Rojas y la paulatina incorporación de talleres de enseñanza de distintas técnicas circenses en Centros Culturales pertenecientes al Programa Cultural en Barrios. Como planteamos anteriormente, en el contexto de época de la post-dictadura la mayoría de los programas de promoción social y cultural se consolidaban sobre las nociones de democratización y participación ciudadana (Winocur, 1996). El ingreso de saberes “populares” como es el caso del circo y veremos más adelante, el arte de las murgas y el tango-danza, a ofertas de enseñanza enmarcadas en políticas culturales públicas implicó una interesante instancia de reelaboración de paradigmas de valorización artística, históricamente vinculados a legitimar las bellas artes en desmedro de artes de tradición popular, local, vernácula.

La fiesta prohibida y la “recuperación” murguera del carnaval porteño

Las denominadas murgas o centro-murga han protagonizado gran parte del recorrido histórico de los carnavales porteños durante el siglo XX (Puccia, 1973; Martín, 1997). Si bien, en el contexto de Buenos Aires el arte de las murgas en la actualidad se extiende a casi todos los barrios, e incluso sus actividades en el año 1997

han sido reconocidas como patrimonio cultural de la ciudad, tiempo atrás se inscribían dentro de una manifestación cultural poco valorada y reconocida por algunos sectores de la sociedad porteña. La mala reputación de estas agrupaciones se expresa en la propia narrativa de los “viejos” murgueros que protagonizaron en su juventud los carnavales porteños, y que a comienzos del siglo XXI lo recuerdan de esta manera “...porque ser murguero en la década del 40’ y parte del 50’ era no ser bien visto por parte de la sociedad, no así de los vecinos de clase obrera de cada barrio de donde salía la murga”¹³. Vemos que desde el punto de vista del imaginario estético dominante, el arte de las murgas era considerado como algo peligroso, bárbaro y de “mal gusto”, al tiempo que se oponía a la sofisticación y los cánones de las “bellas artes”. Sin embargo, para los amantes de estas fiestas, el tiempo del carnaval era vivido como un momento único e irrepetible en las calurosas noches de verano. Un momento “alocado” en el que los murgueros a través de un baile desalineado ponían en suspenso el devenir ordenado de la vida cotidiana, dando rienda suelta a un canto crítico y picaresco marcado por el sonido del bombo y el platillo. Sin grandes expectativas ni ambiciones, producido artesanalmente en la bohemia barrial, las celebraciones del carnaval de las murgas eran un modo de ejercer el derecho a la diversión y el entretenimiento para los sectores populares que habitaban la gran urbe y sus alrededores.

En general, los festejos de carnaval han representado un fenómeno ambiguo y conflictivo para las autoridades y los controles públicos. De allí que el poder oficial estatal, en todos los tiempos y lugares, adoptará sutiles y permanentes vigilancias sobre estos festejos populares (Remedi, 1996: 96). En la Argentina un punto de inflexión ocurrió a partir de la dictadura militar instaurada el 24 de marzo de 1976, momento en que fueron suprimidos del calendario los feriados de carnaval (decreto N° 21.329, 8/06/76)¹⁴. De este modo, los años oscuros de la última dictadura militar dejarían resultados dramáticos en el espacio de las organizaciones populares carnavalescas. Pese a este contexto hostil, en la ciudad de Buenos Aires y en el gran Buenos Aires algunas agrupaciones, y especialmente los centro-murga, mantuvieron vivo el espíritu festivo e insolente del carnaval que los sucesivos gobiernos autoritarios buscaron cercenar. A

¹³ Nota escrita por Eduardo “Nariz” Pérez, Rogelio Paltrinieri y José Luis Lagoa, en www.solomurgas.com, 2003.

¹⁴ A partir de los sucesivos y sostenidos reclamos de las agrupaciones en el año 2003 se reinstalan en forma parcial los feriados en el calendario oficial, como días “no laborables” y sólo en el marco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Ley 1322). Finalmente, en el año 2010 son oficializados y reincorporados los feriados de lunes y martes de carnaval a nivel nacional a través del decreto presidencial N° 1584 (publicado en el B.O el 03/11/10).

modo de una trama casi invisible, grupos de bailarines, poetas, músicos y cantores populares, protagonistas de esta historia, se siguieron organizando en asociaciones voluntarias e informales, muchas veces tan efímeras como los cuatro días que dura el carnaval (Martín, 2010).

En 1983, el reinicio del período democrático en la Argentina abrió una nueva etapa de esperanza en la vida política del país. En el marco de una sociedad profundamente golpeada y desintegrada en sus lazos sociales, poco a poco y de la mano de distintos entusiastas carnavaleros, los festejos públicos irán recuperando los espacios perdidos. En este proceso algunas antiguas murgas barriales se reactivan y se van poblando de nuevas generaciones de “mascotas”, adolescentes y jóvenes. Pero sobre todo, tras el retorno a la democracia y a lo largo de la década de los ‘90, fueron surgiendo una serie de diseminadas iniciativas y acciones artístico-culturales que permitieron ir transformando la imagen violenta, peligrosa y vulgar frecuentemente atribuida a las actividades y los integrantes de las murgas. Como señalaremos, estas distintas iniciativas tuvieron que ver básicamente con la paulatina incorporación de nuevos actores culturales y circuitos artísticos que entran en juego, el surgimiento de formas innovadoras de transmisión, enseñanza y reproducción de las prácticas carnavalescas, así como con dispersas acciones formales y apoyos institucionales a las actividades de las agrupaciones de carnaval. Sobre la base de la participación y el protagonismo de los propios murgueros/as en estas distintas iniciativas, irán emergiendo espacios alternativos que permitirán ir delineando un carnaval con nuevos horizontes y proyectos artístico-culturales.

Al respecto, una acción sin muchos precedentes aconteció a fines de la dictadura en 1983 cuando el Movimiento de Teatro Abierto¹⁵, luego del sorpresivo e intencional incendio del teatro Picadero, realiza un desfile público por la céntrica Avenida Corrientes. Esta actividad unió a los centro-murga de distintos barrios (Los Mimados de la Paternal, Los Calamares de Saavedra y Los Fantoques de Boulogne) con algunos artistas y escritores de la vanguardia del teatro porteño, hecho poco común por aquel entonces. Como afirma Martín (1999) este incipiente pero prometedor acercamiento significó la posibilidad de imaginar la existencia de “... un parentesco entre ambas formas culturales, unió lo que la cultura oficial intenta separar. Interesó a los

¹⁵ En reacción a la dictadura militar argentina en 1981 se inició la organización del movimiento cultural Teatro Abierto, el cual tuvo una significativa repercusión en la sociedad así como en otras actividades artísticas.

intelectuales en estas sumergidas, desconocidas y despreciadas formas del folklore urbano (...) Artistas de distintas disciplinas comenzaron a buscar en la profundidad de nuestra historia cultural, estéticas más directas y formas comunicativas más inclusivas y lúdicas”. En los años subsiguientes artistas e intelectuales de diversas procedencias fueron interrelacionándose y experimentando distintas posibilidades estéticas a través de elementos expresivos propios del carnaval porteño¹⁶. Entre aquellos que se interesaron por estas denostadas artes populares se incluyen intelectuales, actores, directores de teatro, músicos y artistas plásticos. Estos cruces, encuentros y situaciones de confluencia permitieron ir resignificando el valor y el sentido de estas artes populares barriales¹⁷, históricamente relegadas e inclusive desconocidas por muchos habitantes de la ciudad.

Una de las primeras producciones significativas que evidencia estas interrelaciones con nuevos circuitos de creación, difusión y consumo cultural de la murga es la realización, en 1986, de la película “Mocosos y Chiflados” dirigida por el cineasta Eduardo Mignona a partir de un proyecto de la Secretaría de Cultura de la ciudad. La película fue emitida en el canal oficial (ATC) durante un ciclo llamado “Apuntes sobre la cultura popular”. En esta producción participaron conjuntamente desde actores profesionales, escritores, intelectuales (como David Viñas y Beatriz Sarlo), e integrantes no ficcionales de dos murgas del barrio de Liniers. La trama de la película utiliza a la murga como figura alegórica para narrar una historia de recuerdos carnavaleros en paralelo a la censura que la dictadura militar intenta imprimir sobre esta expresión de la cultura popular. Otro antecedente de acercamiento entre artistas del teatro y protagonistas murgueros¹⁸ fue la puesta en escena de la obra “Un guacho al truco” (1987) realizada por el director teatral Quique Molina con la participación de actores teatrales junto a murgueros y murgueras de los “Mocosos de Liniers” y los “Fantoches de San Cristóbal”. El espectáculo narraba, a partir de un formato de murga con elementos del circo criollo, distintos momentos de la historia argentina y el peronismo sobre la base de un relato en clave de juego de truco.

¹⁶ Alicia Martín realiza una descripción pormenorizada de este proceso, ver (1997, 1999, 2010).

¹⁷ Debemos mencionar que este dinámico proceso cultural se vio acompañado, en parte, por la difusión y extensión del pujante carnaval uruguayo, que influenciando por el poderoso movimiento murguístico montevideano comenzó a hacerse notar en producciones teatrales y musicales locales.

¹⁸ En los años subsiguientes, al igual que como señalamos con las artes del circo, distintos grupos y movimientos teatrales pasaron a incluir en sus espectáculos elementos del arte murguero, entre los que se destacó el *Grupo de Teatro de Catalinas Sur* integrado por vecinos del barrio de la Boca, quienes forman en el año 1993 la Murga Teatral *La Catalina del Riachuelo*.

Otro fenómeno sumamente renovador y controvertido por estos años fue la aparición de un nuevo modo de transmisión, enseñanza y aprendizaje de las artes carnales a través de los denominados “talleres de murga”¹⁹. Uno de los principales mentores del fenómeno de las murgas de taller, Coco Romero, relata cómo surgieron los primeros encuentros dentro del marco del Centro Cultural Ricardo Rojas²⁰:

“Durante 1988 abrimos en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, los talleres de murga. Ese primer año lo realizamos junto con el antropólogo Ricardo Santillán Güemes y tuvo el formato de seminario de dos meses. El público que acompañó aquella experiencia fue muy significativo, músicos, teatreros y los que añoraban la murga se dieron cita para escuchar y compartir las experiencias de los artistas de la calle. Preparamos el seminario cubriendo el aspecto teórico y dándole voz a las murgas y grupos que volvían al circuito del carnaval como ‘Los Mocosos de Liniers’; también participaron ‘Los Chiflados de Liniers’ (...) La joven murga de Daniel Reyes, (Pantera) ‘Los Reyes del Movimiento de Saavedra’ y ‘Los Xeneises de la Boca’. La mayor parte de los participantes se convirtieron en nuevos eslabones y continuadores de la idea de recuperar la murga. El Rojas fue el espacio que nos permitirá desarrollar las ideas que entonces compartíamos con Santillán (...) Dará como fruto, en el 91, la presentación en sociedad de la agrupación murguera ‘Los Quitapenas’” (Romero, 2006: 228).

Como parte de estas primeras experiencias innovadoras que compartirían intelectuales y artistas de diversas disciplinas junto a “artistas de la calle” de distintos barrios del carnaval porteño se irá institucionalizando una nueva forma de hacer murga en Buenos Aires. Según el relato, empujados todos por “la idea de recuperar la murga”, Coco Romero convoca a los artistas carnavaleros y representantes murgueros a participar de un espacio cultural diferente al de su quehacer callejero y barrial. Con el transcurrir de los años estos talleres derivarán en un espacio desde donde irán saliendo distintas murgas, siendo “Los Quitapenas” la primera murga de taller constituida dentro de marco del Centro Cultural. De esta manera, una sucesión de camadas de jóvenes, principalmente provenientes de los estratos sociales medios de Buenos Aires, se irán formando en los talleres del Rojas bajo la dirección de Coco Romero. Durante los

¹⁹Según Martín, las diferencias fundamentales entre la murga barrial y de taller consisten en: la forma de tradición folklórica [barrial] recrea patrones de “gran familia”: fuertes liderazgos masculinos, integración de varias generaciones, vínculos abiertos y extensos. La nueva murga evoca el modelo de “grupo de amigos”: una misma cohorte generacional, decisiones compartidas, renovación y desconocimiento de códigos de actuaciones anteriores (Martín, 1999).

²⁰ Dicho Centro Cultural, sito en la céntrica Av. Corrientes de la ciudad de Buenos Aires, fue fundado en 1984 y depende de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires. Se ha consolidado como un espacio innovador de producción artística y cultural, así también como una institución dedicada a la educación artística y no formal.

primeros años Coco Romero dictará los talleres junto a distintos colaboradores formados en la tradición barrial. En este sentido, Tato Serrano se acerca en febrero de 1992 y comienza a dar baile de murga en los talleres. Recuerda las diferencias entre una y otra forma de hacer murga:

“Hasta entonces yo jamás había desmenuzado un paso, ni siquiera en cámara lenta. Eso era un desafío: codificar cómo haces un paso, un baile, una cara, un corte, y pasárselo a la gente que jamás en su vida había visto a una murga, o se había puesto a mover el cuerpo (...) A mí me parecía que era bueno llevar la murga a cualquier ámbito. Antes en la murga vos salías y nadie te enseñaba ni a cantar, ni a escribir, ni a tocar, el bombo. (...) Porque cada uno cuidaba su quintita, entonces para aprender tenías que saber ver, escuchar, copiar en esos dos meses de ensayo. Y no había posibilidad de repetición, tenías que prestar mucha, mucha atención para copiar bien, y a partir de ahí tener tu propia personalidad con lo que hacías. Era mucho más difícil” (En Vainer, 2005: 85).

Como vemos, además del optimismo y el entusiasmo en torno a esta nueva forma de hacer y reproducir las artes carnavalescas, ello supuso la creación de nuevos modos de transmisión que incluyeron una didáctica específica para una práctica que antes no la tenía, y que como afirma Martín “... hasta el momento se habían aprendido y reproducido oralmente, es decir, por la observación, la imitación y la repetición”. (2008: 234). Así, el ingreso de los alumnos del taller a las artes carnavalescas por medio de una institución formal representaba ya una clara ruptura con los patrones típicos de incorporación a las tradicionales murgas barriales. A su vez, paralelamente, muchos de estos nuevos murgueros y murgueras de taller fueron estableciendo contactos y vínculos con murgas tradicionales de distintos barrios a través de diversos encuentros y presentaciones que se realizaron por aquellos años²¹.

De todos modos, a partir de las nuevas modalidades de aprender y de hacer murga que surgieron de los talleres del Rojas emanarán nuevos sentidos, tensiones y rivalidades con las murgas preexistentes, como afirma el mismo Coco Romero:

²¹ Por ejemplo, más allá del espacio de taller, una instancia desde donde se estrecharon vínculos entre los distintos murgueros de la ciudad fueron los ciclos de presentaciones organizados en 1996 en el Centro Cultural del Sur, desde donde “Los Quitapenas” compartían escenario con murgas invitadas así como con “viejos murgueros” de los distintos barrios porteños. El mencionado espectáculo se tituló “No cabe la Retirada” y fue registrado tanto en audio como en video. A su vez, luego de esta experiencia “Los Quitapenas” realizaron una producción especial junto y en homenaje a “los viejos murgueros” grabando temas (canciones, glosas y anécdotas del carnaval porteño que van desde la década del 40’ a la actualidad) que quedarán registrados en un disco compacto que dieron en llamar “Con el corazón en juego” (1998).

“...el deseo en estos años ha sido tender el puente entre lo viejo y lo nuevo, sueño y realidad, y sumar a la expresión natural de la murga el aporte de otras disciplinas artísticas. Esto ha generado discusiones, posturas diferentes, una rivalidad entre murga de taller y centro murga de barrio, pero en los últimos años ha quedado demostrado que las nuevas propuestas han permitido que miles de chicos bailen y canten al ritmo de la murga, se diviertan sin preguntarse si es de barrio o de taller...” (Diario La Nación - Sección Espectáculos - 19/02/1998).

En contraste a las murgas de taller, las formas asociativas de las murgas tradicionales, sus principios de identificación, organización y cohesión, suponían redes informales de relaciones sociales que se construían a partir de los vínculos de proximidad barrial, de parentesco o de amistad, como narra un director de la murga “Los Amantes de la Boca”:

“Nosotros (...) todo el surgimiento de las murgas de taller al principio mucho no lo vimos porque nosotros teníamos nuestra historia en la Boca, salíamos ponele en Flores, Av. de Mayo, Pompeya, Mataderos y después hacíamos provincia, entonces un poco estábamos metidos en nosotros mismos, no conocíamos a ninguna murga de ningún barrio, no hacíamos amistad con nadie, o sea, teníamos un crecimiento en la Boca entonces lo que pasaba afuera mucho no lo vivimos.” (Entrevista a Facundo Carman - 17/10/02)

De tal manera que a diferencia de las murgas de taller, las murgas tradicionales siguieron organizándose bajo la dirección de figuras con reconocimiento y liderazgo dentro de la red barrial. En general, estas continuaron funcionando en cada uno de sus barrios actuando sólo en épocas de carnaval y no durante todo el año -como es el caso de las murgas de taller- frecuentemente presentándose en los corsos de su vecindario o pactando actuaciones para corsos de otros lugares –si bien la posibilidad de actuar en los corsos de su barrio o de otros dependerá de los responsables organizadores de cada murga, así como de la suerte en el logro de buenos contratos establecidos con los corseros²².

En suma, a partir del surgimiento de las murgas de taller, y como parte de un fenómeno de amplificación de los canales de producción, apropiación y difusión de las artes carnales porteñas -históricamente restringidas al ámbito de circulación informal y callejero- estas manifestaciones periféricas y con leve visibilidad fueron insertándose en espacios con mayor legitimidad cultural. Asimismo, por otro lado, estos

²² Como señala Martín las murgas barriales –en las décadas del 80’ y los 90’- dependían de la búsqueda de buenos contratos meses antes del carnaval al mismo tiempo que los organizadores y directores de cada agrupación adelantaban el dinero necesario para los gastos de su murga (1997: 117-118).

espacios representaron un momento de transición importante en la creación de nuevos vínculos de convivencia entre los murgueros de tradición barrial con las nuevas generaciones de murgueros jóvenes de taller, estableciéndose innovadoras situaciones de encuentro, diálogo, mutuo aprendizaje y diferenciación entre actores carnavalescos con trayectorias de vida muy diferentes entre sí. A su vez, durante la década del 80' y comienzos de los 90' murgueros vocacionales, artistas de distintas disciplinas y actores ajenos al espacio del carnaval, antes extrañados, comenzaban a delinear mutuas aproximaciones que darían como resultado formas y estéticas creativas de intercambio artístico-cultural.

Vuelve el tango y el baile de los milongueros

Existe una narrativa hegemónica relacionada con el “resurgimiento” del tango como prácticaailable en Buenos Aires que ubica a un espectáculo escénico llamado “Tango Argentino” como un hito que marcó un antes y un después en la revitalización del género a partir de la década del `80. El espectáculo de “Tango Argentino” fue exhibido en las principales capitales y países del mundo y se diferenció por agrupar en una misma compañía a destacadas figuras del tango porteño; fundamentalmente bailarines-milongueros, cantantes y músicos. El relato en torno al espectáculo de “Tango Argentino” enfatiza su gran “éxito” y repercusión basándose en el atractivo que éste ejerció sobre un público extranjero en tiempos en que el tango, por diversas razones, representaba una actividad artístico/cultural con muy poco interés. Como hemos señalado en un trabajo anterior (Morel, 2012) este relato referido a un espectáculo internacional de tango tendió a invisibilizar distintos acontecimientos, acciones y políticas culturales que se produjeron en Buenos Aires en el contexto histórico de la década del '80 y comienzos de los '90. Como veremos estas narrativas sobre el “resurgimiento” del tango bailado ponen de manifiesto una tensión entre una concepción dominante, institucionalizada y unitaria frente a otras memorias sociales que se ubican como fragmentarias, subordinadas y, en cierto modo, resistentes²³.

¿En qué circunstancias se encontraba el baile del tango a comienzos de la década del '80 en Buenos Aires? Al igual que con las prácticas del circo y la murga, tras el fin

²³ En particular Allen (1997) invita a problematizar los discursos sobre el “resurgimiento” en relación a las danzas en India. Afirma que su uso intencional y celebratorio suele naturalizar procesos históricos complejos que involucran a diversos agentes y ejercicios de poder.

de la última Dictadura Militar en la Argentina se evidenciaba un efecto negativo en las actividades ligadas al tango así como un marcado retroceso tanto en la popularidad como en la creatividad de este género. Como resultado de esta retracción social y artística que experimentaba el tango, tras la vuelta al gobierno constitucional se extendía un imaginario sobre el tango que lo vivenciaba como anacrónico, estancado y hundido inexorablemente en el pasado (Pujol, 1999: 340). En este marco histórico, dominaba sobre el tango una mirada nostálgica que lo invocaba como un “vestigio” cultural del pasado en progresiva desaparición²⁴. En lo que refiere a la práctica del baile, a comienzos de la década del ‘80 continuaban funcionando escasas milongas y salones de baile, y tan solo algunos pocos y ocultos grupos de milongueros aficionados y profesionales, en su mayoría gente de edad mayor, lo seguían bailando y enseñando en la ciudad. Por su parte, la sensación de muchos de estos milongueros de edad avanzada era que el baile de pista y social que ellos ejecutaban se estaba “perdiendo” porque los jóvenes no lo apreciaban suficientemente, y, a su juicio, tampoco se veían estimulados a practicarlo. En un documental cinematográfico que realizó Zanada a mediados de la década del ‘80, un grupo de milongueros y milongueras mayores expresaba:

“Es que uno quiere que el tango siga viviendo (...) y no nos respalda nadie, no tenemos ningún apoyo. Pero lo estamos apoyando nosotros, los pocos que quedamos (...) nosotros mismos, estos que estamos acá podemos difundir el tango por las provincias y se mueren viendo bailar un tango. Porque no lo saben. No tenemos necesidad de ir a Europa. ¿Por qué vamos a ir a Europa? ¿A ver, por qué? (...) Porque, si llegara un momento en que desaparecemos nosotros, el día de mañana ¿Quién va a bailar el tango?” (Film documental *Tango Baile Nuestro* – 1987)

Vemos en esta narrativa, cómo la recuperación y la valorización del tango bailado es explicada en oposición a otras interpretaciones que presuponen el “éxito” del tango en Europa. En el año 1990 el mismo Juan Carlos Copes²⁵ se refería a esta polémica diciendo:

²⁴ Particularmente, un film de la época como *El exilio de Gardel* (1986) de Fernando “Pino” Solanas, destacó algunos signos de este imaginario que vinculaba al tango con un pasado mítico, sumado al exilio político de la última dictadura que diseminaría a los tangueros (músicos, bailarines, cantantes), así como a muchos argentinos, por el mundo (Pelinski, 2009: 108).

²⁵ Bailarín y coreógrafo de tango con más de 50 años de profesión y 80 de edad, es considerado en la actualidad, por su repercusión y permanencia, uno de los bailarines más prestigiosos y emblemáticos del tango danza en la Argentina.

“Había gente muy moralista que pensaba que el tango debido a sus orígenes no podía ser del acervo popular. Al tango le han metido muchas puñaladas, pero sigue y sigue. Y marginado: fue, es y será. A pesar de sus triunfos, como el *boom* de Broadway con *Tango Argentino* en el ‘83 y el movimiento de bailarines hacia el exterior. Países importantes piden el tango danza, pero sigue marginado en su lugar de nacimiento, en Buenos Aires, en el Río de la Plata, en la Argentina. (...) Ahora se está volviendo un poquito al baile” (en Azzi, 1991: 25)

Lo que nos interesa enfatizar aquí es que esta referencia temprana al espectáculo “Tango Argentino” que menciona Copes, con el transcurso del tiempo se convertirá en un relato dominante de lo que hemos designado en un trabajo anterior como la *vuelta del tango* (Morel, 2012). A través de la construcción del relato de “Tango Argentino” se advierte una especie de *explicación causal* (Ochs, 2000: 295) a partir de la cual se interpreta que el interés actual por el baile a nivel local, nacional e internacional estaría signado por la trascendencia de este espectáculo en el extranjero. En este sentido, con el correr de los años el espectáculo de “Tango Argentino” pasó a transformarse en un relato público poseedor de un argumento propio, relato que circulará reiteradamente dentro del ámbito de los milongueros y bailarines del tango de Buenos Aires. Como señalamos en la introducción para Ochs, los relatos están relacionados con “sucesos dignos de mención”, esto es, situaciones que se apartan de lo ordinario o de lo esperado y cuyo objetivo a menudo “(...) es la evaluación moral de un hecho acaecido, de una acción o de un estado psicológico en relación con una serie de acontecimientos” (2000: 282). Así, todo relato supone un *punto de vista* particular, pone en juego una interpretación que establece juicios de valor en tanto representa *una versión selectiva sobre sucesos del pasado*. Dicho esto señalaremos que, no obstante la profunda aceptación pública en torno a este relato de “Tango Argentino”, simultáneamente circulan en Buenos Aires otras versiones narrativas sobre la *vuelta del tango*. Por su parte, algunos actores (profesores, alumnos, bailarines, milongueros/as) han considerado que aquello que influyó en el interés por el baile a nivel local estuvo más relacionado con el contexto de regreso a un gobierno constitucional, lo cual en particular se expresó en el baile a través de que:

“... De repente, surgió una especie de optimismo colectivo y mucha gente se atrevió a hacer lo que tenía ganas. Algunas de esas personas empezaron a bailar tango y se dio una mezcla muy positiva entre viejos milongueros, jóvenes que se acercaron por curiosidad y estudiantes de danzas. Yo lo viví de cerca porque en los ‘80 conseguí con esfuerzo que me aprobaran un curso gratuito en el Centro Cultural General San Martín. El primer día ya había 400 personas y hubo gente

que se quedó afuera. Tiempo después se empezaron a abrir los talleres de tango en los centros culturales barriales de la entonces Municipalidad.”²⁶

Como indica el relato de esta profesora, a partir del restablecimiento del orden constitucional irán surgiendo distintos ámbitos para la enseñanza, transmisión y práctica del baile dentro de la ciudad de Buenos Aires. Algunos de estos espacios, que se ofrecerán a modo de “clases”, “talleres” y “prácticas”, representarán una significativa vía alternativa para el ingreso de distintos actores sociales que se aproximaban por primera vez al baile de tango por aquel entonces. En este sentido, si como mencionamos anteriormente, algunos bailarines y milongueros antiguos esgrimían que la juventud parecía no estar interesada por el tango bailado que ellos ejecutaban, por otro lado, como veremos, a partir de algunos nuevos ámbitos ubicados relativamente por fuera de la “mirada” y la evaluación estricta de la ortodoxia milonguera, comenzará a verificarse una incipiente incorporación e interés por parte de nuevos actores, muchos de ellos jóvenes. A continuación abordamos esta revitalización de la práctica del baile a través de una serie de narrativas que irrumpen descentradas respecto del suceso de “Tango Argentino”.

En el marco de la transición democrática, a partir del año 1984 la entonces Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires crea una serie de actividades y programas culturales. Surge así el “Programa Cultural en Barrios” el cual implementa y pone en marcha Centros Culturales en distintos barrios de la ciudad en los que se realizan, entre otras actividades, talleres de tango para aprender a bailar. El antropólogo Fernando Rabossi (1997), en su tesis de grado, analizó dicho Programa y allí describe algunas de sus experiencias personales en las clases del taller de tango que se realizaban en el centro cultural Fortunato Lacámara, ubicado en el barrio de San Telmo. Según Rabossi, el taller de tango de este centro cultural funcionó de manera continua desde el año 1985 con una demanda y concurrencia permanente de personas inscriptas. Rabossi describe sus primeras “sensaciones” cuando se acerca a este centro cultural, recordando su participación en el taller de tango del año 1988:

“En el centro [cultural] sentía que pasaban cosas que en otros lados no pasaban, o al menos no con las características que allí se daban. Se podía aprender a bailar

²⁶ Olga Besio - Revista El Tangauta N° 174 – 2009. Olga Besio es bailarina y profesora de tango. Trabajó como docente durante 20 años acompañada por su pareja Gustavo Naviera.

tango, algo de lo que hasta ese momento nunca había sabido de dicha posibilidad. Después sí, uno se enteró que había profesores, academias, pero hasta entonces nunca había escuchado de la posibilidad de aprender a bailar tango. En el centro cultural empecé a descubrir otras cosas: gente que bailaba muy bien, lugares de baile, y demás.” (1997: 25)

Sumado a todos estos aspectos, subraya que al centro cultural asistía gente de distintas edades y sectores sociales (chicos, adolescentes, jóvenes, madres, padres, trabajadores, empleados, jubilados). Asimismo, destaca que allí se conocían y creaban grupos de amistad, se establecían relaciones interpersonales, así como se organizaban fiestas los fines de semana o salidas a bailar con la gente del taller a salones bailables de la zona (1997: 15). Rabossi también describe algunos de los motivos por los cuales las personas se acercaban al taller de tango destacando que muchas de estas clases eran gratuitas y funcionaban en espacios abiertos, públicos y de fácil acceso, ubicados físicamente en escuelas o centros educativos municipales. Junto a estos espacios también existieron pequeños emprendimientos en otros ámbitos (no necesariamente dependientes de la municipalidad) como locales partidarios, sociedades de fomento y clubes sociales. En muchos casos, estos nuevos espacios se caracterizarán por estar menos influidos por las exigencias y las presiones de algunos grupos de antiguos y establecidos milongueros, y sus evaluaciones sobre los “correctos” modos de ejecución del baile de tango. Tengamos en cuenta que el intercambio generacional y el arribo de nuevos bailarines a las pistas de algunas de las milongas más tradicionales producirá distintos tipos de conflictos y controversias. Estas tensiones perduran en la memoria de muchos milongueros y milongueras actuales que comenzaron a bailar entre mediados y fines de la década del ‘80, quienes en tanto “principiantes” sin mucha experiencia intentaban participar de los ámbitos de baile de las milongas tradicionales de Buenos Aires. Veamos algunos de sus relatos:

“... había milongas donde no podía bailar cualquiera, estas de Villa Urquiza, yo iba y me quedaba sentada hasta las dos de la mañana, no nos animábamos a salir, iba con mi compañero y nos quedábamos sentados en la mesa mirando como bailaban los que sabían. Recién a las dos o tres de la mañana cuando el ambiente se aflojaba... Porque había un clima de tensión en esas milongas. Te estoy hablando del Sunderland, de la de Parque Patricios, del Club Sin Rumbo. Nadie se atrevía a tirar un tanguito al club Sin Rumbo teniendo dos meses de estudio, nadie. Cuando ya estaba un poco mas avanzada, sí. Siempre con mucho respeto, porque ahí estaban los grandes, estaban los “grossos”, vos tenías que sentarte y mirar. Tenían sus reglas estrictas, no podías empujar a nadie, no podías rozar con el codo a nadie, no podías hacer figuras, tenías que mantenerte

en la rueda que giraba sin pasarse. Tenías que realmente manejar el espacio, y el tiempo musical. Entonces no nos animábamos mucho. Había mucho respeto por la gente mayor. Íbamos tremendamente empilchados como hacían los viejos. Muchísima gente mayor. Que eran los que te transmitían esa cultura tanguera. El salón Canning también. En Canning no bailaba cualquiera, después las milongas de Gustavo [Naviera] ahí si íbamos a practicar a entrenar, eran más relajadas.” (Entrevista a Marisa Calcagno - 18/12/08)

Otra informante afirma durante una entrevista:

“G: En los centros culturales (...) la gente que iba, era gratuito o pagábamos muy poco y entonces los que iban era gente joven. Me di cuenta que éramos los únicos jóvenes cuando empecé, cuando me llevaron por primera vez a Villa Urquiza, ahí eran todos, todos, todos gente grande, en Villa Urquiza o en Canning o en Sin Rumbo. Ahí me di cuenta que era un mundo absolutamente diferente, denso con mucho código y que no era así tan divertido como el centro cultural que uno bailaba con uno, otro bailaba con otro, era mucho más “free”. Entrar en la milonga Sin Rumbo y... era denso, muy denso. Muy interesante, con el tiempo, pero tenías que pagar derecho de piso.

H: ¿Como mujer estas diciendo?

G: No, como joven. Entonces los jóvenes de esa época no éramos muchos...” (Entrevista a Graciela González - 3/12/08)

Ahora bien, a partir de estas narrativas podemos deducir las dificultades y obstáculos que afrontaban aquellos principiantes que buscaban incursionar en algunos de los circuitos más tradicionales de baile de Buenos Aires. Por una parte, muchos de los que habían comenzado a dar sus primeros pasos desde ámbitos asociados a “talleres”, “clases” o “prácticas” experimentarán distintas formas de intimidación y rechazo. De este modo, describirán y recordarán a las milongas durante estos primeros acercamientos como lugares en donde algunos milongueros y milongueras mayores solían descalificar a los principiantes no habitúes de las mismas. En otros casos, las generaciones de jóvenes que asistían a estos ámbitos mencionarán el carácter “difícil”, “cerrado” y “rígido” de algunos de estos experimentados milongueros y milongueras, así como connotarán el clima hostil, jerárquico y competitivo que se vivenciaba en estas milongas tradicionales. Podríamos afirmar que, siguiendo a Bourdieu (1990), las narrativas mencionadas más arriba explicitan las controversias y las lógicas en tensión que se estaban configurando dentro del campo social y cultural del baile y las milongas porteñas. Por una parte, aparecían muchos jóvenes – en muchos casos de clase media-, que en tanto nuevos actores que *recién empiezan y llegan* al espacio de relaciones del baile, comienzan a participar de actividades y clases en lugares como centros culturales

y ámbitos no tradicionales. Por otro lado éstos, por lo general, serán desaprobados por aquellos que *ya estaban*, y que poseían mayor reconocimiento, trayectoria y acumulación de un capital específico dentro del campo, representados tanto por los milongueros profesionalizados como por los *amateurs*. En general, a estos nuevos bailarines se los acusará de realizar distintas prácticas heréticas o incorrectas, sea por desvirtuar las modalidades de baile deseables o los *habitus* dancísticos de los milongueros establecidos, así como por no “respetar los códigos” o los comportamientos tradicionales de la milonga, de modo que, algunos calificarán peyorativamente y estigmatizarán a estos nuevos bailarines y participantes de la milonga.

En suma, en relación al proceso de revitalización del baile social del tango, y a contrapelo de la narrativa dominante referida a “Tango Argentino”, a través de las trayectorias de algunos bailarines que incursionaron en esta práctica durante la década del ‘80 describimos la emergencia de ámbitos relativamente novedosos, como por ejemplo “clases”, “talleres” y “prácticas”, del mismo modo que observamos las incipientes y conflictivas interrelaciones que establecían estos nuevos y jóvenes actores con espacios dancísticos y actores milongueros más tradicionales. Sobre la base de distintas narrativas, relevamos algunas nuevas formas de circulación, apropiación y práctica que fueron emergiendo, instancias que posteriormente favorecieron una mayor multiplicación, diversificación y reproducción del baile en Buenos Aires. Así, con el paso del tiempo a medida que fueron aumentando los ámbitos en los que se enseñaba y dictaba clases –a través de distintas escuelas, academias y profesores- se fueron consolidando nuevas didácticas de transmisión y estilos de baile (Morel, 2011), instancias que facilitaron la incorporación de distintos actores sociales que irán repoblando los espacios de baile (Carozzi, 2005).

Conclusiones

“Creer que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo. La palabra transgresión aplicada a cualquier hecho artístico, además de resquemores y sospechas, podía asociarse directamente con el desafío al que nos enfrentábamos los jóvenes creadores de la época: el ejercicio de la libertad” (Alejandro Urdapilleta. En: Gabin, 2001: 5).

Si bien el momento histórico de la década del '80 en la Argentina fue un contexto socio-político en el que se debatían grandes expectativas en torno a la recuperación de la democracia, al mismo tiempo este período no puede ser analizado sin pensarlo en vínculo con las consecuencias que la última dictadura militar argentina dejó marcadas en la sociedad. De allí que el discurso político-cultural de la post-dictadura, caracterizado por la promoción de espacios de apertura participativa, tanto desde un discurso que exaltaba los valores del estado democrático fomentando la participación ciudadana como desde nuevas formas de intervención estatal en la sociedad civil (Winocur, 1996), requiere ser analizado a la luz de este contexto específico. Como citamos en el epígrafe, “todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo”. Por lo tanto entendemos que es a partir de este contexto de “miedos” y “expectativas” que fueron emergiendo las nuevas prácticas, relaciones y sentidos que describimos en relación a las artes circenses, la murga y el tango-danza en Buenos Aires.

En los tres casos estudiados abordamos como sus protagonistas se identificaron con una época en la que valores como libertad, participación y trasgresión se convertían en verdaderos desafíos. La dictadura no sólo había instalado el miedo, no sólo había cercenado espacios de experimentación y libertad sino que también había prácticamente borrado “tradiciones” populares y el desafío parecía ser recuperarlas. Es interesante destacar cómo entre cirqueros, murgueros y tangueros aparece la idea de *recuperar* asociada a aquello que se estaba perdiendo, aquello que había sido acallado y desvalorizado. Pero más interesante aún es resaltar que aquella recuperación impulsada por diversos actores sociales en cada caso, fue profundamente innovadora. No sin tensiones, los Hermanos Videla, representantes de “la tradición familiar circense” rompieron con aquellas formas tradicionales de producción y reproducción artística que habían caracterizado al circo, y abrieron el juego incorporando “sangre nueva” al aprendizaje de lo que hasta esa coyuntura eran “secretos de circo”; muchos murgueros barriales, empujados por “la idea de recuperar la murga”, comenzaron a vincularse con agentes externos a la propia “tradición” participando en espacios institucionales como “el Rojas” que distaban del quehacer callejero y barrial, favoreciendo nuevas modalidades de producción y creación artística; al mismo tiempo que distintos milongueros que frecuentaban las tradicionales milongas, aún con importantes ambivalencias y reticencias, fueron abriendo el juego para que “el tango siga viviendo”, y de ese modo el baile pueda ser transmitido a las nuevas generaciones. De todas

maneras, en el caso del tango-danza señalamos un contrapunto dialógico, dado que esta idea de recuperación aparece supeditada al relato dominante referido al espectáculo de “Tango Argentino”, a diferencia del circo y la murga que se narran como recuperaciones insertas en tensiones y procesos estrictamente locales.

A su vez, al considerar esta coyuntura singular observamos la emergencia de tensiones creativas que se fueron desarrollando entre “viejos” y “nuevos” practicantes de las tres modalidades artísticas estudiadas, un proceso impulsado por un profundo interés en recuperar algo propio que se “estaba perdiendo”, acompañado por una renovadora avidez juvenil que comienza lentamente a presionar espacios de apertura de esos saberes otrora exclusivos de “los viejos” practicantes. Actores, músicos, bailarines, jóvenes artistas de las más variadas procedencias se acercan a estos novedosos espacios institucionales -talleres, escuelas, espacios de encuentro, práctica y aprendizaje tanto públicos como privados- presionando, en cierta medida modificaciones en las tradicionales formas de producción, reproducción y circulación cultural. Analizamos las maneras en que el ingreso de nuevos actores sociales -en su mayoría jóvenes de sectores medios- a la práctica de estos saberes populares involucró nuevos modos de trabajo, transmisión y codificación en función de la enseñanza. Había que pensar cómo enseñar algo que los cirqueros habían vivido desde la cuna, recordaban los hermanos Videla; había que “desmenuzar” movimientos de algo que uno había aprendido con mucha atención, mirando en los dos meses de ensayo previo al carnaval, plateaban los murgueros barriales; entre los viejos milongueros, uno puede asumir que, aún bajo un importante recelo de los códigos de esas prestigiosas milongas donde bailaban “los grossos”, había que negociar con aquellos jóvenes que presionaban espacios de participación y aprendizaje.

En este sentido sostenemos la importancia de trabajar con estos procesos sociales atendiendo a los llamados procesos de tradicionalización (Bauman y Briggs 1996). Desde esta perspectiva, la tradición no es un segmento histórico inerte, anclado en el pasado; es más bien, un activo proceso selectivo. Es entonces desde el presente que el pasado es activamente construido, seleccionando ciertos significados y prácticas mientras se excluyen otros (Williams, 1977). Desde la perspectiva de Williams, en este proceso intervienen tanto instituciones formales como formaciones culturales por lo cual la hegemonía no se puede reducir a las actividades de “un aparato ideológico estatal” sino más bien a un proceso de negociaciones entre instituciones y formaciones dinámicas. A través de las narrativas analizadas en este trabajo, que principalmente se

centraron en referentes de las formaciones culturales específicas, observamos cómo se fueron desarrollando esos vínculos entre propuestas de políticas públicas inmersas en un contexto de época particular y demandas, intereses y prácticas de formaciones culturales.

Siguiendo esta línea, analizamos este primer proceso de resurgimiento que se observa a partir de la década del '80 destacando cómo, sobre la base de un contexto político cultural caracterizado por una escasa, inestable y dispersa intervención directa de las políticas públicas, estas formaciones culturales tendieron a desplegar sus actividades con cierta autonomía relativa respecto de las políticas oficiales, sea autogestionándose, insertándose en espacios y circuitos culturales con exiguo apoyo oficial o bien desarrollándose en el marco de la actividad privada. Será recién a partir de fines de los años '90 que esta situación se revertirá ostensiblemente, momento en que se consolida un nuevo paradigma en torno al rol de la cultura y el patrimonio en las agendas políticas locales, nacionales e internacionales. De manera tal que esta reorientación respecto al valor de la cultura y el patrimonio que se produjo favoreció la emergencia de nuevas arenas políticas proclives al apoyo, promoción y gestión pública de las actividades del circo, el carnaval y el tango, apareciendo como principal interlocutor el poder político estatal (Canale-Morel, 2005; Morel, 2009; Infantino, 2011, 2012). Así, en contraste a las acciones estatales de la post-dictadura, estas expresiones culturales fueron comenzando a ser objeto de políticas culturales públicas que fijaron y establecieron derechos, actividades y eventos culturales novedosos para con las mismas, lo cual permitió un progresivo ingreso de estas expresiones a esferas de la cultura oficial, un reconocimiento tiempo atrás impensado.

Bibliografía

- Allen, M.H.: (1997) "Rewriting the script for South Indian dance". *Drama Review* 41 (3): 63-100.
- Azzi, M.: (1991) *Antropología del tango. Los protagonistas*. Olavaria, Buenos Aires.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (1996) "Género, Intertextualidad y Poder Social", en *Revista de Investigaciones Folklóricas N° 11*. Buenos Aires: 78 - 108.
- Bidegain, M.: (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*, Buenos Aires. Ed. Atuel.
- Carozzi, M.: (2005) "La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires", en *Revista Cuestiones Sociales y Económicas*. Año III N° 6. Buenos Aires. UCA.: 73-86.
- Bourdieu, P.: (1990) "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y Cultura*, México. Grijalbo.
- Canale, A.; Morel, H: (2005) "Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño", en *Revista Cuadernos de Antropología Social N°21*. Buenos Aires, FFyL, UBA.: 111-139.
- Dubatti, J.: (2002) "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción", en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Micropoéticas I. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos: 3- 72.

- Flores, J. y J. Ledesma: (2006) "La Moreira", en *Bondiola. Clown Argentino contemporáneo 1983-2003*. Disponible en: www.clownargentinocontemporaneo.blogspot.com 20/10/2009.
- Gabin, M. J.: (2001) *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- García Canclini, N.: (1987) "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en *Políticas Culturales en América Latina*, García Canclini, N. (comp.), México: Grijalbo: 13-61.
- Grandoni, J. (compilador): (2006) *Clowns: saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Infantino, J.: (2011) "Artes entre Políticas Culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires" en *Revista Nómadas, N° 34*, 13-29. Bogotá: IESCO, Universidad Central.
- : (2012) "Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires". Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- : (2013) "El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa". *ILHA. Revista de Antropología*: 277-309.
- Martín, A.: (1997) *Fiesta en la calle*, Buenos Aires, ed. Colihue.
- : (1999) "Murgas Porteñas: Tradición y apropiación en el Folclore", Ponencia presentada al IV del Congreso binacional folklore Chileno- Argentino, Tandil.
- : (2010) "Estudio preliminar", en "*Poesía del Carnaval de Buenos Aires*". Martín, A.; Morel, H.; Canale, A. (comp.). Buenos Aires, ed. Antropofagia.
- Morel, H.: (2009) "El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la Ciudad de Buenos Aires", en *Cuadernos de Antropología Social N° 30*. FFyL, UBA: 155-172.
- : (2011) "Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales", en *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*, Carozzi, M.J. (org.): Buenos Aires, ed. Gorla: 189-222.
- : (2012) "Vuelve el tango: 'Tango Argentino' y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires", en *Revista del Museo de Antropología*, Vol. 5, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba.
- Ochs, E.: (2000) "Narrativa", en *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*, Teun Van Dijk (comp.) Barcelona: Gedisa: 271-303.
- Oliven, R.G.: (1982) *Violencia e Cultura no Brasil*. Ed. Vozes, Petrópolis: 61-73.
- Pelinski, R.: (2009) "Tango nómada. Una metáfora de la globalización", en *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Lencina, T; García Brunelli, O; Salton R. (comp.). Buenos Aires, ed. Centro 'feca': 65-129
- Puccia, E.: (1974) *Breve historia del carnaval porteño*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pujol, S.: (1999) *Historia del baile*. Buenos Aires. Emecé.
- Rabossi, F.: (1997) *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Mimeo
- Remedi, G.: (1996) *Murgas el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura Nacional*, Montevideo. Ediciones Trilce.
- Romero, C.: (2006) *La Murga Porteña. Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires. Ed. Atuel.
- Scher, E.: (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Argentores.
- Trastoy, B.: (1991) "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80", en *Latin American Theatre Review*- Spring 1991. Centro de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Kansas. pp 93-100. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/878/853-20/10/2011>
- Vainer, L.: (2005) *La murga porteña. Recorrido por los carnavales de 1970 a 2004*. Buenos Aires. Ed. Papel Picado.
- Williams, R.: (1977) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Editorial Península.
- Williams, R.: (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Winocur, R.: (1996) *De las políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*. Buenos Aires: FLACSO-Miño y Dávila Editores.