

DIMENSIONES AFRO EN EL TANGO. TENSIONES RACIALIZADAS EN LOS GÉNEROS POPULARES DEL RÍO DE LA PLATA

Afro Dimensions in Tango. Racialized Tensions in Rio de la Plata Popular Genres
MILENA ANNECCHIARICO*, ALICIA MARTÍN** Y CAMILA MERCADO***

Fecha de recepción: 04 de agosto de 2017 – Fecha de aprobación: 02 de octubre de 2017

Resumen

El tango como expresión de la cultura popular del Río de la Plata, se ubica en el cruce de temas de raza, sexo y género, clases sociales, nación e imperialismo. El artículo analiza las resignificaciones contemporáneas del tango como género popular afrorioplatense en las cuales intervienen diferentes agentes sociales.

Por un lado, abordamos la reciente patrimonialización del tango por parte de UNESCO, que apela de manera ambivalente a su africanidad. Por otro lado, destacamos las propuestas de trabajadores culturales y activistas afrodescendientes de la ciudad de Buenos Aires, tomando como un caso paradigmático la performance del artista afrouroguayo José Delfín Acosta Martínez, que en su video versiona al tango Cuesta Abajo en el género del rap. Por medio de un interesante cruce de géneros populares y lenguajes, juega con las tensiones racializadas que carga el género tango desde su conformación, particularmente en la ciudad de Buenos Aires.

Estas acciones reactivan el debate sobre las identificaciones de la negritud en los géneros populares porteños y ponen de manifiesto los problemas emergentes de identidad/alterización, integración social e invisibilización/exclusión, ubicando al género en un espacio creativo de contacto intercultural. Pero también en un disputado espacio de la cultura como canalizador de sentimientos de pertenencia y construcción de identificaciones colectivas conflictivas.

Palabras clave: géneros populares, performance, patrimonio, cultura argentina, racialización en la cultura

Abstract

Tango as an expression of the popular culture of the Rio de la Plata, is located at the crossroads of race, gender, social classes, nation and imperialism. The paper analyzes the contemporary resignifications of tango as a popular afrorioplatense genre in which different social agents take part.

On the one hand, we address the recent patrimonialization of tango by UNESCO, which appeals ambivalently to its africanity. On the other hand, we highlight the proposals of Afro-descendant cultural workers and activists of the city of Buenos Aires, taking as a paradigmatic case the performance of the Afro-Uruguayan artist José Delfín Acosta Martínez, who in his video versiona to the tango Cuesta Abajo in the rap genre. On the other hand, we highlight the initiatives of afro-descendant cultural workers and activists of the city of Buenos Aires, taking as a paradigmatic case the performance of the Afro-Uruguayan artist José Delfín Acosta Martínez, who in his video creates a new version of the tango Cuesta Abajo in the rap genre. By means of an interesting crossing of popular genres and languages, it plays with the racialized tensions that tango genre carries from its conformation, particularly in the city of Buenos Aires.

These actions reactivate the debate on the identifications of blackness in the popular genres of Buenos Aires and highlight the emerging problems of identity/alteration, social integration and invisibility/exclusion, placing gender in a creative space of intercultural contact. But also in a disputed space of culture as a channel of feelings of belonging and construction of conflictive collective identifications.

Keywords: popular genres, performance, heritage, argentinian culture, racialization in culture

* Dra. en Antropología. Becaria Posdoctoral en el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Artículo enmarcado en el equipo de docencia e investigación, seminario "Mito, celebraciones y ritual americanos", Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Correo-e: milargenta@gmail.com

** Dra. en Antropología. Profesora titular regular, Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Correo-e: amartin@inapl.gov.ar

*** Lcda. en Antropología. Becaria doctoral, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Correo-e: cmercado07@gmail.com

Introducción

La cuestión acerca de la influencia africana en el tango rioplatense, discutida y controversial, se inscribe en los últimos 20 años en una profunda revisión sobre las expresiones culturales afroargentinas². La emergencia de estas cuestiones, se enmarca a su vez en nuevos interrogantes e interpretaciones sobre la presencia afro en la historia argentina, así como en un creciente movimiento de activistas y trabajadores culturales afrodescendientes que actúan en la ciudad de Buenos Aires y otras regiones del país³.

De acuerdo a algunos autores, el tango como expresión de la cultura popular del Río de la Plata, se ubica en el cruce de temas de raza, sexo y género, clases sociales, nación e imperialismo (Savigliano, 1993-4, Garramuño, 2007)⁴. Remitiéndonos a los orígenes del tango, cuestiones relativas a la constitución de la moderna nación Argentina se pueden articular con sus problemas emergentes de identidad/alterización, integración social e invisibilización/exclusión de los afrodescendientes y sus aportes culturales, ubicando al género en un espacio creativo de contacto intercultural. Pero también en un disputado espacio de la cultura como canalizador de sentimientos de pertenencia y construcción de identificaciones colectivas conflictivas (Vila, 2000).

Las identidades/alteridades pensadas como construcciones discursivas y no como entidades fijas e inertes frente al devenir histórico, nos llevan a considerar las atribuciones racializadas como actos de poder en relación a las diferencias – étnicas, de clase y de género - y a las desigualdades sociales. En tanto matriz idiosincrática de producción y organización de la alteridad interior de la nación, la marcación de identidades/alteridades pone de manifiesto

las formas de racismo y de prejuicio inherentes a una sociedad y sus convergencias regionales (Segato, 2007; López, 2012). En este sentido, Appelbaum, Macpherson & Roseblatt (2003) en su introducción al libro colectivo sobre raza y nación en América Latina, sugieren el concepto de “racialización” como el instrumento analítico referido al “proceso de marcación de las diferencias humanas de acuerdo con los discursos jerárquicos fundados en los encuentros coloniales y en sus legados nacionales” (Appelbaum, et.al., 2003, p. 2, en Restrepo, 2012, p. 156). Para entender la “raza” como hecho social, como un fenómeno histórico contingente, es necesaria su historización y su contextualización, es decir, conocer cuáles son las consecuencias en términos concretos para las sociedades. Entendemos que la cultura popular es un escenario clave para observar estas cuestiones.

Nos proponemos en este artículo analizar cómo la construcción de la nación argentina pensada como blanca y europea constituyó un proceso amplio y totalizador. Tal proceso, que dio paso a la expulsión de los afroargentinos del imaginario nacional, se confrontó también respecto de los géneros populares. En otras palabras, la desaparición de la negritud en los discursos de la nación se ve de manera ejemplar en uno de los símbolos nacionales más potentes y afirmados: el tango.

Presentamos para iniciar algunas consideraciones que han hecho investigadores y estudiosos sobre el lugar de las influencias de origen afro en la cultura nacional y en el tango en particular. Luego, a partir de este sintético recorrido, revisamos el proceso de patrimonialización del tango en el marco de la declaración de UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Señalamos los cruces con el programa “La Ruta del Esclavo” de la misma

agencia internacional, que apela a los orígenes africanos del tango junto a otros géneros populares rioplatenses. Finalmente, presentamos un análisis de la *performance* del artista afrouruguayo José Delfín Acosta Martínez, que en su video filmado en el año 1995, versiona al tango *Cuesta Abajo* en el género de rap⁵. La elección de este referente se vincula con su comprometido activismo en la difusión y reivindicación de la cultura afrorioplatense. José Delfín Acosta Martínez (1963-1996), creador y director del video, llegó a Buenos Aires desde la ciudad de Montevideo a fines de la década de 1980. Fundó el Movimiento Afrocultural junto con otros trabajadores culturales uruguayos y brasileños, colaboró y grabó con músicos locales, enseñó candombe⁶ y capoeira en espacios privados y oficiales que se fueron abriendo en esa época, creó al grupo Karukinka grabando temas propios. Su carismática personalidad se acalló en abril de 1996, cuando detenido en la Comisaría 5 de la ciudad de Buenos Aires, falleciera horas después mientras era trasladado al hospital, en una situación no esclarecida hasta hoy.

A través de la fusión entre ambos géneros, tango y rap, así como de otros diferentes recursos, el artista apela a una escenificación histórica y cultural sobre la africanía en el tango. En esta obra, José Delfín selecciona y cruza reflexivamente elementos de dos géneros populares: uno, el tango, de antigua data y orígenes folklóricos, discutidos y mestizos; el otro, rap, de más reciente formación y ligado al espacio creativo afroamericano. Consideramos que en su tango-rap el artista despliega y pone en exhibición las tensiones racializadas que carga el género tango desde su conformación, con una persistente negativa a reconocer su impronta africana, particularmente en la ciudad de Buenos

Aires. A partir de este análisis tomamos como contrapunto el video-clip “Acá estamos” de la asociación civil Diáspora Africana en la Argentina (DIAFAR) realizado en el año 2012⁷. Este video, enmarcado en una campaña internacional llamada “Rap contra el racismo”, contó con la participación de músicos locales e internacionales que utilizan el rap como género artístico para denunciar el racismo que atraviesa a la sociedad argentina.

Presencias ausentes: la diáspora africana en la Argentina

Varios autores han señalado en las últimas décadas, la escasa y distorsionada información que tenemos sobre las manifestaciones culturales afroargentinas, pasadas y actuales. Coinciden también en considerar que la imagen dominante de la Argentina como nación cultural y racialmente homogénea, blanca y europea, impide la evaluación profunda de estas presencias en nuestra cultura (Picotti, 2001; Frigerio, 2006)⁸.

En un esclarecedor trabajo, Alejandro Frigerio (2006) señala la persistencia de una narrativa dominante que enfatiza la “blanquedad” (*whiteness*) de la nación (en contraste con otros discursos nacionales que enfatizan el mestizaje en Latinoamérica y el Caribe). Esta “blanquedad”, que conforma el sentido común porteño, precisa ser producida y reproducida también a nivel micro y en las interacciones cotidianas,

porque ser “negro” es considerado una condición negativa. Propongo, entonces, que la invisibilización de los negros, se produce no solo en la narrativa dominante de la historia argentina —aspecto más tratado y sobre el cual existe bastante consenso— sino también en las interacciones sociales de nuestra vida cotidiana (p. 121).

De tal manera, la “blanquedad” porteña, considerada un dato objetivo de la realidad, resulta de un proceso social construido y mantenido por: 1) una forma dicotómica de clasificación racial en nuestras interacciones cotidianas, 2) el ocultamiento de antepasados negros en las familias y en muchas páginas de la historia y 3) el desplazamiento de factores de raza o de color, hacia los de clase y diferenciación social (Frigerio, 2006).

María Eugenia Domínguez (2009), en su tesis doctoral sobre los músicos rioplatenses discute también la negación rotunda de influencias africanas en el acervo nacional. Sugiere que a la luz de la ideología nacionalista argentina se puede trazar un cuadro interpretativo de las concepciones nativas de la historia y el pasado de los géneros musicales. Y suma un argumento de corte teórico para esta negación. Considera que el énfasis culturalista llevó a desconsiderar los elementos de transculturación o hibridación cultural. De acuerdo con las ideas culturalistas vigentes a comienzos del siglo XX, no podría hablarse en América de música afro, ya que no existiría una continuidad formal con la música auténticamente africana.

Por otro lado, la supuesta extinción de los afroargentinos, conllevaría también la extinción de sus aportes culturales. Podemos ilustrar esta posición dominante en las palabras del historiador Ricardo Rodríguez Molas (1988):

De ninguna manera las “culturas” afroamericanas de los siglos XVIII y XIX están vivas en el continente y continúan radiando su influencia e imponiéndose a la de los blancos dominadores. ¿Existieron en algún momento esas “culturas”? ¿Es posible denominar “culturas de la negritud” a retazos de los estilos de vida o a sincretismos impuestos? (pp. 128-129. En Frigerio, 2006, p. 134).

Domínguez recurre a citas de autoridad, como la de Carlos Vega, el fundador de los estudios de musicología en el país. Analiza un artículo de este autor, titulado “La eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo”, editado en 1936. La argumentación de Vega busca demostrar científicamente que poco ha quedado de cultura afro en Argentina. En sus palabras:

Las formas de la música y danzas africanas cultivadas en la Argentina no tuvieron absolutamente ninguna consecuencia en el antiguo cancionero criollo. Desaparecieron con los últimos negros. Sus maneras de hacer, en cambio, muy atenuadas, se incorporaron a los bajos ambientes modernos y adquieren significación en la historia de la coreografía, pues vitalizan las formas europeas y contribuyen a la imposición de las actuales promociones americanas (Vega, 1936, pp. 765-766. En Domínguez, 2009, p. 72).

El caso es que [...] se afirma que tenemos música africana en el cancionero argentino. Los músicos que se han ocupado de estas cuestiones lo han entendido así. Los escritores, por su parte, aceptaron la opinión de los músicos e hicieron bien. Por nuestra parte rechazamos en absoluto la influencia africana en la música popular argentina (Vega, 1936, pp. 766-767. En Domínguez, 2009, pp. 60-61).

Esta enfática afirmación sugiere que la idea de un cancionero popular argentino con importante influencia africana, dice Domínguez con lucidez, era difundida y gozaba de aceptación en ese momento. Situación que encuentra semejante a la contemporánea, donde por medio de su trabajo de campo, establece que la mayoría de los músicos populares rioplatenses consideran como música afro a muchos de los géneros que practican: candombe, milongas⁹, tango, murga¹⁰. De todas maneras, Domínguez señala que la antigua relación entre “tango” significado como baile y música de afrodescendientes, se difumina

durante el proceso de consolidación del tango como género musical moderno en la Argentina. De modo que las narrativas que sistematizan la evolución musical del género tango no atribuyen la continuidad de esa relación (Domínguez, 2009, p. 71). En la misma línea argumental, Jorge Novati (1980), el musicólogo investigador del Instituto Nacional de Musicología que produjo la famosa “Antología del Tango Rioplatense”, afirma:

Lástima grande: cuando se plasmó la coreografía del tango, los negros eran casi un recuerdo en Buenos Aires. Iban a perdurar, sin embargo, en los registros de significados [del término tango]. Lo cierto es que los negros quedaron definitivamente adheridos – inclusive hasta nuestros días – a todo lo relacionado con la voz tango (p. 4. En Domínguez, 2009, p. 73, su aclaración).

El musicólogo Pablo Cirio (2008) señala respecto de la Antología:

Desde su publicación, la Antología [...] fue elogiada por su rigor científico y por ser (incluso hasta el presente) la única específicamente musicológica que se ocupó del tango. Sin embargo, por lo menos en lo que a la cuestión afro concierne, dicho rigor debe ser impugnado. En el afán por obliterar la influencia negra los autores expresan que “Hemos querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente africano”. Consecuentes con tal objetivo, validaron su argumentación solo con fuentes producidas por blancos, vale decir la sociedad dominante (p. 89).

Creemos suficientes estos señalamientos sobre el tango y sus cultores, que ponen en primer plano los silencios de una historia construida en “el espacio definido por el proyecto hegemónico de la modernidad nacionalista” (Chatterjee, 2008, p. 104). Espacio que en nuestro caso, impulsó una identidad nacional única, blanca y europea, ocultando el factor afro e indígena en la conformación argentina.

El tango y su reconocimiento patrimonial

En los últimos años se fueron realizando novedosas lecturas sobre la africanidad de las expresiones culturales argentinas, específicamente del área rioplatense, como la murga, el tango y el candombe, poniendo al centro de la problemática las tensiones racializadas y a la agencia de los sujetos afrodescendientes (Martín, 2006; Domínguez, 2009; Ferreira, 2011). Estas lecturas han encontrado espacios de legitimación a nivel nacional e internacional. Entre 2008 y 2013 se registraron para América Latina y el Caribe 16 expresiones culturales declaradas Patrimonio Cultural de la Humanidad vinculadas con el legado africano, en tanto “elementos característicos del mestizaje cultural consiguiente a la trata negrera” (UNESCO, 2014, p. 10)¹¹. Entre ellas, se encuentran el Tango y el Candombe, según figura en los informes UNESCO (2014).

Además, en 2009, ocurrió un hecho significativo que ubicó definitivamente a Argentina frente al espacio Atlántico de la esclavitud: junto a Uruguay y Paraguay, fueron incluidas en el programa *Ruta del Esclavo* de UNESCO, lanzado en 1994 en Benín e implementado a lo largo de los años en diferentes países del mundo (Pineau, 2011, 2012). Esto situó a la República Argentina en el debate internacional sobre la esclavitud y la trata transatlántica de africanos, difundiendo tanto los estudios locales sobre estas temáticas como las demandas de los movimientos locales afrodescendientes (Anecchiarico, 2016).

Entre las actividades desarrolladas en el marco del programa, entre 2009 y 2010 se realizaron en Buenos Aires dos seminarios internacionales y dos talleres de sitios de memoria de

la esclavitud en el Río de La Plata, incluyendo a los países de Paraguay y Uruguay. Resultado de esos talleres, se eligieron 12 sitios representativos y documentados de las huellas históricas y culturales de la presencia africana, cuatro para Argentina, tres para Paraguay y cinco para Uruguay (Pacheco, 2012).

Para Argentina, se eligieron 3 sitios de memoria y un conjunto de 4 géneros culturales: Plaza San Martín y Parque Lezama en la ciudad de Buenos Aires; la Capilla de los Negros en Chascomús, provincia de Buenos Aires; y la Manzana y las Estancias Jesuíticas de Córdoba; un conjunto de expresiones culturales con el título de “Candombe, milonga, tango y payadas en el espacio cultural afrorioplatense de la ciudad de Buenos Aires” (Lacarrieu, 2012). Con esta expresión inmaterial amplia y heterogénea que reúne diferentes géneros populares rioplatenses, se pretende visibilizar no solamente los vínculos históricos de la presencia africana en la ciudad, sino también la actualidad de estas prácticas, georeferenciando lugares significativos y sus protagonistas.

Respecto de la patrimonialización del tango como expresión inmaterial, la declaratoria UNESCO de 2009 y el proceso local de inclusión (Morel, 2011), presenta la latitud africana del tango de manera muy sutil y casi imperceptible; por otro lado, el informe producido en el marco de otro programa UNESCO, la Ruta del Esclavo, por lo contrario ubica el género como producto del mestizaje y la trata esclavista, destacando su pertenencia a un espacio cultural afrorioplatense. En los informes consultados, encontramos una ambivalente referencia a la presencia africana en el tango, de acuerdo a dos ámbitos discursivos principales:

a) Los orígenes afro de las prácticas populares rioplatenses en un espacio sociocultural híbrido que fueron quedando como un elemento del pasado;

b) Actuales reivindicaciones del tango como práctica afrorioplatense, junto al candombe, la milonga y la payada, promovido por artistas, intelectuales y trabajadores culturales, así como por activistas afrodescendientes contemporáneos.

Veamos los argumentos sobre estas inclusiones con mayor detenimiento. En el documento final del workshop “Patrimonio cultural inmaterial, identidad y turismo. El tango como expresión rioplatense”, realizado en Buenos Aires en 2013, se afirma:

El elemento [tango] se procuró constituir en su singularidad, dada, en apariencia, solo por los tiempos pretéritos del origen (la fusión de aportes afroamericanos, criollos y de la inmigración europea) que, al mismo tiempo que otorga sello de identidad, la “identidad rioplatense”, reivindica los *procesos de hibridación originarios* [así formulado en la presentación] de modo de autorizar las mezclas y tendencias globales actuales (Lacarrieu & Ramos, 2013, p. 14). (Nuestro énfasis y aclaración.)

En este sentido, se hace referencia a la presencia africana en relación a “los tiempos pretéritos del origen” y a la fusión con otros aportes, criollos y de la inmigración europea. Este origen híbrido en cuanto “sello de identidad rioplatense”, le otorgaría al tango una cierta legitimidad para su *patrimoniaización*. Sin embargo, en este documento no volveremos a encontrar otras referencias al legado africano en el tango, por ejemplo, a lo largo del siglo XX o en las experiencias recientes de activistas y artistas que reivindican el tango como expresión afrorioplatense. Vemos entonces cómo algunos

actores sociales, en nuestro caso afrodescendientes, son nominalmente considerados en la conformación del género y desestimados en su reproducción a lo largo del tiempo.

La presencia africana en el tango es abordada de manera específica en dos informes, uno realizados para CRESPIAL y el otro para el programa Ruta del Esclavo de UNESCO (Moya, 2013; Lacarrieu, 2012). El primero es un informe sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial de los afrodescendientes de Argentina, resultado de un proyecto de CRESPIAL, que incluyó a diferentes países latinoamericanos.

El segundo documento que consideramos es el informe presentado en el Taller "Sitios de Memoria y Culturas Vivas de los Afrodescendientes" realizado en 2010 en el marco del Segundo Seminario Internacional de la Ruta del Esclavo (Lacarrieu, 2012). El propósito de este informe fue presentar algún/os bien/es que referenciaran al patrimonio inmaterial o intangible, al tiempo que significaran además una acción propia y creativa de la afrodescendencia en estas tierras y hablara del presente de estas prácticas (Anecchiarico, 2016b). Con el título de *Candombe, milonga, tango y payadas en el espacio cultural afrorioplatense de la ciudad de Buenos Aires*, se incluyó a este conjunto de expresiones culturales de la Ciudad de Buenos Aires, como "resultado de procesos de creación, producción, reproducción y circulación producidos entre diferentes sujetos y grupos afrodescendientes" (Lacarrieu, 2012, p. 59). Hay que destacar sin embargo algunas ausencias significativas en este informe, como las filiaciones sociales y culturales afro de la murga porteña, que ha analizado Alicia Martín (1996, 1997, 2008).

Respecto de la influencia afro en los géneros populares rioplatenses, Lacarrieu aclara que:

como consecuencia del proceso histórico de invisibilización, es muy difícil reconocer y rastrear hoy en día los distintos aportes e influencias de la población afro, sin embargo, podemos reconocer un espacio sociocultural afro vinculado a la música, danza y literatura que se expresa en el candombe, el tango, la milonga y la payada. (p. 64)

El informe aporta por lo tanto algunas aproximaciones en torno a la presencia afro en la ciudad, retoma los principales argumentos sobre los orígenes afro del tango, principalmente los estudios de Néstor Ortiz Oderigo a mediados del siglo XX (Ortiz, 2009). Esboza un mapa de las manifestaciones y expresiones inmateriales vinculadas a estos géneros en algunos barrios: los tradicionales barrios de San Telmo, Monserrat, la Boca, Barracas, Flores y Floresta donde se asentó la población africana. Se indican algunos bienes inmuebles y espacios urbanos conocidos, como la casa donde vivió Gabino Ezeiza en el barrio de Flores, la Casa Suiza donde hasta los años '70 funcionaba el Shimmy Club como lugar de encuentros de la comunidad afroargentina, entre otros. El informe se detiene en la revitalización del candombe en el barrio de San Telmo en los años noventa, sobre todo por parte de activistas y trabajadores culturales afrodescendientes reunidos en el Movimiento Afro cultural, uno de los centros culturales más destacados de la comunidad afrodescendiente, principalmente afrouruguaya, del cual formaba parte José Delfín Acosta Martínez, autor de la performance de tango-rap que analizaremos a continuación y que también es citado en este documento.

El video tango-rap *Cuesta abajo*

Como señalamos anteriormente, José Delfín reversiona el tango *Cuesta abajo* realizando cruces con el género rap. A partir de fuertes marcaciones sonoras y rítmicas, una galería de personajes estereotipados, ambientaciones que imprimen un tiempo pasado al espacio, el artista apela a una suerte de escenificación histórica y cultural sobre la presencia afro en el tango.

Con el objetivo de analizar el video tango-rap recurrimos al concepto de *performance* o actuación como herramienta teórico-metodológica, para indagar la representación del conflicto sobre la invisibilización de las influencias afro en el tango. Esta clase de silencios y ocultamientos se inscriben como conflictos racializados y negados al mismo tiempo, y forman parte de la experiencia grupal de discriminación. Como señaló Víctor Turner,

en un sentido, cada tipo de performance cultural, incluyendo el ritual, la ceremonia, el carnaval, el teatro y la poesía, es demostración y explicación de la vida misma, como Dilthey frecuentemente argumentaba. A través del proceso performático, lo que normalmente está sellado, inaccesible a la observación diaria y al razonamiento, en las profundidades de la vida socio-cultural, es puesto de manifiesto [...] Una experiencia es en sí misma un proceso que presiona o demanda una 'expresión' que la complete (Turner, 1982, p. 13).

La etimología de la palabra *performance* nos permite comprender esto: completar, llevar a cabo completamente. Una *performance* es, entonces, aquello que permite completar el sentido de una experiencia.

Dentro del campo transdisciplinario de estudios de la *performance*, las investigaciones contemporáneas del Folklore nos orientan

hacia el análisis de la puesta en acto (*performance*) de diversos géneros verbales como las narrativas, canciones, adivinanzas, etc. En este sentido, el énfasis se vuelca hacia el estudio de las relaciones entre textos y contextos que se produce en la puesta en acto, donde los actores manipulan y se apropian de símbolos y géneros de acuerdo a su posicionamiento en una estructura social. De esta forma, la estructura de la *performance*,

(...) es producto del interjuego sistémico de varios factores situacionales, que incluyen -si bien no se limitan a ellos- las identidades y roles de los participantes, los medios expresivos empleados durante el evento, las reglas básicas de interacción social, las normas y estrategias de actuación y los criterios para su interpretación y evaluación; y la secuencia de acciones que componen la escena del evento (Bauman & Stoelje, 1988, p. 2).

En nuestro caso, el barrio de La Boca del Riachuelo fue el contexto elegido para la filmación de la video-performance. Barrio emblemático inscripto en el relato fundacional del tango como referencia cultural de origen.

El barrio de la Boca y su puerto, en la trastienda al sur del puerto mayor de Buenos Aires, fue y continúa siendo destino de cantidad de inmigrantes. Su vigorosa actividad marítima armó hacia fines del siglo XIX un paisaje de viviendas de chapa y madera, conventillos e inquilinatos, con barracas, galpones, y numerosos ámbitos de socialización masculina: cafés, burdeles, pizzerías, clubes de fútbol, entre otros.

Como ha señalado Richard Bauman (1992), la *performance* constituye una acción reconocida de búsqueda y de afirmación identitaria que "evoca el pasado, modelando el presente y provocando el futuro". La capacidad peculiar de la *performance* cultural consiste en su cuali-