

# DANZA FOLKLÓRICA Y POPULAR EN LA EDUCACIÓN COMÚN Y OBLIGATORIA

*María Inés Vitanzi*

Profesora Nacional en Danzas Nativas y Folklore y Profesora en Ciencias de la Educación, egresada de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Docente del Instituto Superior "Isabel Taboga" y de la Escuela Secundaria de Arte con Especialidad "Nigelia Soria", ambas de la ciudad de Rosario.

Participa como especialista de Danza en programas de capacitación organizados por el Ministerio de Educación de la Nación conjuntamente con la Coordinación Nacional de Educación Artística.

Integra el equipo de Formación en Servicio de la cátedra "Movimiento y cuerpo" en la carrera de Maestro de Nivel Inicial y Primario del Ministerio de Educación de la provincia de Santa Fe y de la comisión de escritura curricular para el diseño del Profesorado de Danza de esa Provincia.

Integró, como bailarina y coreógrafa, el Ballet de Argentina "Isabel Taboga" y participó como asistente de dirección y coreógrafa de la delegación oficial de Santa Fe en Cosquín 2009 y 2014.



La temática que nos convoca es la enseñanza y el aprendizaje de la danza en la educación común y obligatoria. Mi propuesta es abordarla aportando informaciones y argumentaciones devenidas de experiencias en el campo de la danza folklórica y popular.

En un primer momento reflexionaré acerca del sentido de la danza en las instituciones educativas, su particular narrativa, sus legados y matrices fundacionales, los sujetos individuales y colectivos que la portan, dinamizan y recrean en una diversidad de contextos históricos, políticos, económicos y culturales. En un segundo momento, abordaré la problematización acerca de su transmisión, la transposición y transformación en contenidos a ser enseñados en el espacio escolar.

¿Danzas folklóricas o danza folklórica? Esta pregunta nos lleva a formular otras como ¿por qué, para qué, desde cuándo y cómo la danza folklórica en la escuela? ¿Por qué hablamos de danza folklórica en singular y no en plural?

A finales del siglo XIX y principios del XX se da en nuestro país un importante movimiento poblacional. Un aluvión inmigratorio arriba de otros países, especialmente europeos, y se producen migraciones internas, desplazamientos de la población nativa a las grandes ciudades.

La clase terrateniente del momento, estructurada alrededor del privilegio latifundista que concentraba el poder económico y político (Rodríguez Molas, 1968), vio a los extranjeros como una amenaza. Por un lado, los hijos de inmigrantes accedían a la educación que les permitía la movilidad social y, por otro, esos cuerpos llegados en los barcos portaban ideas anarquistas que acompañaron el surgimiento de los primeros movimientos obreros y las primeras huelgas.

Los sectores populares de nuestro país desplazados de sus lugares de origen, de sus territorios natales, instalados en las ciudades–puertos, se reunían en los llamados “centros criollos” como manifestación de nostalgia, de extrañamiento, ante un escenario urbano muchas veces hostil.

La incipiente disciplina del folklore organizó en nuestro país las primeras matrices epistemológicas legitimando algunos rasgos culturales en detrimento de

otros. Como sostiene Alicia Martín, el folklore se asimiló con una clase social, el campesinado, y con un paisaje o territorio, el campo.

En este contexto emerge el denominado movimiento nacionalista y el movimiento literario de la gauchesca quienes manifiestan su inquietud ante la marea inmigratoria que estaba destruyendo los llamados “valores vernáculos”, enalteciendo la figura del gaucho, figura contrapuesta al proyecto político y económico de país después de la batalla de Pavón en 1861 y al proyecto de construcción del Estado Nacional que se inicia en 1880.

El gaucho, clase social surgida en estas tierras como consecuencia del mestizaje cultural devenido de la conquista de América, ligado a formas de producción



precapitalistas (pastoril, caza de ganado vacuno, cultura ecuestre), asociado a la barbarie (es el “vago y mal entretenido”), al modificarse el escenario económico con el surgimiento de modos de producción capitalista (el alambrado, la construcción de los ferrocarriles, la incorporación de tierras a la producción agrícola-ganadera concentradas en pocas manos, la instalación de la industria frigorífica) desaparece como clase social mestizándose nuevamente en la figura del

peón de campo o el compadrito de los suburbios de la ciudad y es erigido paradójicamente por el movimiento nacionalista y literario como arquetipo de nuestra nacionalidad. Para esta visión el pueblo coya del noroeste, el campesino serrano de Cuyo, los inmigrantes ucranianos afincados en el nordeste, los afrodescendientes de la cuenca del Plata y los pueblos originarios de la Patagonia, entre otros, no forman parte de esta construcción de identidad.

En el ámbito educativo, Ricardo Rojas publica *La restauración nacionalista*, impresa en forma oficial y distribuida a los maestros de todo el país. En ella prioriza la enseñanza de la historia y como una de las fuentes de conocimiento para el historiador señala la “tradición figurada” dando como ejemplo “huacas, monedas, utensilios, restos hallados en tumbas, bailes, costumbres, estatuas [...] y demás

objetos de culto” (Rojas, 2010). De acuerdo con este enfoque, los bailes, la danza popular, son considerados objetos a los que hay que recuperar imprimiéndoles un carácter conservador y museográfico. En este contexto, se institucionalizan y reglamentan en las escuelas las fiestas y conmemoraciones patrias, lo que hoy consideramos actos escolares mediante una Resolución del Consejo Nacional de Educación del 9 de mayo de 1908.

Las ideas plasmadas por Rojas las retoma Juan Ramos, vocal del Consejo Nacional de Educación y en 1921 lleva a cabo una encuesta folklórica solicitando la colaboración de los maestros de todo el país. El propósito que mueve a Ramos es que los maestros recuperen de la “memoria oral del pueblo” expresiones folklóricas aún vigentes pero en vías de desaparición, ante el inexorable avance del cosmopolitismo. Se recomendaba a los maestros que dicha recopilación no contemplara “ningún elemento que resulte exótico en nuestro suelo, como poesías y canciones contemporáneas trasplantadas por los inmigrantes”.

En 1939, el Consejo Nacional de Educación decidió nombrar una comisión para seleccionar, adaptar, ordenar el material recogido para ser utilizado en la enseñanza primaria. Los maestros enviaron nuevo material y la comisión se encargó de escoger las piezas de mayor valor adecuadas para la enseñanza primaria. Este material integra la *Antología folklórica argentina*, publicada por el Consejo Nacional de Educación en 1940 (Carrizo, 1997).

La danza no escapa a esta selección. Se recopila y se organiza un repertorio de aquellas formas coreográficas que se consideran tradicionales y adecuadas para la enseñanza primaria y, a través del material impreso, se instituyen como folklóricas ingresando en las escuelas.

Como en toda selección hay criterios en juego en cuanto a cuál repertorio se considera folklórico y cuál no. Por ejemplo, esta primera selección no incluye el chotis y la polka rural, especies traídas por los inmigrantes ucranianos asentados en Misiones, o el chamamé, considerado música de “menchos”; todos ritmos identificados con el nordeste de nuestro país, fuertemente influidos por los procesos inmigratorios. Tampoco el candombe, con su característica ombligada. Mucho menos el tango, forma danzada asociada al ambiente prostibulario, difícilmente considerada en ese momento como apropiada para ser enseñada en la escuela. La mayor parte del repertorio seleccionado corresponde al centro y noroeste de nuestro país.

Otra vertiente que influyó para el ingreso de la danza folklórica en las escuelas proviene del espectáculo. La compañía folklórica de Andrés Chazarreta compuesta por músicos y bailarines santiagueños se presenta en los teatros provinciales y en la ciudad de Buenos Aires con enorme éxito y el Circo Criollo de los hermanos Podestá, que recorre diversos puntos del país y del Uruguay, incorpora en sus presentaciones la música y la danza folklórica.

Ritmos de gato, huella y mariquita, entre otros, forman parte de las actuaciones del Circo Criollo, pero es el pericón nacional el que alcanza un particular éxito en la obra *Juan Moreira* que, en los ámbitos sociales populares, había caído en desuso ante el avance de la danza enlazada y recobra vitalidad en la propuesta escenográfica, resignificándose y popularizándose. Se le agrega la emblemática figura del pabellón nacional con pañuelos blancos y celestes y una indumentaria acorde para la puesta en escena (ropa negra con brillo, puntillas abundantes como cribados, cintas celestes y blancas en los cabellos de las damas), formas que se popularizan a tal punto que se trasladan a las representaciones que las maestras organizan para los actos escolares.

A fines de 1889 hacen una temporada memorable en la que el *Juan Moreira* se representa 42 veces. Allí cambian el baile del gato por el pericón, “pues era esa danza más apropiada y de mayor efecto para la fiesta campestre del drama” dice Podestá, y agrega: “lo bailábamos ante el público con delirante suceso”. El circo populariza música y canciones que el público repite con sus propios instrumentos. Además, coincide con el rápido crecimiento de los populares “centros criollos”, con muchos apellidos de inmigrantes en las comisiones directivas,

donde se hacen fiestas con danzas, cantos, teatro (Seibel, 1993).

En resumen, la danza folklórica ingresa a la escuela como un repertorio de coreografías enseñadas generalmente por las maestras de grado y que se ponen en escena para los actos conmemorativos escolares con el propósito de generar sentido de pertenencia e identidad sobre la base de un concepto de tradición recortado



Pepe Podestá en *Juan Moreira*

en la figura del gaucho pampeano. Las producciones danzadas de los pueblos originarios, de los afrodescendientes, de los inmigrantes y de la cultura popular ciudadana quedaron fuera de la denominación “danzas tradicionales”, “danzas folklóricas” o “danzas nativas”.

Entre los años 1900 y 1950, distintos recopiladores como Carlos Vega, Juan Alfonso Carrizo, Domingo Lombardi, Arturo Berutti, Ventura Lynch, Andrés Chazarreta, entre otros, escriben, registran y publican coreografías que son adaptadas y academizadas para ser enseñadas. Este repertorio, emergente de las experiencias de un colectivo y transmitido en su contexto de producción en forma oral, lo que le imprime dinamismo, es valorado, registrado, adaptado y sistematizado por sectores intelectuales, la mayoría de las veces ajenos a esa producción, y con muy pocas modificaciones se enseña hoy en escuelas y academias.

Cuando hablamos de adaptación decimos, por ejemplo, que se diluyeron los movimientos pélvicos considerados obscenos, anulando los rasgos culturales provenientes de la matriz afroperuana; se morigeraron los zapateados de las mujeres promoviéndose un estereotipo de mujer sumisa y recatada; no se incluyeron coreografías o figuras que implicaran una mayor cercanía de los cuerpos, la mayor parte del repertorio es de pareja suelta.

Cuando hablamos de academización hacemos referencia a la uniformización de una nomenclatura para designar posiciones, pasos, recorridos, figuras. Por ejemplo: cuadrado imaginario de la danza, salida con pie izquierdo, zarandeo en forma de rombo, entre otros.

La danza de origen folklórico y popular se encuentra atravesada por diversos registros: el popular, el espectacular y el académico, todos ellos interactuando en contextos históricos, económicos, políticos y culturales que impulsaron la recopilación y selección de este repertorio de “danzas folklóricas” a principios y mediados del siglo XX. Las transformaciones económicas, políticas, culturales y educativas nos sitúan en un escenario diferente, y esos parámetros y finalidades pueden resultar actualmente limitados.

Cuando se le pregunta a un profesor de danza folklórica ¿qué enseñas? o ¿qué aprenden los niños y jóvenes? la respuesta es: gato, chacarera, zamba, o sea, un repertorio coreográfico. ¿Aprenden sólo un repertorio de coreografías? Aprenden esto y mucho más...

¿Cuál es la propuesta? Problematizar sobre concepciones epistemológicas que plantean lo folklórico y la danza folklórica y popular, como un conjunto de rasgos culturales estancos, inmóviles, homogéneos, asociando tradición con inmovilidad. Nuevos paradigmas que atienden a la interculturalidad consideran la construcción de identidad como procesos dinámicos y contextuales. Los sujetos de aprendizaje son diferentes y la enseñanza de la danza, como parte de la Educación Artística, nos plantea nuevos desafíos en el contexto contemporáneo.

La danza hereda formas que pesan, pero sostienen y luego atraviesan procesos de demolición y son releídas con diferente óptica. Las leyes pueden llegar por medio de maestros, modelos y guías, y están ligadas a procesos históricos, por lo tanto sociales, por lo tanto volubles y relativos. No es la danza amiga de la petrificación y menos de la perpetuación de las formas, ¿quién es capaz de contemplarlas, suponiendo que existiera, con la misma mirada del contexto en el que fueron levantadas? (Aráiz, 2007).

La danza popular presente hoy en peñas, bailantas, festivales, en rituales urbanos y rurales, ¿será la misma de principios del siglo XX?

La Resolución CFE 111/10, en el apartado 20, pone de manifiesto el paradigma que reconoce que “el arte es un campo de conocimiento, productor de imágenes ficcionales y metafóricas, que porta diversos sentidos sociales y culturales que se manifiestan a través de los procesos de realización y transmisión de sus producciones”.

La danza folklórica y popular es un campo de lenguaje no verbal. Constitutiva y constituyente de un entramado social es síntesis de memorias. Vuelve a nacer cada vez que habita un nuevo cuerpo social, individual, histórico, colectivo. Nacida en espacios sociales populares como bares, veredas, milongas, enramadas, ceremonias, carnavales –durante los momentos significativos para una comunidad– dialoga en forma permanente con las nuevas generaciones; su narrativa, su movimiento nos antecede y nos trasciende. Reconocer su carácter colectivo y dinámico, conectarla con el devenir de nuestro país y de Latinoamérica ofrece la posibilidad de participar activamente en su resignificación.

En la ciudad de Villa Cañás, provincia de Santa Fe, se hace un Encuentro de Danza Folklórica, que va por su XXIII edición, donde se presentan grupos de todo el país. En el año 2013 un grupo de la Universidad Nacional de General Sarmiento, provincia de Buenos Aires, presentó *Circulen, circulen*, obra en la que



abordan lo que significó el esquema de desapariciones sistemáticas de personas y el papel fundamental que ocupan las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en la incansable búsqueda de sus hijos desaparecidos y de los niños apropiados; también la obra **Creciente**, donde relatan la problemática de los pobladores cercanos a los ríos, con música del compositor contemporáneo Chango Spasiuk. En estas obras que tomamos como un ejemplo posible, entre otros, el lenguaje de la danza folklórica y popular está presente en los ritmos, movimientos, figuras, diseños que le son propios y particulares y son puestos a jugar en un espacio poético para la construcción de memoria e identidad; narran sucesos que nos atravesaron e imprimieron huellas, como también los nuevos acontecimientos que en la contemporaneidad nos conmueven y nos construyen como sujetos individuales y sociales.

A modo de corolario para este primer abordaje: considero que las llamadas danzas folklóricas en plural son la sumatoria de un repertorio coreográfico, gato, chacarera, cielito, entre otras y propongo la ampliación de esta perspectiva de manera que se hable de danza folklórica y popular en singular, como un campo de conocimiento, un espacio-tiempo que nos permite narrarnos, contarnos lo que nos pasó y lo que nos pasa hoy, en los nuevos contextos, lo heredado y también los nuevos sentidos que nos atraviesan, para reconocernos, para salirnos de la literalidad y recorrer un universo de metáforas sanadoras que nos reivindica como especie humana, construyendo identidad como individuos y como nación.

## *Didáctica de la danza folklórica y popular*

Una propuesta curricular es un recorte del patrimonio cultural que se considera valioso para ser transmitido a las generaciones venideras. Si bien se traduce en letra escrita y normativa, se concreta en la acción cotidiana de las instituciones y de los sujetos que las componen.

Esta perspectiva implica asumir con responsabilidad y compromiso ético-político esta selección cultural recuperando las huellas y experiencias desarrolladas en el trabajo cotidiano de instituciones y docentes, reviendo el modo de construir

conocimiento transitando los territorios del sentido, propiciando una ética y una estética cognitiva distinta a las estrategias del mercado y del consumo.

Cuando nos preguntamos ¿qué se aprende? nos remitimos a los contenidos; ¿cómo enseñarlos?, a las estrategias metodológicas.

La transmisión de la danza implica no sólo un cúmulo de estrategias, técnicas, coreografías, sino entender que con ellas también transmitimos valores, modos de ver y de entender el mundo, sentidos. Por eso es importante hacer conscientes estos modos discursivos y reflexionar críticamente sobre ellos. Por ejemplo, ¿Todos somos sujetos de la danza? ¿Adherimos al paradigma de que hay que tener “cualidades especiales” para bailar? ¿A qué hacemos referencia cuando decimos bailar de “forma tradicional”?

No sólo es importante el contenido sino también la forma, interrogarse sobre la selección y utilización de estrategias y técnicas que contemplen la inserción social, que rescaten la importancia de lo grupal y el desarrollo de la creatividad, nuevas articulaciones de forma y contenido para confrontarlas con modelos estereotipados y cerrados que colocan a la danza folklórica en estantes de museo.

La transposición y transformación en contenidos a ser enseñados en el ámbito escolar requiere considerar el dinamismo de los acontecimientos latinoamericanos y los nuevos cuerpos, sujetos del aprendizaje, que sobre el cuerpo simbólico recibido imprimen nuevos sentidos y actualizan el lenguaje.

Las identidades son construcciones en marcha y la danza ha narrado y sigue narrando esos procesos. Cada una de esas narrativas, desde el ritual a los escenarios, desde lo popular a lo académico, merece un análisis acerca de su particular gestualidad.

No nacemos de una vez y para siempre, nos nacen o somos nacidos cada vez que nos miran, que nos nombran.

Cuando transmitimos una técnica, cuando proponemos un formato de clase nos preguntamos ¿qué patrones éticos y estéticos estamos propiciando? Hacerlo consciente es fundamental porque nuestro hacer en las escuelas afecta a niños, niñas y jóvenes. Además de enseñar danza estamos formando ciudadanos, lo que torna importante no sólo el contenido sino también la forma en que interactúan delineando cánones estéticos y éticos.

La construcción de un corpus teórico deviene de la experiencia, del hacer reflexivo, de la acción. En Danza no se puede enseñar aquello que no se ha

experimentado, de allí la importancia de la formación continua de los docentes.

El cuerpo directivo y docente de la Escuela Secundaria de Arte con especialidad "Nigelia Soria" de la ciudad de Rosario, del cual formo parte, toma el desafío de diseñar e implementar un nuevo diseño curricular. Resolvimos darnos clases entre nosotros. Cuando nos juntamos, uno asumía el rol de guiar la clase, rol que iba rotando, la vivenciábamos y luego reflexionábamos sobre los contenidos y estrategias metodológicas produciendo un registro escrito y así, en sucesivos encuentros, nos fuimos dando conjuntamente la propuesta curricular.

Organizamos el campo de la danza folklórica y popular en cuatro ejes diferenciados: la técnica, el repertorio coreográfico, la producción y la contextualización. Ejes que, si bien se presentan como espacios curriculares distintos, se trabajan articuladamente formando la columna vertebral del diseño.

Tomemos el primero de los ejes: la técnica. En danza, cuando se hace referencia a ella, generalmente se la asocia a la técnica de la danza clásica o contemporánea.

Desde nuestra experiencia decimos que la danza folklórica y popular tiene su particular abordaje técnico. La descarga de peso a tierra, la flexión, la circulación energética, el sentido rítmico, la polimetría, la polirritmia, la imitación, el contagio convivial, el carácter colectivo, la improvisación son los rasgos que la delinear.

La danza popular en los ámbitos no académicos se transmite por imitación y contagio. Los niños imitan a los mayores, se entremezclan en la pista de baile, sus madres los acunan con coplas y les van contagiando la rítmica, la cadencia, los gestos narrativos. En estas experiencias se va estimulando el movimiento danzado y en la repetición se va activando la memoria del movimiento como sensación y el ritmo, como organizador del movimiento.

La imitación y la repetición son estrategias importantes, al igual que la improvisación. Si observamos en las bailantas chamameceras, en las milongas, vemos que los diseños coreográficos y pasos se recrean continuamente en la improvisación de los bailarines.

En el espacio escolar es importante que la imitación y la repetición no pretendan la copia exacta de un "modelo", un canon del "deber ser" que obture la posibilidad del sentido, sino por el contrario, pensarlas como un espacio de libertad que abra nuevos sentidos para cada cuerpo danzante, un espacio de libertad para quien recibe esa herencia cultural y la resignifica.

Otro de los ejes es el repertorio coreográfico popular que, como componente del lenguaje, es dinámico. No sabemos quiénes organizaron los diseños espaciales de la chacarera o la zamba, pero esa forma poético-coreográfica-musical está vigente y por consiguiente porta un sentido para quienes la bailan. Proponemos para la enseñanza de danza en la escuela, recurrir al repertorio coreográfico popular vigente; ya vimos anteriormente que hay un repertorio recopilado a principios de siglo XX que se mantiene en la enseñanza académica. Ahora bien, en el hacer de los nuevos cuerpos y contextos ese repertorio se ha ido dinamizando, descartándose algunas de esas coreografías y popularizándose otras. Revisar y actualizar este repertorio en la enseñanza académica es significativo para dialogar con las nuevas culturas ampliando la mirada hacia el contexto latinoamericano.

Entendemos entonces por repertorio coreográfico popular vigente, a los formatos poético-musicales y coreográficos desde los que se siguen expresando intérpretes, bailarines y compositores en disímiles espacios –bailes, fiestas, peñas, milongas–, en rituales urbanos y rurales entramados de sentido y necesidades populares. La transmisión de este repertorio atendiendo a las particularidades culturales regionales de nuestro país es uno de los aspectos a considerar en los contenidos escolares, recuperando la memoria colectiva de las comunidades y en el conocimiento y recreación de ese patrimonio cultural, la posibilidad de reencontrarse en nuevos sentidos que construyan pertenencia e identidad. Por ejemplo, en este momento en Rosario, el chamamé, la cumbia cruzada y el tango son parte del repertorio coreográfico popular vigente, producto de los procesos inmigratorios y migratorios poblacionales que delinearon y continúan delineando su perfil identitario.

El tercer eje, la producción, nos habla de la organización de los elementos constitutivos del lenguaje danza. Todas las orientaciones de la danza trabajan con estos materiales –el movimiento, el espacio, el tiempo, la energía–, así como el alfarero trabaja con la arcilla, el agua y el fuego, con la intencionalidad de que las posibles organizaciones y combinatorias de esos materiales habiliten el surgimiento del sentido poético inherente a la Educación Artística. El movimiento poético que nos permita la construcción de metáforas sanadoras, una narrativa que nos aleje de la literalidad.

La producción está presente en toda acción danzada y podemos trabajarla en cualquiera de los estadios del aprendizaje, no es necesario esperar que los

estudiantes tengan un amplio recorrido por los componentes del lenguaje para incentivarlos a la producción.

Considerando algunos de los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios, en adelante NAP, como la indagación del peso corporal, el ritmo binario y sus posibles pasos –por ejemplo, en la danza popular, los pasos de huayno y de candombe–, la exploración de posibilidades de movimiento en el espacio, líneas rectas y curvas en giros, rondas, calles, los docentes podemos acompañar a los estudiantes en una producción individual o grupal guiando procesos de improvisación y experimentación.

Es importante que la producción esté presente desde el inicio incorporando progresivamente distintos grados de complejidad. Con el reconocimiento de la planta y media planta del pie puedo incentivar la búsqueda de desplazamientos espaciales sobre la base de una sencilla estructura rítmica, pulso, contrapulso, apoyos, acentos, lo que en los NAP llamamos la coordinación rítmica corporal. Con estos pocos elementos puedo habilitar al otro a la producción de una secuencia coreográfica poniendo en juego su subjetividad en esa producción.

Muchas veces los docentes de danza folklórica vemos las dificultades que genera en los estudiantes la apropiación del paso básico ternario ya que intervienen ciertas complejidades como trasladar el apoyo del compás a un pie y luego al otro, sostener el peso del cuerpo en la media planta requiriendo un trabajo con el equilibrio, reconocer el pulso y el apoyo del compás, entre otras variantes. Esto puede resolverse si en lugar de ir directamente a los tres movimientos del paso (contando 1: planta; 2: media planta; 3: planta), comenzamos con actividades que promuevan la experimentación del pasaje de peso, la flexión y descarga a tierra: una sencilla caminata tomando conciencia del movimiento y de las articulaciones que intervienen, empezando lateralmente para luego, tomando como referencia el centro del cuerpo, la pelvis, movernos hacia adelante y atrás en forma de avance y retroceso sostenidos por parámetros rítmicos temporales mediante música grabada o la percusión de instrumentos como el bombo. Si experimento antes esto es probable que luego sea mucho más fácil y fluida la ejecución del paso.

Por lo general, en la enseñanza de la danza folklórica, la exploración del espacio es parcial, recortada a lo que se denomina académicamente “el cuadrado imaginario de la danza” o “la distancia que media entre la pareja”. Nuestra

propuesta es que la indagación del espacio no quede encorsetada en esta imagen limitada sino que se amplíe generando otras imágenes que le permitan al estudiante la exploración del espacio individual, parcial y total, ofreciendo otras posibilidades de movimiento en el espacio. De esta forma propiciaremos la diferenciación e identificación espacial que le permita bailar individualmente o con otros a distintas distancias, las que necesita para hacer una vuelta entera o un giro, como también para enlazarse en un chamamé o abrazarse en un tango.

Con respecto al último eje, la contextualización, es necesario diferenciarlo de una secuenciación cronológica histórica, no se trata aquí de una historia de la danza. El enfoque que nos proponen los NAP habla de la danza situada, en diálogo con los procesos políticos, históricos y culturales, la danza como acontecimiento de tiempos pasados y también contemporáneos.

El cuento “La mujer del barro” (Lima Quintana, 1990) nos habla de una alfarera que hacía unos cacharos muy bellos, “una suerte de pájaros sonoros que parecían encerrar la luz”. Otra alfarera la envidiaba porque ella utilizaba los mismos materiales, la misma técnica de modelado, la misma forma de cocción y no obtenía la misma belleza. Decide entonces robarle una de sus vasijas y romperla para descubrir el secreto. Cuando la rompió, de cada pedazo roto salió el canto de la mujer que trabajaba cantando. ¿Cuál fue la diferencia? Lo que hacía bella a esa alfarería era el canto de la alfarera mientras la hacía. Traigo este ejemplo para pensar en la importancia del contexto en relación con la producción material y simbólica, en qué lugar, en qué momento, de qué manera. Recuerdo cuando una vez le preguntaron a Santiago Ayala “El Chúcaro”: “Maestro ¿cómo se baila la zamba?” Y él respondió: “depende... dónde, cuándo, con quién...”. Es en este sentido que hablamos de la producción contextualizada. A veces un simple gesto, por ejemplo cómo preparo el salón para la clase o de qué forma recibo a los estudiantes, influye en las posibilidades de producción en ese contexto.

El espacio es contexto, educa. El salón lleno de sillas ¿qué posibilidades de movimiento danzado ofrece? ¿Modifico la ubicación de las sillas, o sea, modifico el contexto y observo qué sucede? ¿Lo vacío? ¿Invento otros recorridos? ¿Invito a los estudiantes a que ellos organicen el espacio, lo indaguen, lo modifiquen, lo investiguen, lo transiten y observen la diferencia? Cada espacio-tiempo habilita, obtura, posibilita opciones de producción dancística. La modificación del contexto implica modificación del movimiento y del pensamiento

y viceversa. Este trabajo en el aula nos permite reflexionar sobre la interacción danza-contexto de producción. Los diversos contextos políticos, económicos y culturales habilitan, dificultan y orientan las producciones en danza, valorando desde esta perspectiva lo diverso, la heterogeneidad cultural que nos constituye como latinoamericanos.

Un apartado especial merece la improvisación que forma parte de los NAP. Es un concepto en sí mismo y también un procedimiento que atraviesa transversalmente los otros contenidos. Cuantas más experiencias tengamos en la exploración de los componentes o materiales que conforman el lenguaje, mayores serán las posibilidades de improvisación; no podemos improvisar de la nada, con consignas como "hagan lo que les sugiere la música" o "¿qué sienten con esta música?".

La improvisación es valiosa cuando ofrecemos una estructura desde donde comenzar, ciertas pautas y elementos técnicos, el reconocimiento de los materiales de trabajo: el cuerpo, el espacio, el tiempo, la energía y cuando habilitamos e incentivamos al otro a que "mueva", "modifique" esa estructura inicial, a narrar su corporeidad, su historia individual y colectiva. Un cuerpo disponible que se pone en diálogo consigo mismo y con otros cuerpos y otras narrativas.

Como plantea Sandra Reggiani, improvisar y componer son dos lugares de construcción de conocimiento; uno prueba y ensaya mientras acompaña ese proceso; acerca, pregunta, ayuda, contiene la pregunta. Son procesos no lineales, son procesos circulares o cíclicos o reiterantes. No son sumatorias solamente, aunque sin lugar a dudas esto da resultados sumatorios.

Estamos tan pegados al "deber ser" de la danza folklórica, ligada a un pretendido modelo "tradicional", producto fundamentalmente de una construcción académica, que nos alejamos de la danza popular, de su decir, de sus matrices y matices, de su sentido ritual y sagrado. Si consideramos esto último recuperaremos sus componentes fundamentales: la improvisación, la imitación, la repetición, la comunicación, el sentido cenestésico y el contagio convivial.

Es imposible abordar la enseñanza de la danza si no nos interrogamos acerca del cuerpo. El cuerpo es narrador-narrado por la realidad social que lo construye, su propia historia personal y el imaginario social que es soporte de todo contexto. La disponibilidad corporal, el registro consciente de la respiración, el reconocimiento de los centros energéticos y los ejes corporales, el desbloqueo

de las tensiones, el trabajo orgánico en músculos y articulaciones son contenidos indispensables.

Quiero enfatizar la importancia de la danza como movimiento poético que habilita la producción de sentido, concepto que nos integra a los fundamentos de la Educación Artística y también nos diferencia de otros campos de conocimiento como la Educación Física.

En una clase, de senso, nos hacemos masajes, buscamos el músculo tensionado para relajarlo y no sufrir dolor. Sirve. Pero eso no es la producción de sentido. No hay clausura del tiempo físico. Es un ejercicio, similar a los de matemática [...] Este sujeto [...] no es el famoso crítico. Es un sujeto posmoderno. Ligeramente distraído. Que mientras se masajea cambia de canal, piensa en automóviles y bebe un yogurt con fibra y cereal sin colesterol.

Bailar es muy distinto. No es sencillo bailar y tener la cabeza en otra cosa, o bostezar porque uno corre el riesgo de caerse. Bailar es estar dentro de la coreografía, de las relaciones implicadas en el movimiento [...] Si salgo, si me rasco la oreja y salgo, si me extraigo de ella para pensar mientras tanto, para ir al baño, para responder a un familiar que está saludándonos desde el palco, se rompe el sentido. El sentido es la continuidad. Y la profundidad. Y la pasión. Y el amor. El tiempo fabrica sentido. Y para derrotarlo hay que olvidarse de él [...]. Así el sujeto crítico es criticado por el sentido, es atravesado por éste, porque lo que es crítico no es el sujeto, sino la vida y el sujeto no es un crítico externo de la vida, no está la producción y al lado la reflexión, el teórico y el práctico, están dentro, una de otra y una es por la otra, y sin esa unidad, entre razón y emoción sólo hay frigididad instrumental (Belinche, 2010).

La danza es una dimensión poética, nos posibilita la creación de imágenes metafóricas que nos mueven de la verdad única y abre nuevas posibilidades de sentido. Tomo como ejemplo un elemento cotidiano para los docentes de danza folklórica: el pañuelo con el que solemos bailar zambas y cuecas. Puedo ejercitar su movimiento trabajando minuciosamente la técnica para que se mueva sin que la articulación del codo actúe, dibujando un perfecto número ocho hacia el techo, esto lo puedo hacer mientras masco chicle o miro televisión. Ahora, si el pañuelo es llamarada, camino, lanza, aroma, lazo, flor, se transforma y me transforma, asoma el sentido, se metaforiza, trastoca, modifica, mueve y cambia, no puedo seguir mascando, ingreso en un estar, en un tiempo-espacio diferente al cotidiano, transformo un movimiento rutinario en movimiento poético.

La transmisión de la Danza en los ámbitos de la educación obligatoria nos pone a los docentes de danza folklórica y popular ante el desafío de reformular nuestras prácticas profesionales considerando los nuevos sujetos de aprendizaje y los nuevos escenarios escolares. El repertorio coreográfico que integra los



cánones legitimados en el siglo XX forma parte de nuestra construcción disciplinar y debemos considerarlo. Al mismo tiempo podemos ampliar la perspectiva reconociendo la potencialidad de este lenguaje que nos permite mancomunarnos como latinoamericanos incorporando lo que fue y es negado por aquellos que se arrogaron y se arrogan en nombre del pueblo la decisión de qué es folklórico y que no. Desgranar las múltiples posibilidades que la danza popular nos brinda, su ritmo, su organicidad, su sentido colectivo, su estar-siendo y ofrecérsela a los estudiantes para que con ella, autónomamente, se reencuentren en un diálogo consigo mismos, con su hacer y decir que es reencontrarse en otros y con otros.



## *Bibliografía*

- Aráiz, Oscar (2007):** *Creación coreográfica*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Belinche, Daniel (2010):** “Tiempo. Sobre el pasado y el presente del arte”, *Revista Iberoamericana de Educación*, N° 52/4, OEI.
- Carrizo, Juan Alfonso (1977):** *Historia del folklore argentino*, Buenos Aires, Dictio.
- Lima Quintana, Hamlet (1990):** *Cuentos para no morir*, Buenos Aires, El País.
- Rodríguez Molas, Ricardo (1968):** *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Marú.
- Rojas, Ricardo (2010):** *La restauración nacionalista*, La Plata, Universidad Pedagógica.
- Seibel, Beatriz (1993):** *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, Biblioteca de Cultura Popular.

# EL BAILE DEL TANGO MÁS QUE EL TANGO:

## PROCESOS DE RECUPERACIÓN, TRANSMISIÓN Y REAPROPIACIÓN EN BUENOS AIRES

*Hernán Morel*

Doctor en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En la misma institución se desempeña como profesor en la materia Folklore General y es investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integra el proyecto de investigación UBACyT Producción cultural y políticas patrimoniales. Activaciones de la memoria y la tradición y el Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad (IDAES-UNSAM). Se especializa en temas relacionados con políticas culturales, patrimoniales y performances, abordando el estudio del tango-danza y las manifestaciones del carnaval en la ciudad de Buenos Aires. En relación con estas temáticas de investigación ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y ha publicado diferentes artículos en compilaciones y revistas científicas. Es compilador (en co-autoría) del libro *Poesía del Carnaval de Buenos Aires*.



Desde hace varios años el fenómeno del baile de tango en la ciudad de Buenos Aires ocupa un lugar destacado dentro de la vida cultural porteña. Luego de haber transitado un período de profundo repliegue, este regreso de un género popular centenario como el tango tiene sus peculiaridades. Señalemos que la práctica del baile de tango en la actualidad cubre un vasto circuito de producción, circulación y consumo tanto en el orden local, nacional e internacional. Es a partir de dicho contexto donde el fenómeno del tango-danza se actualiza, deja de ser algo asociado al pasado, nostálgico e inerte, para adquirir nuevos usos, sentidos y valores ligados a la sociedad contemporánea. En este trabajo nos proponemos analizar algunos aspectos del proceso de revitalización del baile de tango en la ciudad. Para ello comenzamos describiendo la situación en que se encontraba este género popular a partir del período de la post-dictadura en la década del '80. El objetivo es trazar un recorrido por algunos acontecimientos significativos que fueron marcando en los últimos 30 años el proceso de recuperación, transmisión, aprendizaje y reapropiación del baile de tango en Buenos Aires.

## *El tango, una danza oculta*

A partir de los sucesivos gobiernos de facto y decisivamente luego de la última dictadura militar en la Argentina (1976-1983) la escena local del tango-danza se vería profundamente afectada. Distintas circunstancias sociopolíticas y cambios culturales llevaron a que los “grandes bailes” y milongas que funcionaban en los clubes sociales y los salones de Buenos Aires se fueran cerrando. Un baile practicado multitudinariamente pasó a refugiarse en circuitos mucho más cerrados y con escasa renovación generacional. De esta manera, el tango bailado en las “pistas”, o bien dejará de ser practicado o bien experimentará un profundo repliegue por parte de sus protagonistas, los autodenominados milongeros y milongueras, desplazándose hacia ámbitos mucho más invisibilizados y

de la vida privada. Por una parte, con el tiempo se irá reduciendo la cantidad de bailarines.<sup>1</sup> Por otra parte, paralelamente a este proceso de retracción del tango bailado masivamente, se consolidarán algunos lugares públicos más o menos exclusivos y reducidos que propondrían un tango para “ver” y “escuchar”. Esto es, espectáculos de tango en lugares céntricos de la ciudad,

[...] donde se recitaba poesía, se escuchaba a grandes músicos y cantantes, y se bailaba un tango alejado de su auténtico estilo de danza intimista y contenida. Poco accesibles por sus precios, estos lugares básicamente montados para el turista, mostraban algo de una cultura tanguera que no era visible de otro modo pues sólo seguía viviendo en zonas y locales marginales (Moreno Chá, 1995).

De este modo, mientras el baile se “subía” al escenario en tanto objeto de contemplación para un público restringido, los pocos milongueros aficionados que continuaban bailando en las pistas se “encapsulaban” en ámbitos íntimos como clubes sociales, peñas, cantinas, cabarets, confiterías, o bien bailaban en marcos familiares o reuniones de amigos. En este sentido, Juan Carlos Copes<sup>2</sup> relató que poco a poco los milongueros “se aislaron, se marginaron, fundaron sus peñas: gente de mi edad o de más edad. Incluso haciendo eso, el milonguero no dejó entrar en ese círculo a la juventud, ellos mismos los habían echado” (Azzi, 1991).

Esto trajo como consecuencias inmediatas una “ruptura” en el proceso de transmisión generacional del baile, entre aquellas nuevas generaciones que lo rechazaban (en gran medida volcados al consumo de otras músicas y danzas populares como por ejemplo el rock o el folklore), y aquellos protagonistas que en su juventud vivieron las épocas de esplendor y auge del tango bailado de las décadas de 1940 y 1950 (Savigliano, 1995).

Como resultado de esta retracción social que experimentó el tango, tras la vuelta al gobierno constitucional en 1983, se extendía un imaginario sobre este género popular que lo vivenciaba como anacrónico, estancado y hundido inexorablemente en el pasado. Afirma Sergio Pujol:

---

1 - Según los relatos de algunos milongueros contemporáneos esto producirá modificaciones en las modalidades de baile que diferenciarán al estilo del centro con los de los barrios.

2 - Bailarín y coreógrafo de tango con más de cincuenta años de profesión y 70 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.



Archivo General de la Nación - Dpto. Doc. Fotográficos

Después de una década muy dura para el tango –posiblemente la más dura de todas-, los años 80 marcan muy lentamente y luego de modo acelerado, la recuperación tanguística. (Pujol, 1999)

En este marco histórico dominaba sobre el tango una mirada y un imaginario nostálgico que lo invocaba como un “vestigio” cultural del pasado en progresiva desaparición. Particularmente, un film de la época como *Tango: el exilio de Gardel* (1986) de Fernando “Pino” Solanas, destacará 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) por el mundo (Pelinski, 2009). En lo que refiere a la práctica del baile, a comienzos de la década de 1980 continuaban funcionando escasas milongas y tan sólo 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.<sup>3</sup>

---

3 - El documental de Jorge Zanada *Tango Baile Nuestro* (1987) refleja la opinión de algunos de estos milongueros mayores. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=n5OL1wnhHjE> (consultado el 2/03/2014).

## *Tango argentino: entre la internacionalización y la “recuperación” local del baile*

En la actualidad, distintos especialistas y allegados al tango (milongueros, bailarines, músicos, historiadores, periodistas) suelen referirse al espectáculo *Tango Argentino* como un suceso paradigmático, una especie de “bisagra” entre dos épocas. El espectáculo *Tango Argentino* fue creado y dirigido por Claudio Segovia y Héctor Orezza. Se estrenó por primera vez en el Teatro de Chatelet de París en el año 1983, aunque en aquel momento sus creadores y protagonistas no preveían las derivaciones que tendría este espectáculo. Sorpresivamente, *Tango Argentino* fue recibido con gran entusiasmo, aceptación y demanda en la ciudad parisina, por lo que su gran interés y repercusión permitió que llegara a presentarse en Broadway en 1986 para luego realizar giras por distintas ciudades del mundo y finalmente arribar a Buenos Aires por primera vez recién en el año 1992.<sup>4</sup> Por su parte, este paulatino interés del tango en el contexto internacional irá inaugurando un nuevo mercado de posibilidades laborales para distintos “maestros” bailarines profesionales, así como para algunos milongueros semiprofesionales, quienes comenzarán a intentar vivir dando clases y espectáculos, y de este modo, viajarán cada vez más asiduamente al exterior.<sup>5</sup>

Al mismo tiempo que el tango era un “boom” en las principales capitales del mundo a través de *Tango Argentino*, en Buenos Aires, tras el restablecimiento del orden constitucional, fueron surgiendo una serie de nuevos ámbitos para la enseñanza, transmisión y práctica del baile (Morel, 2012). Algunos de estos espacios, que se ofrecieron a modo de “clases”, “talleres” y “prácticas”, representaron una vía alternativa para el ingreso de distintos actores sociales que se aproximaban por primera vez al tango por aquel entonces, como lo indica el relato de esta profesora:

---

4 - Algunas escenas de este espectáculo internacional están disponibles en: <http://www.youtube.com/watch?v=YmxApOgQvn8> (consultado el 04/04/2014).

5 - Entre algunos de estos “maestros” milongueros que viajarán frecuentemente se destacan Juan Carlos Copes, Antonio Todaro o “Pepito” Avellaneda, entre otros.



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.<sup>6</sup>

Si como mencionamos anteriormente, algunos milongueros antiguos esgrimían que la juventud por aquel entonces no se interesaba en el tango que ellos ejecutaban; simultáneamente a partir de la aparición de nuevos ámbitos –ubicados relativamente por fuera de la “mirada” estricta de esta ortodoxia milonguera– comenzó a verificarse una incorporación incipiente de nuevas generaciones en el baile. En efecto, a partir de 1984, la entonces Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires crea una serie de actividades y programas culturales. Surge de este modo el Programa Cultural en Barrios, el cual implementa y pone en marcha Centros Culturales en los distintos barrios de la ciudad en los que se realizan, entre otras actividades, talleres de tango a los que asistía gente de distintas edades y sectores sociales (Rabossi, 1997). Varios factores incidieron en el hecho de que el público local se acercara y asistiera a estos lugares. Destaquemos, por un lado, que muchas de estas clases eran gratuitas y funcionaban en espacios abiertos, públicos y de fácil acceso, que solían funcionar físicamente en escuelas o centros educativos. Junto a ellas también existieron pequeños emprendimientos en otros ámbitos como locales partidarios, sociedades de fomento y clubes. Por otro lado, muchos de estos espacios se caracterizarán por estar menos influidos por las exigencias y las presiones de algunos grupos de antiguos milongueros y sus evaluaciones sobre lo “correcto” o “verdadero” en la ejecución del baile de tango. De alguna manera, ello permitió ir consolidando un proceso de paulatina incorporación de nuevos bailarines a la práctica milonguera. En consecuencia, ya desde mediados de la década del 1980 empieza a verificarse un incipiente intercambio generacional e interés por el baile. Así, a diferencia del período anterior, comienza a notarse un acercamiento al baile de algunos jóvenes que, en muchos casos, provendrán de sectores de las clases medias porteñas.

---

6 - Olga Besio, en *El Tangauta*, N° 174, abril de 2009.

## *Viejas y nuevas didácticas para la transmisión del baile*

*Por eso no estoy de acuerdo con la enseñanza. Cada uno tiene que bailar como quiere. En todo caso el tango no se enseña, se aprende. Además, ¿quiénes son esos profesores que andan por ahí para enseñar y decir que se baile de un modo o de otro? El baile es libertad.*

(Juan Carlos Copes, en Del Mazo y D'Amore, 2001)

La mayoría de los bailarines, milongueras y milongueros, concuerdan en afirmar que el tango social o de “pista” obedece básicamente a un baile de “improvisación”. Esto significa que cada pareja recrea e interpreta espontáneamente el baile en la misma pista, sobre la base de la combinación de un determinado número de pasos, movimientos o figuras que más o menos conocen previamente (a lo que se agregan otros elementos no prefijados que inciden en su ejecución como la pareja o acompañante, la música o las otras parejas presentes en la pista), a diferencia de las modalidades de baile profesionalizadas que siguen un patrón coreográfico ya preestablecido o fijado de antemano (comúnmente denominado tango “escénico”). En este sentido, Milena Plebs afirma lo siguiente:

[...] el tango nace de la tradición popular y ciudadana y no tiene patrones fijos. No hay una técnica específica, ni una sola manera de hacer los pasos. Ni una única postura o estilo. Hay tantos estilos como personas que bailan. Se puede identificar grandes grupos, grandes corrientes [...]. (Plebs, 2008)

De este modo, durante mucho tiempo no hubo acuerdos claros y unificados sobre estas formas o estructuras singulares de baile entre sus cultores,<sup>7</sup> ni tampoco se reconocía una didáctica específica para transmitirlo. Para el caso, existe una anécdota que circula entre los milongueros y milongueras porteños sobre un encuentro que se realizó en la década de 1980 con el propósito de

---

7 - Los primeros intentos de sistematización del tango salón se remontan a comienzos del siglo XX, momento en que algunos profesores codificaron por escrito el tango-danza –al mismo tiempo que buscaron “adecentar” el baile– a modo de manuales de aprendizaje (entre ellos se destacó la obra publicada en 1916 por Nicanor Lima). No obstante, consideramos que estas obras escritas, que preconizaban un conocimiento “correcto” y normativo del baile, no redujeron la capacidad de improvisación así como las constantes posibilidades de variación que ofrece el tango como danza, particularmente en términos de modificaciones estilísticas, que en su devenir continuo fue introduciendo innovaciones a lo largo del tiempo merced a nuevos aportes, practicantes y circunstancias históricas.

estructurar la enseñanza del baile de tango de pista. Milena Plebs la recuerda de esta manera:

Hace unos veinte años, Miguel Zotto juntó a unos cuantos maestros y milongueros en el Club Sin Rumbo. La propuesta era codificar el baile de tango y así *unificar la enseñanza*, definiendo los distintos tipos de salidas, desarrollos y resoluciones básicas. *Fue imposible porque cada uno defendía su forma*. El tango es pasional, visceral, y esta intensidad es una de sus más notables características. (Plebs, 2008)

Hay que tener en cuenta que, a diferencia de la actualidad, el modo en que se aprendía y transmitía el baile de tango en las décadas de 1940 y 1950 no era a través de “clases” formales, como rememora un milonguero de aquellas generaciones:

[...] quedamos pocos de los años cuarenta y cincuenta cuando no había academias ni maestros. Aprendíamos entre nosotros, improvisábamos pasos, pero no nos copiábamos. La sutileza salía de nosotros. Inventábamos cosas todo el tiempo[...].<sup>8</sup>

Al igual que este relato, muchos milongueros mayores enfatizarán el carácter marcadamente amateur de su práctica en tanto danza popular de aquel entonces. Según afirmarán diferentes milongueros, el baile de pista, el que ellos ejecutaban en los salones y clubes barriales, se enseñaba y aprendía de una manera aficionada, sobre la base de “mostrar”, “imitar” y “crear” nuevas posibilidades de baile. De tal modo que eran ellos mismos los que transmitían, en ámbitos domésticos y familiares, en los clubes sociales o en lugares de entrenamiento denominados como “prácticas”, las distintas destrezas y formas del baile popular (modos de caminar, pasos, secuencias, etc.).<sup>9</sup> Por consiguiente, el acto de transmisión de la danza aparecía más vinculado a una práctica que raramente obedecía a ámbitos formales de enseñanza.<sup>10</sup> Teniendo en cuenta este marco de transmisión preponderantemente amateur, intuitivo y autodidacta, la incorporación de las habilidades dancísticas respondía más a una interacción práctica y

---

8 - El “Flaco Dani”, *La Nación*, sección Espectáculos, 20 de octubre de 2007.

9 - Cabe mencionar que dados los valores morales de la época, la práctica del baile de tango en ámbitos públicos era mayoritariamente exclusiva de los hombres, mientras que las mujeres lo hacían en círculos más privados o domésticos.

10 - Aclaramos que no estamos negando o desconociendo la presencia de “maestros” al frente de escuelas o academias de baile. Entre las más destacadas a lo largo de la historia del siglo XX podríamos mencionar desde la escuela de Benito Bianquet “el Cachafaz”, la academia de Todaro-Bravo, o posteriormente, la academia de “Los Dinzel” (estas últimas más orientadas a la enseñanza de un tango escénico).

experimental, en la que era poco usual el uso de lenguajes técnicos y codificados para la adquisición del baile.

De todos modos, es interesante destacar que a pesar del transcurrir de los años esta modalidad de enseñanza y de transmisión del baile, característica de los antiguos milongueros, continuó vigente en ciertos salones y clubes barriales de la ciudad. Por ejemplo, Carlos Copello recuerda cuando empezó a bailar a fines de la década de 1980. Dice:

Yo en los clubes que iba recorriendo tomaba clases con los muchachos ahí, pero no era como hoy que desmenuzan un paso y te dicen la energía y pum, pam. ¡No! Ellos [los milongueros] estaban comiendo o tomando algo y te decían: "nene, te dije que camines bien, ¿no entendés?". Bueno, punto y se terminó ahí. Y el otro venía y te decía: "nene, te dije que gires bien". No eran escuelas...<sup>11</sup>

No obstante ello, a medida que las nuevas generaciones de bailarines comenzaron a vincularse con estos espacios de baile tradicionales, fueron sistematizando y decodificando algunas de las competencias y habilidades de los milongueros. Afirma Milena Plebs:

En este último renacer del tango de estos últimos 20 años, bueno, tuvimos que aprenderlo como se pudo, y de alguna manera se decodificó el baile. También eso hizo que el baile se volviera un poco más mecánico o más estandarizado [...]. En esa época la transmisión del tango era más complicada en el sentido de que por ahí no te decían técnicamente lo que tenías que hacer sino que te mostraban y vos tenías que copiarlo. Entonces de alguna manera a mi me sirvió mi formación clásica y contemporánea para analizar lo que me estaban mostrando, para decodificar lo que el maestro me estaba mostrando.<sup>12</sup>

De esta manera, vemos que a diferencia de las modalidades y las formas de aprender a bailar tradicionales, la transmisión y práctica de la danza irá adquiriendo un nuevo carácter sobre la base de una enseñanza mucho más sistemática, técnica y decodificada que crece y se expande hasta nuestros días.

Así, en el transcurso de la década de 1990 se irá constatando una mayor expansión de la práctica del baile en la ciudad de Buenos Aires, fomentada en gran medida por el crecimiento de ámbitos formales de instrucción y transmisión que facilitarán el acceso a la danza. Poco a poco, aquellos que comenzaron como principiantes y aprendices pasarán a enseñar y a ser profesores multiplicadores

---

11 - Entrevista pública durante el Campeonato Mundial de baile de tango, 2008.

12 - Entrevista pública durante el Campeonato Mundial de baile de tango, 24 de agosto de 2007.

del baile. En algunos casos, muchos de los actores que arriban al baile y sistematizan su enseñanza provendrán de una formación escolástica en otras danzas (clásicas, contemporáneas, folklore). De este modo, irán aumentando los espacios en los que se dictan clases y prácticas, así como se consolidarán distintas escuelas, academias y profesores que enseñan a bailar tango a través de distintos métodos. Como parte de una práctica mucho más metódica, reflexiva y analítica, se enseñará y transmitirá cómo funcionan ciertos pasos, movimientos o secuencias de baile de aquellos “viejos” milongueros. Todo ello producirá distintos cambios en los modos de baile de pista, estableciéndose nuevos límites entre los distintos “estilos” de baile que se enseñan, acompañados por nuevas denominaciones para dar cuenta de estas variaciones estilísticas (Morel, 2011a)

## *Algunas iniciativas y acciones culturales en torno al tango-danza*

En lo que respecta estrictamente al baile en la ciudad ubicamos algunos espacios institucionales estatales, dentro del entonces Gobierno Municipal de Buenos Aires, que estuvieron relacionados con la difusión y la enseñanza del tango. Tal como señalamos más arriba, desde mediados de la década de 1980 existieron distintos talleres y clases de baile de tango realizadas en algunos de los Centros Culturales pertenecientes al Programa Cultural en Barrios. Además de estos espacios también se desarrollaron diferentes ciclos de clases de baile que se dictaron en el Centro Cultural San Martín. Otra iniciativa importante que surge en torno al tango en el año 1989 –en homenaje al fallecimiento de uno de los más famosos cantores de tango– es el concurso anual llamado “Certamen de Tango Hugo del Carril”,<sup>13</sup> orientado a la participación de postulantes aficionados y no profesionalizados. Este certamen, vigente hasta nuestros días, incluye distintas categorías vinculadas al canto, la composición, la danza y los conjuntos instrumentales. El concurso buscará incentivar a los artistas amateurs de los

---

13 - Ordenanza N° 43156, B.M. 18.443 – 5/1/89.

distintos barrios de la ciudad otorgándoles como premio, a los ganadores en cada una de estas especialidades, contratos de actuación y de grabación discográfica. A comienzos de la década de 1990 otro hecho destacable será el surgimiento de una institución que tendrá como objetivo el estudio y la enseñanza del tango. En efecto, en el año 1991 se crea la Universidad del Tango de Buenos Aires dentro del ámbito de la entonces Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de la Ciudad. Luego de algunas interrupciones la Universidad del Tango pasará a denominarse CETBA (Centro Educativo del Tango de la Ciudad de Buenos Aires)<sup>14</sup> dictándose allí un instructorado de Tango-Danza –además de un Instructorado de Historia del Tango– (Moreno Chá, 1995).

Durante el transcurso de la década de 1990, el tango en general y la danza en particular continuaron ganando visibilidad. En primer término, en lo referido al campo de enseñanza y práctica de la danza, continúan multiplicándose las opciones de clases y talleres de baile, incursionando de este modo en distintos centros educativos o ámbitos de enseñanza en los que se verifica cada vez más una destacada afluencia de participantes particularmente jóvenes.<sup>15</sup> Por otro lado, se consolidan distintas academias y escuelas de baile en las que bailarines profesionales, semiprofesionales y milongueros amateurs comienzan a formalizar la transmisión del baile, sistematizándose los métodos de enseñanza del baile popular o de pista en algunos casos. Particularmente, algunas mujeres protagonizan una práctica novedosa, al decodificar la parte de sus compañeros en el baile, por lo que empiezan a enseñar ellas mismas el rol y la “marca”<sup>16</sup> del hombre. Asimismo, en este proceso irá cobrando vigor la enseñanza y la práctica de distintos estilos de baile social del tango, diferenciados éstos de las modalidades de baile escénico.

En segundo término, otro público que se incorporará muy lentamente al baile local ya hacia comienzos de la década de 1990, aunque es el menos numeroso por aquel entonces, es el proveniente del turismo internacional. Este público, como consecuencia directa de una nueva “tangomanía” que se generó en el mundo occidental a partir de las compañías con espectáculos de

---

14 - Actualmente funciona en horario nocturno en la Escuela República del Paraguay en la calle Agrelo 3231.

15 - Por ejemplo, se dictarán talleres y clases de baile como extensión cultural del Colegio Nacional Buenos Aires, así como en distintas facultades de la UBA e incluso en algunas escuelas primarias.

16 - La “marca” refiere a aquellos micromovimientos corporales que realiza el que “lleva” o dirige dentro de la pareja de baile, rol que tradicionalmente es asignado al hombre.

tango-danza, vendrá a Buenos Aires en busca de la “tanguidad” (Moreno Chá, 1995). Asimismo, la conceptualización de los milongueros antiguos como encarnación de la autenticidad milonguera contribuirá también a que estos extranjeros vengan a Buenos Aires cada vez más a conocer el baile de tango de pista y así, poco a poco, turistas y bailarines extranjeros comenzarán a llegar a la ciudad en busca del más “original” y “auténtico” tango argentino (Moreno Chá, 1995; Pujol, 1999). Acompañando a toda esta expansión del campo dancístico del tango se irán ampliando y diversificando los circuitos y los espacios físicos del baile que incluirán tanto los tradicionales clubes barriales como nuevos lugares y salones que se abren en distintas zonas de la ciudad: desde las milongas más tradicionales ubicadas en los clubes y salones barriales (más frecuentadas por grupos de gente “mayor” del ambiente milonguero) hasta la aparición de nuevos circuitos, lugares más informales, relajados y “modernos” como el Parakultural (organizado por Omar Viola), La Trastienda, Club Almagro, Gricel o La Viruta (Pujol, 1999).



En tercer lugar, esta proliferación de la danza del tango tendrá un espacio destacado tanto en el espectáculo como en los distintos medios de comunicación masiva. Así, diferentes shows de baile se irán estrenando en Buenos Aires, comenzando por el arribo a la Argentina en el año 1992 de la compañía de *Tango Argentino*.<sup>17</sup> A su vez, se incrementa la presencia del tango y del baile en

---

17 - Simultáneamente al estreno de este espectáculo se realiza por primera vez un encuentro de carácter internacional denominado “Cumbre Nacional del Tango en Buenos Aires”. Asimismo, en el año 1991, Marisa Galindo estrena en el Teatro Regio un espectáculo llamado La milonga, en el que participan como protagonistas, danzando y actuando sobre el escenario, los propios milongueros amateurs de entonces (Gerardo Portalea, Puppy Castello, Marta Antón, Roberto Tonet, Pepito Avellaneda, los Filippini, entre otros). En los años subsiguientes se estrenarán en la ciudad otras compañías de baile importantes como la de “Tango X2” o la de “Tangokinesis”.

distintos medios de comunicación masiva. De este modo, en 1990 se crea una emisora exclusiva dedicada al tango.<sup>18</sup> En términos de publicaciones periódicas circularán una gran variedad de folletos y revistas que abordan y difunden distintas actividades en torno al baile mientras desde la televisión aparecen canales de cable<sup>19</sup> dedicados exclusivamente a la temática tanguera, así como se producen películas internacionales que ponen especial atención sobre el baile de tango.<sup>20</sup> Por último, cabe señalar que en el año 1991 el poeta e historiador del tango Horacio Ferrer funda la Academia Nacional del Tango a partir del apoyo del estado nacional.

## *Políticas oficiales para el tango y panorama del baile en la actualidad*

Durante el transcurso de fines de la década de 1990 y comienzos del nuevo milenio, se establecieron una sucesión de novedosas iniciativas, leyes, instituciones y programas de diversa índole con el fin de preservar, difundir y/o desarrollar los bienes y expresiones asociados al tango (Morel, 2009). En 1996 se promulga la Ley Nacional del Tango (Nº 24.684/96) mientras dos años después se crea la Ley del Tango de la ciudad (Nº 130/98). Acompañando a esta última Ley de la ciudad –que reconoce al tango como parte integrante de su patrimonio cultural– se instituye en la agenda porteña el Festival Buenos Aires Tango, el cual desde el año 1998 se realiza anualmente y de manera consecutiva. Con el tiempo este Festival será uno de los megaeventos de mayor importancia que organiza la ciudad en la promoción del género, principalmente en su aspecto musical. Posteriormente se crea, para abordar el aspecto de la danza, tanto el Campeonato Metropolitano como el Mundial de Baile. En relación con la música, a comienzos del año 2000 se funda la “Orquesta Escuela de Tango” de la ciudad, mientras que, en lo referido al baile, en el año 2004 la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación crea un Programa de “Ballet Escuela de Tango”, con

---

18 - La FM Tango, hoy denominada La 2X4.

19 - “Solo tango” (1995)

20 - Entre las que se destacaron *La lección de tango* (1996) de Sally Potter y *Tango* (1998) de Carlos Saura.



la denominación “Academia de Estilos de Tango Argentino” (ACETA). Sus propósitos apuntaban a que jóvenes parejas de baile pudieran formarse con “viejos milongueros”.<sup>21</sup> Otra actividad emanada desde la misma Secretaría fue el Festival de Tango Joven, que tuvo vigencia entre los años 2003 y 2007. Finalmente en septiembre de 2009 el tango fue declarado por la UNESCO “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” sobre la base de una presentación conjunta del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina) y la Intendencia Municipal de la Ciudad de Montevideo (Uruguay) (Morel, 2011b).

Acompañando a todo este crecimiento en la promoción oficial de las actividades del tango, en general, y el baile, en particular, aumentarán los turistas que se ven impulsados a viajar a Buenos Aires con motivo del valor añadido que ellos le atribuyen al modo en que bailan los argentinos y los porteños. Respecto a esta especial valoración del carácter nacional de la danza, Juan Carlos Copes señala:

Nunca en la historia del tango hubo tantos “maestros” y tantas parejas profesionales como en este momento. Me alegro porque en el mundo entero sucede eso. Acá se han dado cuenta hace menos de diez años. [...] El tango danza hace más de 15 años fuera del país es la “vedette”. Es decir, enseñamos tango argentino. Ahora le agregan el argentino. Antes no.<sup>22</sup>

Al respecto, cabe distinguir dos grandes grupos de turistas extranjeros que consumen tango al arribar a Buenos Aires. Por una parte, el que suele ir a espectáculos o shows especialmente diseñados para este público, sitios con poca o nula asistencia de población local dado el alto costo de los mismos. Estos lugares, por lo general, se caracterizan por presentar un espectáculo “for export” el cual consiste básicamente en la invención de un “nosotros” –por lo general una imagen estereotipada– para “otros”, en este caso los turistas. En tanto producto de marketing que apunta a una “turistificación” del tango, dicha escenificación busca plasmar una “esencia” pintoresca consustanciada con la mirada extranjera, un recuerdo estático del pasado más que una práctica “viva” del presente. Por lo general, estos shows apelan a un imaginario en el que se maximiza una estética asociada al erotismo y la sensualidad del tango. Ahora bien, por otra parte, existe otro grupo de turistas que ha crecido significativamente en los últimos

---

21 - Publicado en <http://www.cultura.gov.ar/programas/?info=detalle&id=38> (consultado el 20/4/2008).  
Mencionamos que el ciclo de esta academia no tuvo más continuidad luego del año 2007.

22 - Entrevista pública durante el Festival BA Tango (26 de agosto de 2009).

años y que apunta a lograr experiencias con un mayor grado de implicación y cercanía con la cultura local. Viene atraído por el anhelo de participar y conocer más profundamente el circuito del baile de tango que ofrece la ciudad de Buenos Aires. Reconociendo a esta ciudad como la “cuna” o la “meca” del tango, estos visitantes extranjeros buscan recorrer y participar del circuito de baile de las milongas porteñas (muchos de ellos suelen quedarse varios meses en la ciudad e incluso algunos, aunque son minoritarios, optarán por quedarse a vivir en ella). Algunos se ven especialmente motivados a trasladarse hasta Buenos Aires con el afán de aprender a bailar in situ los distintos modos o estilos de baile social que se llevan a cabo en las milongas. Así, un número en permanente aumento de extranjeros, llegará a la ciudad en ocasiones reiteradas y conociendo de antemano lugares para aprender con “los mejores” bailarines y milongueros porteños. Por su parte, los danzantes más expertos vendrán hasta Buenos Aires para perfeccionarse en distintos estilos de baile “tradicionales” (por ejemplo, el tango salón, el milonguero, el canyengue), mientras que otros se verán interesados en aquellos estilos y formas de baile que han emergido más recientemente como el tango “nuevo” o el tango “queer”. Simultáneamente, este turismo extranjero pasará a jugar un papel importante para profesores, milongueros, academias y lugares de baile (salones, milongas, clubes sociales), teniendo en cuenta la significativa fuente de ingresos y la posibilidad de “vivir” del tango, que les otorgarán estos consumidores.<sup>23</sup>

En el marco de este contexto de auge en la práctica del baile de pista, que incluye tanto a extranjeros como a público local, irán aumentando en la ciudad los lugares de baile, de aprendizaje, los encuentros y certámenes (milongas, academias, festivales y concursos) tanto públicos como privados.<sup>24</sup> De tal modo que con el transcurso de los años, nuevos actores irán arribando a un ámbito, el de las milongas, en el que tradicionalmente participaban personas de edad avanzada. Sin dudas, una novedad en relación con el largo período de retraimiento

---

23 - En particular la demanda de este tipo de turismo ha beneficiado a los bailarines y profesores dado que les ha permitido incrementar la cantidad de alumnos, tanto en las clases grupales como particulares. A su vez, muchos profesores cobrarán sus tarifas en moneda extranjera (dólares o euros), actuarán en shows y espectáculos para extranjeros así como viajarán seguido a distintos países para actuar o dictar clases.

24 - En términos generales, para el año 2006 se estimó que en Buenos Aires se organizaban a lo largo de todo el año alrededor de 300 encuentros semanales en algo más de 120 lugares, con una concurrencia de más de 35.000 personas (Marchini, 2007).

del tango será el interés de nuevos actores y generaciones, tanto jóvenes como gente de edad intermedia, por la danza, hecho que permitirá la presencia de una mayor integración generacional dentro de las milongas porteñas.<sup>25</sup>



---

25 - Si bien, por un lado, se irán estableciendo circuitos de milongas generacionalmente diferenciados, es decir, milongas en las que participan principalmente "jóvenes" y milongas para gente de edad más avanzada, por otro lado, en muchas milongas también se observará una mezcla generacional significativa. En general, la mayoría de las milongas o salones de baile cobran una entrada medianamente accesible, aunque también las hay abiertas o "a la gorra". Por su parte, existe también un circuito de milongas más informales, en donde por lo general asisten "jóvenes" y en las que, en la mayoría de los casos, las pautas de comportamiento (lo que en el ambiente milonguero muchos denominan como "códigos") están menos rígidamente establecidos que en las milongas tradicionales u ortodoxas.

## *A modo de cierre*

En términos generales, distintos autores caracterizaron las acciones y las políticas culturales desarrolladas durante el contexto histórico de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, destacando la importancia que asumieron la recuperación de los espacios públicos, la participación popular y las prácticas artísticas tras la vuelta a un gobierno constitucional luego de una de las dictaduras más dramáticas que vivió la Argentina (García Canclini, 1987; Winocur, 1996; Wortman, 1996). Sin ser ajeno a este contexto histórico, el proceso de emergencia de la práctica del baile de tango en Buenos Aires se ubicó en el marco de una serie de instancias de recuperación y de acciones de consolidación democrática, largamente peleadas y esperadas por la sociedad civil. Detallamos cómo este fue un proceso impulsado por un profundo interés en recuperar algo propio que se “estaba perdiendo”, acompañado por una renovadora avidez juvenil que comenzó lentamente a presionar espacios de apertura de esos saberes otrora exclusivos de los “viejos” practicantes. Como parte de este proceso, bailarines y jóvenes de las más variadas procedencias se acercaron a novedosos espacios institucionales –talleres, escuelas, espacios de práctica y aprendizaje tanto públicos como privados–. En consecuencia, el ingreso de nuevos actores sociales a la práctica del baile popular involucró nuevos modos de participación, aprendizaje y transmisión en función de la enseñanza. Había que pensar cómo enseñar algo que los milongueros habían aprendido sin una didáctica formal desde muy jóvenes, había que “decodificar” movimientos que se habían adquirido “mirando”, “copiando” e “imitando”.

A su vez, analizamos este primer proceso de revitalización que se observa a partir de la década de 1980 y el primer lustro de la década de 1990, destacando de qué manera las prácticas del tango bailado tendieron a desplegar sus actividades con cierta autonomía relativa respecto de las políticas oficiales, sea autogestionándose, insertándose en espacios y circuitos culturales con exiguu apoyo oficial o bien desarrollándose en el marco de la actividad privada. Será recién a partir de fines de los años noventa cuando 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 (Morel, 2011b). De manera tal que la reorientación que se produjo, respecto al valor de la cultura y el patrimonio, favoreció la emergencia de nuevas arenas políticas proclives al apoyo, promoción y gestión pública de las actividades del tango, dando lugar a la aparición del poder político estatal, como principal interlocutor (Morel, 2009 y 2013). Así, en contraste con las fragmentarias acciones estatales de la postdictadura, el tango fue comenzando a ser objeto de novedosas políticas culturales oficiales, que fijaron y establecieron derechos, actividades y eventos culturales impensados años atrás.

## Bibliografía

- Azzi, M. (1991):** *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires, Ed. Olavarría.
- Besio, O. (2009):** “Alma de docente”, entrevista a Olga Besio, *El Tangauta*, N° 174, abril de 2009.
- Del Mazo, M. y A. D’Amore (2001):** *Quién me quita lo bailado. Juan Carlos Copes: una vida de tango*, Buenos Aires, Corregidor.
- García Canclini, N. (1987):** “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en N. García Canclini (comp.), *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, pp. 13-61.
- Marchini, J. (2007):** *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*, Observatorio de Industrias Culturales, Buenos Aires. Subsecretaría de Industrias Culturales, Ministerio de la Producción, Ciencia y Tecnología.
- Morel, H. (2011a):** “Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales”, en M. J. Carozzi (org.), *Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza en la ciudad*, Buenos Aires, Gorla, pp. 189-222.
- Morel, H. (2011b):** “Milonga que va borrando fronteras. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”, *Intersecciones en Antropología*, N° 12, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp.163-176.
- Morel, H. (2012):** “Vuelve el tango: ‘Tango Argentino’ y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires”, *Revista del Museo de Antropología*, vol. 5, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba, pp.77-88.
- Morel, H. (2013):** “Buenos Aires, la meca del tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local”, *Publicar*, a. XI, N° 15, Buenos Aires, pp. 55-74.
- Moreno Chá, E. (1995):** “Prólogo”, en E. Moreno Chá (comp.), *Tango tuyo, mío y nuestro*, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, pp. 9-19.

- Pelinski, R. (2009):** “Tango nómade. Una metáfora de la globalización”, en T. Lencin, O. García Brunelli y R. Salton (comps.), *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Ediciones Centro Feca, pp. 65-129
- Plebs, M. (2008):** “Milena de hoy”, entrevista a Milena Plebs, *El Tangauta*, N° 179, septiembre de 2008.
- 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.
- Savigliano, M. (1995):** *Tango and the political economy of passion*, Boulder, Westview Press.
- Winocur, R. (1996):** *De las políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*, Buenos Aires, FLACSO / Miño y Dávila.
- Wortman, A. (1996):** “Repensando las políticas culturales de la transición”, *Revista Sociedad*, N° 9, septiembre, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, pp. 63-84.