

**“Murgas, ridículas, carnavalescas”. Una aproximación a la contrahegemonía cultural desde la inclusión en murgas estilo porteño.**

Nayla Pisani.

Universidad Nacional de Mar del Plata.

Correo electrónico: [pisani.nayla@hotmail.com](mailto:pisani.nayla@hotmail.com)

Mesa temática: n° 21. La investigación artística. La compleja trama de las ciencias sociales y el arte.

Disciplinas: sociología, antropología

Palabras clave: cultura popular – murga estilo porteño – inclusión social – contrahegemonía.

**Resumen**

Este trabajo se encuadra dentro de mi tesina de grado. Particularmente, el análisis se centra en murgas de Mar del Plata que practican el estilo porteño y que son formas de expresión cultural populares. El propósito vertebral es examinar su carácter contrahegemónico. En esta ponencia se expondrán los avances obtenidos a partir de las primeras entrevistas exploratorias que indican la importancia, no percibida en el diseño preliminar, de una variable específica: la inclusión social. Es decir, el ingreso e integración irrestricto de personas a este tipo de grupos culturales puede ser una clave interpretativa central. En primer lugar, desarrollaremos un breve recorrido crítico sobre el término “contrahegemonía” e indagaré en las maneras en que pueda articularse al análisis de prácticas culturales populares. Por último, plantearé la inclusión social como el elemento central que puede otorgarle a la práctica murguera su carácter contrahegemónico.

Este trabajo es un avance del desarrollo de mi tesina de grado, la cual desarrolla una investigación de tipo cualitativa sobre las prácticas de agrupaciones de carnaval de murga

estilo porteño como posibles intersticios de contrahegemonía cultural. Comenzamos con esta labor en agosto del año 2015 cuando establecimos los primeros contactos con una de las murgas marplatenses seleccionadas como objeto de estudio: Los Murguientos de Villa Primera. El criterio principal de selección de esta agrupación fue su larga trayectoria, puesto que hace 17 años que existe y se desarrolla en la ciudad. Sus encuentros y actividades transcurren en un barrio tradicional que se podría caracterizar como clase media (Villa Primera). Cuenta con, aproximadamente, cuarenta integrantes activos (asisten frecuentemente a los espacios de ensayo y presentaciones de espectáculos).

En los comienzos, el objetivo más importante era construir lazos que permitieran la entrada al campo, pero la idea vertebral de la tesina estaba poco desarrollada y esclarecida. Desde entonces hasta la actualidad, realizamos numerosas participaciones con observación que permiten comprender las prácticas de las agrupaciones en profundidad y colaborar con una mayor exactitud en el proyecto de investigación. La técnica de la observación es tratada por Rosana Guber en *El salvaje metropolitano* (2004), y allí alude a la combinatoria sutil de observación y participación. Con el fin de alejarnos del ideal de observador externo (congruente con una mirada propia de la investigación positivista, supuestamente neutral y objetiva de testigo presente) decidimos permitir y fomentar la participación en las prácticas cotidianas de Los Murguientos. El énfasis en interactuar con los miembros y ocupar algún rol disponible proporciona un saber científico que Giddens (1987) ha denominado el conocimiento mutuo. Este conocimiento se diferencia de los modelos interpretativos porque el investigador accede a las configuraciones de prácticas de los actores ya que participa en ellas (se sumerge en su lógica y actúa según sus reglas). Tal es así que no solamente asistimos a numerosos ensayos de la murga (espacio de reunión y vínculo por excelencia), sino que también los acompañamos en sus actuaciones, viajes, fiestas y reuniones de esparcimiento. Todo este trabajo de campo se desarrolla, como dijimos, desde agosto del 2015. Asimismo, otra técnica empleada es la de entrevista en profundidad, aplicada a miembros activos y no activos de la agrupación seleccionados por su antigüedad o presencia frecuente en ella. Su representatividad está dada por su historia como integrantes fundadores, su asistencia presente y activa (excepto el caso de Benjamín que se distanció del grupo por motivos laborales) y la influencia de su palabra en la creación colectiva. En

concreto, esta ponencia presenta los avances obtenidos a partir de las participaciones y las primeras entrevistas, que fueron exploratorias.

Otros intelectuales se aplicaron a estudiar la temática desde diversas perspectivas. La antropóloga Alicia Martín (1994, 2006, 2011, 2012) ha dedicado buena parte de su trayectoria académica al abordaje del “carnaval porteño”. El lineamiento teórico general en el cual se inscribe es la perspectiva del folclore. A grandes rasgos, su foco de interés recorre varios aspectos del objeto de estudio. El análisis de cantores de crítica, el estudio del reconocimiento oficial y la patrimonialización de las agrupaciones en la ciudad de Buenos Aires, la participación negada por los discursos hegemónicos de la población afrodescendiente en el carnaval, el abordaje del carnaval como una manifestación ritual y la dimensión económica de las realizaciones artísticas murgueras son ejemplos de esta variedad. Desde su perspectiva, la tradición y el folclore no son segmentos residuales, periféricos o antiguos de la cultura, sino también una base para la creación. En uno de sus trabajos afirma que, mediante la tradicionalización de elementos culturales considerados anquilosados, se actualizan y resignifican viejos géneros y se instalan lógicas de participación y organización social innovadoras. Por otra parte, el folclore es una forma cultural que comparte y disputa espacios con otras estructuras, como por ejemplo, las oficiales. Por ello, su abordaje vincula a las experiencias locales de murga con otras formas de comunicación y producción cultural, con cuestiones de ideología y poder en la construcción de identidades, con los usos políticos de las tradiciones. En fin, sus trabajos son ricos en cuanto a la variedad de las áreas abordadas, pero no profundiza sobre una posible lectura contrahegemónica de las agrupaciones de murga y además se restringe exclusivamente a la experiencia murguera de la ciudad de Buenos Aires, único lugar del país donde los festejos de carnaval se encuentran contenidos y arbitrados por las autoridades oficiales a través de circuitos donde las murgas concursan y se categorizan en jerarquías. La experiencia de otras ciudades, como Mar del Plata, es desigual porque los grupos se exponen de forma más libre y autogestiva, sin circuitos de competencia ni adecuación a estándares de categorías jerarquizadas.

Ahora bien, en mayor cercanía con nuestro enfoque, la socióloga Raquel Pozzio (2003), en su tesina de grado, ha relacionado nuevos significados de las murgas, cultura e

identidad política en la ciudad de La Plata. De esta manera, concibe a la cultura como espacio de lucha por la hegemonía, a diferencia de otras perspectivas que revisten una mirada maximalista (porque la interpretan como derivada empobrecida de la dominante o un efecto mecánico de la reproducción social) o una mirada romántica (según la cual, la cultura popular es la auténtica del pueblo, espontánea y totalmente independiente de la dominante). En sus conclusiones, sitúa a las murgas en interacción con la cultura de elite y masiva desde un espacio de militancia cultural. Asimismo, Pozzio descubre al carnaval como metáfora que habilita pensarlo como burla del orden de las cosas ante la imposibilidad de cambiarlas. Sin embargo, a través de este pensamiento arriba a una paradoja. Puesto que cuando el carnaval termina y la “suspensión del orden social concluye”, todo vuelve a su desenvolvimiento cotidiano y, con ello, ese ordenamiento se ve reforzado. En ese lugar ambivalente se encuentra la murga: denuncia cantada desde la alegría, presencia festiva que divierte, reclama y condena. Luego, otra contribución importante de su trabajo es la idea de que la murga implica un redescubrimiento de lo político, una práctica alternativa al ejercicio tradicional a través de la cual los sujetos generan nuevos mecanismos de politicidad. Remarca que no es sólo el compromiso con una causa específica, sino más bien un tipo de organización horizontal, assembleísta, autogestiva, comunicativa. Esta estructura es la que encontramos en la mayoría de las murgas marplatenses y, de forma acentuada, en la agrupación que elegimos como objeto de estudio. Asimismo, compartimos la noción de redescubrimiento de la política, o al menos de ejercer una práctica alternativa a la acción más tradicional, como por ejemplo, la de los partidos políticos. Como veremos más adelante, la lógica de inclusión irrestricta de las agrupaciones puede considerarse un ejercicio de participación y ciudadanía alternativo.

Otra contribución importante fue realizada por Carolina Tytelman (2003) desde el campo de la filosofía. En particular, su marco teórico principal es el del folclore y se interesa por la tensión entre continuidad y desaparición de los festejos de carnaval en la ciudad de Buenos Aires. Para ello, realiza un desarrollo histórico del carnaval en la ciudad y destaca una marca constante en los festejos porteños: sucesivos intentos, desde diversos gobiernos, de imitar, civilizar o prohibir los festejos o ciertos aspectos de ellos. En su análisis caracteriza la recreación de la fiesta europea del carnaval en territorio americano como signada por la brutalidad de la conquista, la destrucción de sociedades locales y la

sumisión de su población y la mercantilización de grupos africanos. En particular, la fiesta de carnaval porteña refleja los dilemas de la sociedad y marca una constante tensión entre continuidad y desaparición que adopta distintas formas según los periodos y gobiernos. Comienza su recorrido histórico en el Virreinato y sitúa en el retorno a la democracia argentina un renacer de las agrupaciones murgueras, proscriptas durante el período dictatorial. Este resurgimiento se enmarca en un rescate de localismos en plena globalización. De esta manera, Tytelman afirma que la murga propone una identidad común en la cual refugiarse. Al respecto, distingue analíticamente la oposición entre murgas de barrio y murgas de taller, pero más allá de sus diferencias sostiene que ambas retraditionalizan el pasado pero enfatizando distintos componentes (la murga folclórica, por ejemplo, se identifica en su carácter barrial). Es decir, la murga se vuelve un lugar de encuentro, un ámbito de pertenencia profundamente ligado con el pasado. Sus integrantes se definen en función de su participación en la murga, y ella es la que actualiza el pasado. En el tiempo presente, la tensión se centra en la oposición murga taller-murga de barrio porque en ella se condensan variables referidas al origen de clase, a la inserción y posibilidades en el medio social, a la retraditionalización de formas de festejos anteriores, a la expresión de identidades locales. Por último, caracteriza a la relación actual de este renacer murguero con las autoridades locales como ambigua, producto de una dialéctica de muerte y resurrección siempre presente en la fiesta de carnaval porteña.

Ahora bien, con el propósito de presentar y caracterizar de forma breve al objeto de estudio podemos comenzar por localizar históricamente este tipo de agrupaciones, proveniente de sectores populares, a fines del siglo XIX en la zona de Buenos Aires. Su génesis es una construcción histórica que reúne numerosas y diversas influencias. Por ejemplo, Coco Romero (2013) señala como un primer momento del estilo a la “murga inmigrante”, es decir, una impronta de carnaval europeo que introducen artistas inmigrantes andariegos, gaditanos o madrileños. Luego de este comienzo extranjero, el autor afirma que adopta distintos elementos de otras influencias locales, como el circo criollo, el tango y el candombe. En todas las etapas iniciales, el objetivo artístico es parodiar, imitar ridículamente y satirizar las consideradas “buenas costumbres” y las tradiciones culturales de las elites sociales, como la medida, la discreción en el lenguaje, el canto y la música profesionales y cultos, la vestimenta decorosa y fastuosa. Con el tiempo, las agrupaciones

comienzan a construir fuertes vínculos de pertenencia e identidad con zonas urbanas específicas: los aglomerados urbanos o barrios. En el período de los años 1920 hasta 1960 la murga se conformaba por los mismos vecinos y vecinas y muchos de sus elementos identitarios estaban relacionados con este lugar de origen (el nombre, los colores, el estilo musical o de danza). Luego de la prohibición de los feriados de carnaval en la última dictadura militar argentina, con la restitución de los gobiernos democráticos, comienza a crecer otra modalidad de práctica murguera: la murga taller. Esta forma, que combina elementos del pasado y del presente, introduce dos novedades: la expansión de la época de carnaval al resto del año (es decir, las actividades de las agrupaciones no se limitan sólo a las fechas de festejo de carnaval) y la trascendencia del arraigo barrial (el origen de las murgas se despega de su pertenencia a la comunidad específica y puede tener otras fuentes, como el caso de Los Murguientos, que surgen a partir de un taller de música dictado en la Escuela Cooperativa Amuyen).

Desde aquella época hasta el presente, las murgas son desdeñadas por algunos sectores burgueses, culturalmente hegemónicos, que expresan en sus discursos prejuicios de clase y raza, así como un acentuado menosprecio por la cultura popular, callejera y no profesional. Esta distancia entre un modelo cultural dominante y uno alternativo es señalada por algunos autores como Coco Romero (2013), Tytelman (2003), Martín (2011) y nos lleva a reflexionar sobre la idea de dominación, y luego, de hegemonía. Al respecto, el intelectual que promueve este último término es Antonio Gramsci (2000), quien lo emplea para preguntarse sobre la relación entre consenso y coerción en los estados modernos. Por ello, postula que el control ejercido desde las clases dominantes no es únicamente mera fuerza bruta, sino una dominación prolongada que también necesita del consentimiento de los dominados. El concepto admite caracterizar relaciones de poder siempre cambiantes, versátiles y variables según el contexto donde tenga lugar. Su aporte le da un giro al marxismo ortodoxo cuando pretende superar las interpretaciones economicistas de la historia y la política a través de la introducción del eje cultural en el análisis. Al respecto, Carlos Aguirre (2009) señala que hay tres elementos que destacan en este pensamiento: en primer lugar, el proceso dinámico que implica la hegemonía (es un momento no estático que resulta de disputas complejas y articuladas de dominación y resistencia); en segunda instancia, los grupos subalternos experimentan un papel activo en

este proceso; por último, la noción permite vincular formas económicas, jurídicas y políticas de poder con dinámicas de intercambio y conflicto cultural e ideológico.

Por su parte, Néstor García Canclini (1987) parte del enfoque de Gramsci para plantear la noción de “lo popular” y afirma que no puede identificarse en las tradiciones o en lo originario, sino en la posición que construye frente a lo hegemónico. En otras palabras, la tradición cultural deja de asociarse con lo popular porque esto también puede reflejar lo hegemónico. Por ello, las manifestaciones contrahegemónicas surgen del rechazo a las pretensiones uniformadoras y homogeneizantes de los mensajes masivos y el control de medios comunicacionales de grupos dominantes. Sin embargo, una interpretación esquemática de la dicotomía hegemonía/contrahegemonía puede hacer que los términos se sustancialicen y que la cultura popular se conciba con un sesgo romancista de plena oposición. Cuando proponemos interpretar posibles intersticios o momentos de contrahegemonía retomamos este aporte de Canclini que, según nuestra perspectiva, proporciona un mejor reconocimiento de la interpenetración entre lo hegemónico y lo popular. A partir de ello, reconocemos el accionar subversivo de las murgas como parcial o fluctuante. No son siempre contestatarias ni contrahegemónicas, pero su caracterización esencial puede tener un fuerte potencial de cambio social.

Otra consideración importante del concepto es formulada por Adriana Archenti (2001), quien afirma que aunque se utilicen categorías analíticas autónomas (“cultura hegemónica”, “cultura popular”) no implica que en el campo, en la realidad sean visibles con tanta claridad y precisión. Lo que podemos encontrar son uno o unos proyectos culturales dominantes posicionados como legítimos, institucionalizados por los sectores de poder. Los contenidos de estos proyectos son socialmente valorados y muchas veces provienen del campo de lo popular pero con una significación diferente y, por supuesto, no neutral. Sin embargo, las culturas populares también ejercen esta dinámica cuando se apropian de contenidos de la cultura dominante y los resignifican para expresar algo distinto. Puede pensarse en el caso de la vestimenta de murga para la que, originariamente, se utilizaban prendas desechadas por la clase burguesa para imitar burlescamente las costumbres de elegancia y fastuosidad, elemento que, en parte, se conserva en la actualidad. La cultura dominante se erige como tal porque genera un consenso sobre sus propios

proyectos y prácticas gracias a mecanismos de coerción, seducción, imposición y apropiación. De todas maneras, este terreno es conflictivo y de negociación, por lo que el resto de los sectores experimenta esta (re)presión de manera diferencial. En definitiva, el pensamiento de Archenti expresa una necesidad de analizar las culturas contemporáneas desde el análisis concreto de situaciones histórico-particulares. Por ello seleccionamos las agrupaciones de carnaval murgueras como una porción de la realidad que nos permite plantear una forma de experiencia específica frente a los modelos culturales hegemónicos sin caer en una explicación estructuralista o reduccionista de la relación entre los sectores dominantes y dominados.

Cuando nos preguntamos acerca del modelo cultural hegemónico construido y qué relación tienen las murgas con él podemos pensar que, en general, hay tres grandes rupturas (al menos en cuanto al género artístico). Estas rupturas son presentadas de manera breve en función del espacio que implica una ponencia y en el desarrollo todavía en curso de la investigación general. En primer lugar, el origen social popular de la mayoría de las agrupaciones. El hecho de que surjan en contextos de clases populares genera una oposición a los modelos hegemónicos, vinculados de alguna manera a sectores de distinción social, económica y cultural. Este origen influye en la construcción del proyecto de murga y en sus producciones. Por ejemplo, los recursos económicos con los que cuentan son normalmente escasos porque no dependen de instituciones oficiales. Por este motivo, sus integrantes desarrollan estrategias de financiación autogestivas que los aleja de una dependencia subsidiaria y les da libertad para gestionar los recursos. Con lo cual, en concreto, cada murga decide en qué gastarse su dinero en función de sus necesidades o preferencias. Sin embargo, estas estrategias exigen tiempo, insistencia y predisposición a los miembros, demanda que en ocasiones es difícil de cumplir por sus obligaciones cotidianas.

Otra ruptura es la construcción de circuitos propios de expresión. Mientras que producciones culturales hegemónicas se transmiten periódica y masivamente en medios comunicacionales (espacios radiales y televisivos, revistas de grandes tiradas), son presentadas en lugares físicos multitudinarios (estadios, teatros prestigiosos, espacios de acceso privilegiado) y son promovidas por agencias de publicidad, las murgas procuran

sus propios canales. En base a ello, utilizan redes sociales de acceso abierto y organizan eventos gratuitos o de bajo costo de ingreso para presentar sus espectáculos. El reconocimiento masivo se vuelve un objetivo secundario, pero la colaboración y la asistencia de la comunidad no. Por ejemplo, el curso es uno de los eventos más importantes o recurrentes que organizan las murgas y, con él, pretenden que el barrio, el entorno, participe, se involucre y acompañe ese momento. En general, los circuitos de expresión y transmisión de producciones son abiertos, gratuitos y de fácil acceso.

Por último, otro quiebre remarcable es la no profesionalización del conocimiento. En la palabra de los entrevistados y en las observaciones realizadas esto es muy frecuente. La meta primordial no es desarrollar un producto artístico de alta calidad, sino la construcción colectiva. Esta idea también es mencionada por María Eugenia Domínguez (2016), quien se enfoca en estudiar las transiciones de este estilo de arte. La autora sostiene que la búsqueda se orienta a los aspectos socializadores que implica la práctica murguera y que la falta de profesionalismo no es vivida como una carencia por sus ejecutantes. Sin embargo, cabe destacar que algunas agrupaciones incluyen instrumentos musicales vinculados a la actividad artística profesional o convencional, como el bandoneón, el violín y la guitarra. En definitiva, un bajo nivel técnico con el que los músicos, bailarines y percusionistas cuentan no es un impedimento para participar en los espacios disponibles de las murgas, lo cual se vincula con la dimensión central de esta ponencia: la inclusión social.

La reunión recurrente, voluntaria y espontánea entre distintas personas bajo un proyecto en común puede dar lugar a la integración, la que genera un sentido de pertenencia fuerte, y por ello, puede ser un eje interpretativo de la naturaleza contrahegemónica de las murgas. Es importante recordar que esa caracterización puede pensarse pero no de forma plena, sino en momentos o intersticios. Es decir, las murgas pueden ser contrahegemónicas culturalmente pero en algunos aspectos van a reproducir y validar lógicas dominantes. Esto es algo incipiente y corresponde a momentos futuros en nuestra investigación. Pero es significativo volver a la problemática de la inclusión. Como afirma María Agustina Vigna (2008), el arte en todas sus manifestaciones es un valor en sí mismo y se encuentra mayormente ausente en contextos de pobreza como práctica educativa. En ocasiones, se vuelve una experiencia inaccesible por su costo elevado, por la escasez de oportunidades

(por ejemplo, la falta de espacios de aprendizaje en una comunidad) o una imagen asignada socialmente por algunos sectores que identifica al arte con la dificultad, la exigencia, la competencia individual elevada. La presencia de un espacio de arte gratuito como la murga que incluye de manera irrestricta escapa de la lógica mercantilista que asigna un valor económico al aprendizaje; muchas veces pertenece a su propio entorno, surge de la misma comunidad, involucra a sus habitantes y por eso, está allí disponible para ellos; rompe con el inacceso y la lejanía porque el ideal perseguido es definido por cada uno de los miembros y no se rige por lógicas de experticia artística.

Como mencionamos al comienzo, la dimensión de la inclusión surge a partir de las primeras entrevistas exploratorias y de las participaciones con observación. Los entrevistados aportaron, de forma espontánea, que la herramienta más poderosa de cambio de social de las murgas es la tradición de integrar a cualquier clase de persona que decida pertenecer y cualquier tipo de arte. Una de las entrevistadas afirma que, puesto que es un espectáculo callejero, se vuelve “cercano” y con ello, sugiere a los espectadores la probabilidad de ser parte sin necesitar requisitos específicos (se refiere a una gran destreza física o la posesión de una imagen corporal considerada socialmente deseable y estética).

En el trabajo de campo participante hemos corroborado este discurso cuando se acercan al espacio de los ensayos (principal lugar de reunión) aspirantes o interesados en formar parte. La mayoría de los integrantes ya establecidos los reciben e incorporan en las actividades desarrolladas (en la práctica de pasos de baile, por ejemplo). Luego, comienza el proceso de aprendizaje, que es libre, permisivo y adecuado a sus gustos, capacidades físicas o recursos. La adecuación es definida por el propio ingresante, es decir, aprende lo que desea aprender en la medida que considera apropiada. Con respecto al tema, uno de los entrevistados que participa de espacios de baile y también ejecuta técnicas de arte circense asevera:

La cultura es una herramienta fundamental, sea cual sea. Por eso también en la murga integramos todo tipo de cultura. Integramos a los que hacen percusión, los que tocan guitarra, los que bailan, los que les gusta

malabarear, los que les gusta hacer acrobacias. Para mí es fundamental hacer eso, centrarse en integrar a las personas. [...] Para expandir la mente, para mí se necesita la cultura. Porque la cultura te hace abrir la cabeza a otros espacios, a otras personas.

La flexibilidad del arte murguero y la integración de distintas habilidades artísticas que menciona David se puede advertir en casi todas las murgas estilo porteño de Mar del Plata. Además, como mencionamos, la transmisión no institucional y permisiva de los conocimientos básicos de estas prácticas también colabora en disminuir las barreras de entrada. Otro de los casos, Benjamín, afirma que la diversidad y la construcción colectiva son esenciales. La integración equitativa de distintas perspectivas de vida y puntos de vista, en lugar de entorpecer, nutre la experiencia. Asimismo, sostiene que la participación en un proyecto social beneficia a sus miembros y a la comunidad porque les da a quienes participan en él la “creencia en hacer algo” y construye vínculos de confianza con otro, con un compañero.

Para finalizar, postulamos que la problemática de la inclusión irrestricta de personas y estilos de arte, de la creación colectiva no institucionalizada y la transmisión de conocimientos permisiva y adaptada a diferentes recursos y necesidades puede ser un camino válido para comprender los alcances de la naturaleza contrahegemónica de este tipo de agrupaciones. Sin embargo, como limitación, podemos decir que al interior de las murgas suceden obstáculos que, en oportunidades, dificultan el tipo de organización abierta. Estos impedimentos tienen que ver con problemas comunicacionales entre algunos integrantes, relaciones asimétricas de poder e incompatibilidad en opiniones, lo que por momentos entorpece la decisión colectiva. Por ello, es importante recordar la noción de intersticios, que brinda una lectura matizada y no romántica de la cuestión.

## **Bibliografía**

Aguirre, C. (2009). “Hegemonía”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Coordinación de Mónica Szurmuk y Robert McKeeIrwin. México, Siglo XXI Editores.

Archenti, A. (2001). Elementos para conceptualizar las culturas populares. Documento cátedra de Antropología Cultural y Social, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Dominguez, M. E. (2016). “Del carnaval a la música popular. Transiciones en el arte murguero” en *Clang* n°4. Pp. 19-32.

García Canclini, N (1987). “Ni folclórico ni masivo, ¿qué es lo popular?”, en *Diálogos de la comunicación* (17).

Giddens, A. (1987). *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu.

Gramsci, A (2000). “Cuaderno 25 (XXIII) 1934. Al margen de la historia. (Historia de los grupos sociales subalternos)” en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 6. México D.F. Ediciones Era.

Guber, R. (2005). “La reflexividad en la observación con participación” y “Casos de registro” en *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Edit. Paidós.

Martin, A. (1994). “El carnaval en Buenos Aires. Festejos y festejantes” en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*. N° 15. Pp. 83-95.

----- (2006). “El patrimonio inmaterial intangible, simbólico o vivo” en *Revista de Antropología ILHA*. Vol.8. n° 1 y 2. Pp. 297-313.

----- (2011). “La investigación en folclore” en *Clang*. N° 3. Pp. 17-22.

----- (2012). “Afroporteños en el carnaval de Buenos Aires” en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*. Vol 1, n° 23. Pp. 55-65.

Romero, C. (2013). *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires, Editorial Ciccus.

Tytelman, C. (2003). *El carnaval en Buenos Aires. La tensión entre continuidad y desaparición en los festejos*. Trabajo final de grado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Vigna, M. A. (2008). *El arte como herramienta educativa, social y la regeneración de vínculos comunitarios*. Trabajo final de grado. Universidad Abierta Interamericana. Facultad de Desarrollo e Investigación Educativos.