



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



**Escuela Interdisciplinaria
de Altos Estudios Sociales**
IDAES_UNSAM

Universidad Nacional de San Martín

Tesina para obtener el título de Licenciado en Sociología

Carrera de Sociología. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

“Hay mucha gente que late con nosotros”. Un análisis sociológico de la práctica artístico-musical en el marco de un festival de tango independiente en la ciudad de Buenos Aires.

Tesista: Laita, Nahuel Andrés

Directoras:

Dra. Verdenelli, Juliana

Lic. Winokur, Julia Lucía

San Martín, Buenos Aires

Octubre de 2023

**“HAY MUCHA GENTE QUE LATE CON NOSOTROS”.
UN ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE LA PRÁCTICA
ARTÍSTICO-MUSICAL EN EL MARCO DE UN FESTIVAL DE
TANGO INDEPENDIENTE EN LA CIUDAD DE BUENOS
AIRES.**

Autor: Laita, Nahuel Andrés

Firma:



Evaluador: Dr. Garriga Zucal, José

Firma:

Directora: Dra. Verdenelli, Juliana

Firma:



Co-directora: Lic. Winokur, Julia Lucía

Firma:



Fecha de defensa:

Agradecimientos

*A mis directoras,
por su acompañamiento y compromiso,
por alentarme continuamente en este proceso.
A la carrera de Sociología de IDAES_UNSAM,
por formarme como profesional y persona,
por ampliar y enriquecer mi mundo.*

*Al conurbano,
por su barrio de tango, luna y misterio,
por ser el patio de mi vida.*

*A los amigxs y compañerxs,
porque ellos saben porqué.*

*A la cofradía tanguera,
por su espiritualidad y bohemia,
por su abrazo de tango.*

*A Luz,
por su incondicionalidad y ternura,
por todo lo que su nombre conlleva.*

*A la tana,
a mis viejxs y hermanxs,
por su cultura de amor y trabajo,
de obstinación y esfuerzo,
porque como ellos íntimamente lo saben,
“a veces rodamos, maneaos, por el suelo
y nos levantamos (siempre) con la misma fe”.
De todxs ellxs este logro, a todxs ellxs salud.*

Resumen

La presente investigación analiza la configuración de un festival de tango independiente en la ciudad de Buenos Aires, atendiendo los modos de organización y cooperación, los criterios de diferenciación puestos en juego en relación a los circuitos tangueros estatal y privado junto a las significaciones atribuidas a la práctica musical. A partir de un estudio de tipo cualitativo realizado entre los años 2021 y 2022, que complementa la observación participante y la realización de entrevistas en profundidad de carácter semiestructuradas, a lo largo de los capítulos se busca comprender la conformación de un “nosotros” al interior del festival analizado, relacionalmente constituido por oposición o desavenencia a los “otros” mundos del tango.

A la par, se indaga la planificación, gestión y desarrollo del festival con foco en su inscripción geográfica y su entramado comunitario, al tiempo que se analizan los sentidos atribuidos a la práctica musical bajo la adscripción compleja y múltiple de “independencia” artística. En este sentido, una de las contribuciones de la tesina se asocia al reconocimiento del carácter polisémico de dicha categoría orientadora del quehacer artístico, referenciada en las modalidades de organización y producción colectiva, la libertad decisoria y creativa, la no intromisión de agencias externas al mundo del arte en cuestión junto a clivajes de sentido asociados a lo barrial, lo comunitario y lo popular como rasgos definitorios de la orientación estética del festival.

Otro de los aportes de la presente investigación se vincula a la dinámica particular que asume el itinerario de los músicos de tango; esto es, caracterizada por una inscripción indiferenciada en los respectivos circuitos que componen el universo tanguero, en paralelo al agenciamiento colectivo en la configuración de una escena declarativamente alternativa a los ámbitos en los cuales se insertan profesionalmente. Este patrón de circulación de los músicos por las respectivas escenas permitió dar cuenta de la porosidad de sus límites, al tiempo que evidenció en la praxis un tránsito más fluido que en la construcción discursiva de los entrevistados.

Por último, la autogestión como modalidad predilecta del quehacer independiente permitió iluminar el “reverso” de la práctica artística tanguera. En efecto, la polivalencia, multiactividad y sobreocupación emergieron como elementos constitutivos del universo laboral del tango permitiendo complejizar, hacia adentro, el carácter frágil de una praxis artística automatizada y no problematizada.

ÍNDICE GENERAL

Introducción

“Vuelve el tango”.....	7
Presentación del tema.....	8
Problema de investigación.....	10
“Del barro al asfalto”. Breve historización tanguera.....	10
De la primavera democrática al colapso neoliberal. Factores internos y externos asociados al resurgimiento del género.....	12
“La tragedia de Cromañón” como hiato cultural en la ciudad.....	15
Contexto de la investigación.....	16
Festival Tango BA. Genealogía del descontento.....	16
Cambios semánticos en la denominación del evento.....	16
Configuración espacial del Festival Tango BA.....	17
Los “nuevos tangueros”. El visitante extranjero en tiempos de turismo global.....	18
Implicancias del Festival Tango BA en la configuración emergente de los festivales de tango independiente en la ciudad de Buenos Aires.....	20
Estado del arte.....	21
Marco conceptual.....	25
Objetivos de investigación.....	27
Metodología.....	27
Estructura de la tesina.....	28
Capítulo 1. Aproximaciones sociológicas acerca de un festival de tango independiente	
Resumen.....	29
Surgimiento, caracterización y orientación general del festival.....	29
Entramado comunitario. Sedes y uso del espacio público.....	33
Redes y capital humano. Roles y modalidades de organización del trabajo colectivo.....	36
Actividades.....	39
Algunas consideraciones preliminares acerca del festival.....	41
Capítulo 2. “Los otros mundos”. Narrativas de los músicos del circuito independiente sobre los ámbitos estatal y <i>for export</i>	
Resumen.....	42

Lo “ <i>for export</i> ”. Caracterización y representaciones asociadas a las ‘casas de tango’ en la ciudad de Buenos Aires.....	43
Entre la regularidad laboral y el “funyi viejo”. Implicancias de la labor musical en el ámbito for export.....	45
El circuito oficial. Valoraciones asociadas al ámbito estatal.....	50
“Las otras puertas” del circuito oficial.....	54
Consideraciones finales.....	57
Capítulo 3. Los sentidos múltiples de la adscripción de independencia al interior de un festival de tango de la ciudad de Buenos Aires	
Resumen.....	58
“Los tangos se bailan de a dos”. (Auto)gestión y articulación estatal como modulaciones posibles de “lo independiente”.....	59
“ <i>Barrio de alma inquieta</i> ”. Sentidos aunados en relación a la inscripción barrial.....	61
“Hacer en lo popular”. La praxis de lo comunitario.....	63
Especificidades del hacer independiente. Algunos apuntes en torno a la autogestión colectiva.....	64
“ <i>Rajando tamangos</i> ”. Dilemas en torno a la monetización de la labor artística independiente.....	66
“La alegoría de la pared pintada”. La multiactividad como arista problemática.....	67
Consideraciones finales.....	70
Capítulo 4. Reflexiones finales	
Reflexiones finales.....	71
Bibliografía	
Bibliografía citada.....	76
Bibliografía consultada.....	79

Introducción

“Vuelve el tango”

“Me leyó una gitana en la borra del café que vuelve el tango (..)

*Y que vuelva nomás, si está en su casa
Bienvenida de mates y gorriones, bienvenida de vinos y de farra
Por su primer amor que fue milonga
De su primer amor que fue guitarra
Lo habían apoliyado tenores engolados
Lo encerraron en museos repetidos, en telarañas de sombras de versiones
Los que quisieron salvarse con Carlitos, con el gordo, con el tano
Lo hicieron tan cornudo que aburrieron, lo exportaron, le llenaron de sellos el
pasaporte
Lo pisotearon atléticos bailarines que saltaban demasiado
A él, que nació maldito y malparido en pesebres de patios y kilombos,
Lo crucificaron en la resurrección de cumparsitas
Señores, vuelve el tango, muzzarella y sin barullo
A reclamar de nuevo lo que es suyo
En plena juventud de sus 100 años, vestido de bacán y en zapatillas
Se dejó el funyi viejo para que no vayan a creer que da vergüenza
Se arrancó el quincho zanahoria, la biyú de lunfardos oxidados,
Se sopló las frituras de la solapa y se vino, en bondi
Lo acompañan musiqueros a la gorra, un coro de diarieros y de pibes,
De choborras, de chorros de autopartes
Dicen que se fue del barrio, ¿cuándo?... ¡siga, siga!...y la pelota no se mancha
Vuelve el tango, ¡y que bufen los eunucos!*

*Me leyó una gitana en la borra del café que vuelve el tango
Se escapó de enredadas partituras
Los que no lo conocen lo pedían*

*Alguien lo dio por muerto, ¡qué locura!, si era siesta, nomás,
la que dormía.”*

Jorge “Alorsa” Pandelucos (Fragmentos de “Vuelve el tango”)

Presentación del tema

La primera incursión etnográfica de la presente investigación tuvo lugar en el año 2021, en la apertura de la 5a edición del festival analizado. Eran los últimos días del mes de noviembre, la térmica superaba los treinta y pico y el calor “rajaba” el asfalto. Me anoticié por redes de la realización del festival y con la inquietud todavía en ciernes de encauzar una tesina vinculada al tango, apunté la bicicleta y me apersoné en la primera posta del evento. Por fuera de haber asistido a algún show musical de uno de los organizadores, nunca había tenido oportunidad de conversar con alguno de ellos. El relato que se desprende de esta breve nota de campo retrata ese primer encuentro.

Al llegar, divisé desde la cuadra de enfrente un grupo de unas 30 / 40 personas. El punto de encuentro era en la intersección de dos avenidas del barrio. Sobre el paredón se visualizaba un mural en colores negros, rojos y blancos que retrata una persona joven, de lentes oscuros, extendiendo con sus manos un bandoneón que cubre toda la extensión de la pared de esa esquina, con el nombre del festival sobre el cuerpo del “fuelle”. Entre el público mayoritariamente adulto (con ropa liviana, ojotas, algunos con remeras temáticas del evento) circulaban botellas de agua de mano en mano, ya sea para hidratarse o para mojarse la nuca o los gorros. La sombra de los árboles era escasa y en ese momento del mediodía se compartía de a tandas entre los asistentes.

El equipamiento de sonido era un parlante atado a un carro con rueditas, desde el cual “salía” alternadamente la voz de los presentadores, la voz del cantor y la guitarra de acompañamiento, mientras que también se utilizaba para pasar algún tango como tanda musical. El otro instrumento que acompañaba la presentación era el bandoneón, que sonaba “en crudo”, sin amplificación. Algunos de los autos que pasaban por la posta tocaban bocina y a su modo, “acompañaban”.

El encuentro se daba con posterioridad al aislamiento preventivo que tuvo lugar en el marco de la pandemia. Se advertía entre las personas que gestaban y acompañaban la movida, un clima de mucha fraternidad y afecto. “La emoción de volver”, de “reencontrarse”, a través indistintamente las presentaciones de los oradores del festival. Seguidamente, al tomar la

palabra uno de los organizadores, daba la pauta de las coordenadas de sentido que orientaban la realización del evento: “Un grupo de personas que hacíamos tango en la zona dijimos por qué no armar algo grande para celebrar las movidas del tango local, sacar el tango a la calle, mostrar lo que pasa en estos barrios netamente tangueros”. Una primera impresión daba cuenta de que “lo local”, “la calle”, “el barrio” se anudaban al tango de una forma muy íntima en esa búsqueda artística.

Una vez concluida la presentación y los segmentos musicales, desde esa posta nos dirigimos a una de las plazas del barrio, ubicada a unas 5 cuadras de donde estábamos situados. El “hilo” que conectaba la caminata entre esos dos puntos era la presentación de una nueva intervención artística realizada en la presente edición, destinada (en palabras de uno de los presentadores) al “embellecimiento urbano” del barrio. Llegados a la plaza, algunos vecinos esperaban con sus sillas y reposeras. Otros participaban desde la entrada de la puerta o la ventana de sus hogares. A la llegada de cada nueva persona que se acercaba al evento le proseguía el comentario del presentador de turno (“mirá quién vino”). Se registraba mucha complicidad entre los participantes del evento. En un momento, entre los organizadores bajan un tubo relativamente largo de uno de los autos y se disponen a desenrollarlo. Era una superficie con el estampado del embaldosado blanco y negro que oficiaría de pista para los bailarines. En continuado, al segmento de baile lo acompañaron un set de tangos.

Ya concluyendo esta primera jornada, cruzamos miradas con el organizador y cantor del festival; se acerca hasta el lugar donde estaba ubicado y me abraza. Como observaba, por fuera de haberlo visto en un par de presentaciones no lo conocía personalmente, ni había tenido oportunidad de dialogar con él. Conversamos unos minutos, y aproveché para comentarle rápidamente mi intención de hacer una investigación vinculada al tango independiente, en general, y al festival, en particular. Me escuchó con atención y me pidió que le escribiera a su facebook para pasarme su contacto y combinar una entrevista. Transcurrido ese momento, minutos después toma el micrófono y antes de cederlo a otra de las organizadoras menciona:

“Acá el muchacho interesado por la cuestión me preguntaba de dónde viene lo de independiente. Es fundamentalmente esto: el barrio y su gente”.

En adelante, la presente investigación centra su análisis en la dinámica de este festival de tango independiente de la ciudad de Buenos Aires, indagando los sentidos atribuidos a la praxis de los actores en torno a su configuración.

El tango, en tanto expresión artística y práctica social, en la actualidad cuenta con una variedad de circuitos diferenciados en la ciudad de Buenos Aires, que presentan lógicas específicas y se encuentran preferencialmente orientados a públicos particulares.

Para caracterizar brevemente cada circuito, es importante mencionar que el **“oficial” o “estatal”** se vincula al tratamiento patrimonial del tango por parte de las agencias estatales de la ciudad de Buenos Aires y en tanto bien cultural, a sus usos sociales específicos. Concretamente, en este trabajo se recuperará la dinámica particular que asume **el Festival Tango BA** y, en menor medida, otras iniciativas artístico-culturales de menor escala asociadas a la activación del género en la ciudad.

En segundo lugar, **el circuito “for export” o “privado” está compuesto por las “casas de tango” o “tanguerías”** en donde se desarrollan propuestas artísticas enfocadas al turismo que adoptan el formato específico de “cena-baile-show”, en las cuales el espectáculo se oferta junto a una propuesta gastronómica gourmet. Debido al elevado costo de las entradas (las cuales se abonan mayormente en dólares), el acceso a los shows es restrictivo, motivo por el cual dichas propuestas se ofrecen casi de manera exclusiva al turismo exterior. Por último, **los festivales independientes de tango**, donde pondremos el foco principal de esta investigación, están articulados con milongas y espacios culturales autogestivos, constituyen una escena que realza la labor autónoma, la pertenencia barrial y la libertad creativa como coordenadas del quehacer independiente, con una direccionalidad marcada al vecino como principal destinatario de las propuestas artísticas.

Problema de investigación

Esta tesis propone analizar las prácticas artístico-musicales y las dinámicas de organización de un festival de tango independiente desde el año 2009 en la ciudad de Buenos Aires. **Desde una perspectiva relacional, se busca atender a los modos de organización y cooperación, los criterios de diferenciación y las significaciones atribuidas a la práctica musical.** A partir de la observación participante y de las entrevistas en profundidad semiestructuradas, la investigación se pregunta por el modo en que los artistas construyen una noción de “nosotros” y por los sentidos atribuidos a la categoría de independencia en este ámbito.

“Del barro al asfalto”. Breve historización tanguera

En el presente trabajo pretendemos abordar una arista poco explorada en relación al universo tanguero: la configuración de un festival de tango *independiente* en la ciudad de

Buenos Aires desde el año 2009 a esta parte. Más allá de que el período que nos congrega está referido a dicho recorte espacio - temporal, los antecedentes que interceden en la reactualización del tango (Lencina, 2018: 19) nos permiten vislumbrar las coordenadas epocales (Cecconi, 2009: 151), como así también, desde una perspectiva situada, atender la posible prevalencia de elementos constitutivos en la actualidad.

De origen popular, paulatinamente modelado por la amalgama de diversos estratos sociales y configuraciones culturales, el tango transmutó en variadas formas a lo largo de su itinerario histórico¹. Surgido alrededor de 1870 como manifestación popularailable, hilvanó en una musicalidad rudimentaria una lírica picaresca o en algunos casos abiertamente procaz. En el año 1917, con “*Mi noche triste*”², irrumpió el *tango canción*, incorporando la letra argumentada como contribución invaluable a la preceptiva poética del mismo” (Sierra, 2014: 3314) y consagrando en la figura de Carlos Gardel a su más elevado exponente. La progresiva incorporación del piano y el bandoneón en cuartetos y sextetos musicales, además de imprimirle una sonoridad específica, prefiguró la consolidación del “período de oro del tango” caracterizado por “la aparición de las grandes orquestas, el despliegue de una nueva poética y el resurgimiento del baile entre los años 1937 y 1955” (Varela, 2016: 115), dando lugar al momento de mayor maduración del género, signado por el apogeo de la industria cultural asociado al mismo y una aceptación social transversal y extendida. Luego, experimentando a fines de los ´40 un proceso de paulatina *desaceleración* compositiva, a partir de 1955, el tango ingresa de la mano de Astor Piazzolla en el *período de vanguardia*, marcando una significativa ruptura con la etapa antecesora, signado en esta oportunidad por una musicalidad de cámara, y la consecuente merma del baile social. Como observa Gustavo Varela en su libro *Tango y política*:

Deja de ser una experiencia comunitaria y de encuentro social para transformarse en un arte que requiere silencio, escucha atenta, refugio singular. Es decir, algo distinto de lo que era. El tango de Piazzolla no tiene pasado ni barrio. Delimita un tiempo conjugado solo en presente y un nuevo espacio definido como un laboratorio de experimentación. (2016: 151)

¹ Por cuestiones de extensión, excede el propósito del presente trabajo realizar una revisión pormenorizada del nutrido itinerario histórico del tango. Como aportes especializados en la temática: *El tango: su historia y evolución*. Ferrer, H. (1960); *Breve historia crítica del tango*. Gobello, J. (1999); *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Benedetti, H. (2015).

² Con música de Samuel Castriota (inicialmente la melodía fue titulada *Lita*) y letra de Pascual Contursi, fue interpretada y grabada por primera vez en 1917 por Carlos Gardel (una segunda versión data de 1930) constituyéndose en el hito que inaugura la etapa del tango canción.

Si bien intercedieron factores de índole social, cultural y política en la retracción del género, lo cierto es que a lo largo de casi treinta años el tango experimentó (con escasas excepciones) un pronunciado período de letargo, hasta actualizarse con el retorno democrático la revinculación de distintos sectores de la sociedad (en particular la juventud) con las manifestaciones artísticas comprendidas en su acervo, trazando un nuevo capítulo en su historia.

De la primavera democrática al colapso neoliberal. Factores internos y externos asociados al resurgimiento del género

En lo que a los procesos locales atañe, desde el año 1984, el Programa Cultural en Barrios de la ciudad de Buenos Aires emerge como política estatal consagrada a la democratización en el acceso de bienes y servicios culturales de interés público a través de la oferta de talleres gratuitos. Estos talleres estaban orientados a fomentar, entre otras cosas, “la reivindicación de ciertas prácticas consideradas “populares” (..) la formación de espacios comunitarios barriales (..) oficios (..) y diversos espacios complementarios de la educación formal” (País Andrade, 2011: 49). Entre las actividades ofertadas por aquel entonces, las clases de tango juegan un rol fundamental tanto en la socialización de conocimientos asociados al baile, como en la renovación generacional vinculada al acercamiento de grupos jóvenes a la práctica.

En lo que al plano musical respecta, es pertinente destacar la incorporación de materias específicas de tango en la carrera de Música en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (1984) como así también la creación de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (1986) como primera institución especializada en música popular del país, incorporando a través del aporte pedagógico de representantes ilustres del género, la enseñanza formal del tango.

De forma sintética, otros factores que ilustran la revitalización del género son: la realización del primer festival Buenos Aires Tango en 1999; la inauguración de la estación de radio FM Tango (actualmente denominada *La 2 x 4*); la creación en el año 2000 del Centro Educativo del Tango de la Ciudad de Buenos Aires (CETBA); el inicio en el año 2003 de los respectivos Campeonato Metropolitano y Campeonato Mundial de Baile de Tango y por último, la conformación de la Orquesta Escuela Tango dirigida por Emilio Balcarce en el año 2006 y por Néstor Marconi a partir del año 2007.

En lo que a los componentes exógenos refiere, a partir de 1983 el éxito mundial del espectáculo coreográfico - musical *Tango Argentino* en París (luego en Broadway) constituye un factor ineludible en el reverdecer y favorable posicionamiento del género a nivel global. En el marco de un progresivo proceso de globalización, la década del '90 emerge como un período de consagración del tango; en efecto, con la emergencia de una “cultura mundo” (Castells, 2009) retroalimentada por la circulación de productos culturales a escala global, el género se reafirma como atractivo arquetípico de la ciudad de Buenos Aires y por extensión, como bien turístico esencial.

En lo que respecta al rol del Estado, desde mediados de la década del '90, otro de los aspectos que contribuyen al mencionado “retorno” se vincula a un tratamiento legislativo favorable para la preservación, recuperación y difusión del género. En este contexto, tanto el Estado nacional como el gobierno local, a través de decretos, resoluciones y leyes, participan de forma dinámica en el proceso, centralizando incipientemente la protección y conservación del tango y, con posterioridad, la activación patrimonial del mismo³. **Ahora bien, en tanto patrimonio cultural, el proceso de activación impulsado por las agencias estatales del Gobierno de la Ciudad, inscrito en una orientación político - cultural vinculada a un uso social (García Canclini, 1999) determinado, revestirá una serie de conflictos y desavenencias en torno a su definición y puesta en valor.**

En virtud del auge del turismo internacional, impulsado por el abandono de la paridad cambiaria en el año 2002, y en vistas de consolidar a la Ciudad de Buenos Aires dentro del mapa turístico global, el tango, en su carácter de distintivo identitario de la idiosincrasia porteña, irá afirmándose progresivamente como industria cultural tutelada por las agencias estatales de la Ciudad, a través de la promoción de actividades y eventos fomentados como atractivo orientado, de forma cada vez más direccionada, al visitante extranjero. De forma general, dos cuestiones son ilustrativas de dicha tendencia: por un lado, el crecimiento exponencial en el sector privado de “casas de tango” oferentes de espectáculos de “cena-baile-show” orientados a la captación del turismo exterior; por el otro, los cambios introducidos en la organización del Festival Buenos Aires Tango, asociados (entre otros) a la traslación calendarial⁴ del mismo, coincidente con el receso estival del hemisferio norte.

³ Patrimonializado en el ámbito nacional en el año 1996 y en la ciudad de Buenos Aires en el año 1998, dicha puesta en valor encuentra como corolario el reconocimiento del tango como patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO en el año 2009.

⁴ El festival solía dar inicio cada 11 de diciembre, fecha conmemorativa reconocida como el “Día del tango” en honor a los natalicios de Carlos Gardel y Julio de Caro, figuras emblemáticas del género.

En efecto, los mencionados factores contribuyen al acercamiento de los jóvenes a la práctica musical. En relación de continuidad, desde mediados de los '90, enmarcados en contextos de creciente conflictividad social e institucional en la Argentina, la presencia de jóvenes músicos en la constitución, organización y participación en conjuntos de tango y orquestas típicas (en muchos casos con conocimientos musicales relativamente escasos) se afirma como un fenómeno particularmente singular. A partir del reconocimiento de “capas” histórico - temporales asociadas a dicho proceso, Camila Juárez observa:

La reconstrucción del relato histórico protagonizado por estos grupos que transforman el circuito de tango se organiza a través de tres etapas: la primera, desde 1996 hasta la crisis del 2001, momento en el que surgen las agrupaciones precursoras El Arranque, la Orquesta Típica Fernández Branca y el movimiento de orquestas cooperativas La Máquina Tanguera⁵; la segunda, desde el 2001 hasta el 2009, período en el que se afirma el modelo autogestivo representado por la rebautizada Orquesta Típica Fernández Fierro y más adelante Astillero; y la tercera, desde el 2009 hasta la actualidad, donde se instalan nuevas propuestas y festivales independientes surgidos de la denominada Unión de Orquestas Típicas (UOT)⁶. (2014: 168)

El clima general de época propició la emergencia de movimientos de base (desocupados y piqueteros, entre otros), experiencias cooperativas hasta entonces inusuales (recuperación de fábricas a manos de sus trabajadores) y la irrupción de modalidades de consumo e intercambio alternativas (el trueque solidario como estrategia de contención social) en tanto experiencias novedosas de organización comunitaria en un entramado social altamente convulsionado. En este marco, la implicación activa de parte de la juventud en el género, junto al agenciamiento colectivo en torno al hecho musical, asumen modalidades específicas en el quehacer grupal. En el caso particular del tango, la autogestión y la independencia asoman como coordenadas prevalentes de la práctica artística y el discurso de

⁵ “Se trata de un proyecto clave para mapear la historia del fenómeno de creación de orquestas típicas cooperativas y autogestionadas en esta generación, con múltiples derivas en la actualidad. La Máquina Tanguera fue el caldo de cultivo de donde surgieron las primeras orquestas típicas de la nueva generación bajo la organización cooperativa y en una coyuntura de crisis política, económica y social.” (Juárez, 2014: 170)

⁶ “La UOT es un espacio interdisciplinario de trabajo que se generó en el año 2005 con el objetivo de dar visibilidad a la movida tanguera que crecía en Buenos Aires, de la mano de las nuevas generaciones de músicos. Debido a su desarrollo se ubica actualmente como PRODUCTORA de CONCIERTOS, FESTIVALES y EVENTOS MULTIDISCIPLINARIOS vinculados con el Tango. La UOT está integrada por músicos en diversas formaciones (dúos, tríos, orquestas), gestores culturales, periodistas, artistas y profesionales de diferentes áreas.”. Recuperado de <http://www.orquestodromo.com.ar/historia2.html>

las nuevas camadas de músicos. Su desenvolvimiento y el vínculo particular con las agencias estatales serán de especial interés en la presente investigación.

“La tragedia de Cromañón” como hiato cultural en la ciudad

Desde el año 2005 bajo la intervención del Gobierno de la Ciudad tendrá lugar el cierre progresivo de espacios culturales; entre ellos, milongas y clubes orientados al baile social y difusión del género, cercenando de este modo la labor y promoción cultural de distintos actores vinculados al universo tanguero. La orientación de la política gubernamental durante este período se halla intrínsecamente vinculada a la reglamentación municipal impulsada con posterioridad a la Tragedia de Cromañón⁷, implicando “un punto de inflexión en el quehacer musical de la ciudad” (Corti, 2009: 1). En relación de continuidad con lo observado:

Transcurrido un escaso tiempo luego de la tragedia, y sancionadas las nuevas reglamentaciones que normarían la actividad, sólo pudieron continuar de manera ininterrumpida aquellos lugares de música en vivo que por su magnitud comercial pudieron afrontar rápidamente las adecuaciones de seguridad para la infraestructura requeridas -entre otras razones-. La actividad se concentró en unos pocos espacios que, en virtud de su tamaño, terminaron por exigir una gran convocatoria por parte del artista o, por el contrario, si el local es pequeño, optaron por convocar a un público de gran poder adquisitivo que pudiera satisfacer las necesidades de rentabilidad. (Corti, 2009: 5)

Dicho accionar municipal, fundado en una estricta política de control para la habilitación y normal funcionamiento de dichos ámbitos, supondrá el cierre progresivo de espacios culturales de pequeña escala y encontrará como corolario la apertura a una serie de manifestaciones públicas por parte de los organizadores de las milongas porteñas y la comunidad tanguera⁸ en general frente a la actuación de las agencias estatales de la Ciudad (Morel, 2017).

⁷ Se conoce con este nombre al evento dramático asociado al incendio del local República de Cromañón, gerenciado por Omar Chaban, dentro del cual, en el marco de un recital de rock del conjunto musical Callejeros, el 30 de diciembre de 2004, 194 personas perdieron la vida y otras 700 resultaron heridas. Los causales y las implicancias múltiples de este hecho exceden el propósito del presente trabajo.

⁸ Se entiende por *comunidad tanguera* al conjunto de personas que tienen un estatus preciso dentro de este campo cultural. Están relacionadas de manera directa con el tango, ya sea mediante la práctica de la danza, la escucha de su música, la producción o creación artística, el estudio, la gestión, o como espectador aficionado al mismo. (Lencina, 2011: 17)

Contexto de la investigación

Festival Tango BA. Genealogía del descontento

Trazados los condicionantes políticos, sociales, económicos y culturales que interceden en su génesis, desde el año 2009, irrumpen en la escena tanguera una multiplicidad de festivales autogestivos e independientes que consagran una nueva mirada al interior del género. Con todo, uno de los factores de mayor prevalencia en la configuración de una escena declarativamente *alternativa* al circuito oficial y “for export”, se asoció al tratamiento impulsado por parte de las agencias estatales de la ciudad en torno al tango en tanto bien cultural, entre otros aspectos, asociado en ese entonces a las implicancias de la desterritorialización barrial del evento.

En efecto, las disposiciones asumidas en la organización del Festival Tango BA⁹ fueron socavando el acompañamiento de una parte cada vez más importante de la comunidad tanguera y constituyen (junto a los mencionados factores de carácter estructural que prefiguran el agenciamiento colectivo de jóvenes músicos en formatos de organización autogestivos y cooperativos) las coordenadas que posibilitan inferir la configuración de una escena ‘independiente’ desde una orientación estético - musical y una lógica de producción diferenciada y hasta entonces inusual. Atendiendo la dinámica particular del Festival Tango BA, los cambios introducidos en el evento se anclan en una serie de disposiciones concretas que, a los efectos de sus implicancias en torno a los festivales independientes, consideramos pertinente indagar.

Cambios semánticos en la denominación del evento

Una de las modificaciones tempranamente inducidas en la dinámica del festival se encuentra asociado a la modificación nominal estipulada en la ley de tango porteña. En la legislación patrimonial impulsada por la Ciudad en el año 1998¹⁰, el artículo 11 del cuerpo versa “*Créase la Fiesta Popular del Tango a realizarse en forma anual y cuya culminación coincidirá con el día del tango, que se celebra el 11 de diciembre*”. En línea a lo observado por Hernán Morel:

⁹ Su primera edición tuvo lugar en el año 1998. Desde la unificación del Festival de Tango y Mundial de baile ha sido denominado como “Tango BA Festival y Mundial”. A efectos prácticos, en adelante será denominado Festival Tango BA.

¹⁰ Nos referimos a la ley N° 130.

De tal modo que se depuso designarlo como “fiesta” así como también se suprimió su adjetivación de “popular” para pasar a llamarse “Festival Buenos Aires Tango”. Advertimos así que estas reformulaciones en la denominación del evento no son del todo inocentes dado que intentan establecer, connotar y poner en foco ciertos sentidos por sobre otros. En este caso, por un lado, la decisión de denominarlo como Festival BA Tango permite delimitar claramente la pertenencia porteña del “Festival”; mientras que, por otro lado, la noción de “festival” responde más a una lógica de las industrias culturales y los megaeventos espectacularizados que a la evocación de una idea de “fiesta popular”, constituida como un ámbito participativo a partir del cual se involucran activamente distintos actores sociales. (2013: 7)

En efecto, tiene lugar una modificación en la denominación del mismo en base a la supresión e incorporación de nuevos significantes que denotan un claro redireccionamiento de la propuesta artística oficial. Como contraparte, el peso específico atribuido a “lo popular” en tanto categoría orientadora del hacer autogestivo emergerá, al mismo tiempo, como reivindicación social y orientación artística de los festivales de tango independiente.

Configuración espacial del Festival Tango BA

En cuanto a los espacios, con el correr de las primeras ediciones del Festival Tango BA, el señalado cambio de dirección en materia de política cultural asociado al género se expresó en el cierre progresivo de sedes, acotando el alcance de su primigenio carácter barrial. Tal como observan Inés Eckell y Angélica Adorni en relación a la restricción y centralización de locaciones destinadas al evento:

En el año 2008 centró sus actividades en la tienda Harrods de calle Florida, contó con un total de 19 sedes incluyendo Centros Culturales y bares notables distribuidos en distintos barrios porteños.

En 2009 son sedes centrales nuevamente Harrods y Luna Park junto a sólo 9 espacios distribuidos por la capital, fundamentalmente teatros (ya no bares notables y centros culturales).

En 2010 las sedes son 9, en su mayoría céntricas.

En 2011 la propuesta se reduce a 4 sedes: Centro de Exposiciones de la Ciudad, Luna Park, Teatro de la Ribera (La Boca) y Teatro 25 de Mayo (Villa Urquiza)

desdibujándose su carácter inclusivo, por lo menos en lo que geográficamente respecta. (2014: 9)

A partir del año 2009,¹¹ la gradual reducción de espacios en la programación del festival hizo mermar su carácter participativo, al tiempo que concentró de forma marcada la oferta artística en el centro de la Ciudad, configurando un tipo particular de distrito cultural¹² (Zarlenga, 2014) tanguero, fuertemente articulado entre el sector estatal y privado. En este punto, es pertinente interrogarse en qué grado la planificación orientada a la relocalización y aglomeración geográfica de las respectivas sedes coadyuvó a reorientar el perfil del público asistente.

Los “nuevos tangueros”. El visitante extranjero en tiempos de turismo global

Como sostienen Mariana Gómez Schettini, Analía Almirón y Mercedes González Bracco, a partir de la salida de la convertibilidad, la importancia del tango en tanto recurso turístico lo consagra como un sector estratégico de elevado dinamismo. El peso específico del género en la captación del turismo global da cuenta de su centralidad como atractivo arquetípico de la ciudad de Buenos Aires:

En efecto, el incremento de la llegada de turistas internacionales hacia Buenos Aires en el contexto post-devaluación es uno de los principales factores que ha impulsado la inversión y la producción de bienes y servicios vinculados con el tango (OIC, 2007). En este sentido, este crecimiento no puede desvincularse del hecho que (..) el tango constituye una de las imágenes principales con la que los turistas extranjeros asocian a Buenos Aires (Ente de Turismo, 2009). De acuerdo con información oficial de la encuesta de tango del año 2002, entre las actividades principales que realizan los visitantes extranjeros que llegan a Buenos Aires atraídos por el tango -en su mayoría europeos y norteamericanos- se encuentran la concurrencia a milongas, a clases de tango y a shows de tango; y entre los productos más comprados, se destacan los discos/libros y los zapatos. (2011: 1035)

¹¹ Es pertinente señalar que hasta la edición del año 2015 inclusive, las locaciones destinadas para el evento no superan el rango de 9 sedes. Recién a partir del año 2016, dicha tendencia es revertida con la incorporación de un total de 43 sedes en la programación del festival.

¹² Se entiende por *distritos creativos o culturales* a los espacios geográficos caracterizados por la concentración de actividades vinculadas con las industrias e instituciones culturales (Zarlenga, 2014: 5).

En el marco de la coyuntura post - devaluatoria y al afirmarse como distintivo identitario porteño, el tango se consolida como un bien económico en materia de turismo cultural para el arribo de personas no residentes en el país. Posteriormente, sumado a la relocalización de la oferta artística en el centro de la Ciudad, aspectos asociados a la readecuación calendaria del evento (coincidente con el verano del hemisferio norte) constituirán factores definitorios del giro anunciado en materia cultural.

En consecuencia, la valía asignada al tango en tanto recurso estratégico para la captación de divisas provenientes del extranjero irá asumiendo progresivamente, en articulación con el sector privado, una orientación político cultural que privilegia el turismo internacional en detrimento del público local - barrial. Uno de los comunicados de la Unión de Orquestas Típicas (UOT) y Fractura Expuesta Radio¹³ con motivo del II Festival de Tango Independiente, realizado en el año 2011, es ilustrativo de dicho posicionamiento:

La iniciativa nació como respuesta a una concepción mercantilista de la cultura aplicada a las políticas públicas en la Ciudad de Buenos Aires, centradas en el denominado sector “for export”. Declaraciones como “el tango es la soja” porteña¹⁴ revelan la concepción utilitaria de los bienes simbólicos y nos obligan a destacar la importancia de otros objetivos -verdaderamente perdurables- como promover la sustentabilidad de la actividad a través de la construcción de un público vinculado a las nuevas generaciones. Partimos de dos ideas principales: restablecer los festejos populares, como la milonga al aire libre, que dejó de realizarse cuando el festival oficial de la Ciudad fue reprogramado en consonancia con el periodo vacacional europeo; y dar visibilidad a la gran cantidad de propuestas que se desarrollan durante todo el año, en muchos casos como producto de la organización de los mismos músicos.

¹³ Desde el año 2003, radio online y portal de noticias, agenda y vídeos vinculado a las producciones del tango actual.

¹⁴ “Creo que la Argentina hoy más que nunca (...) los argentinos sentimos esta oportunidad de progreso que leemos que tenemos, esta oportunidad de salir adelante como comunidad (...) que logre encontrar nuestro lugar en el mundo, un lugar donde todos los que habitan este país tengan un buen trabajo. Claramente sabemos que, seguramente uno de los sectores más potentes, más dinámicos, es el campo o la agroindustria; la famosa soja, la carne si se puede exportar, la leche, el trigo. La Ciudad también tiene que tener un lugar en esa Argentina que quiere encontrar un lugar en el mundo y la Ciudad obviamente no puede cosechar soja, no hay lugar para ese tipo de cosas. Entonces, yo digo, la Ciudad tiene su propia soja, el propio oro verde que es, sin duda, el tango (...) Este furor en el mundo entero termina en la Meca del tango que es el Río de la Plata y Buenos Aires en particular.” Mauricio Macri, Jefe de Gobierno Porteño (2010). Presentación oficial del Festival de Tango 2010.

Por un lado, mediado por la señalada modificación calendaria se expresan como ideas rectoras el “retorno” al carácter presumiblemente ausente o perdido de `celebración popular´. Por el otro, se enuncia la pretensión de dar visibilidad y sostenibilidad a la labor musical de los artistas, por contraste a la inclusión parcial y / o deficitaria de propuestas contempladas de forma unívoca en el marco del festival.

Por último, como una suerte de condensación de los mencionados lineamientos (concentración de sedes en una locación céntrica y reorientación del perfil de los eventuales receptores de las propuestas), la dinámica inherente al Festival Tango BA adoptará el formato particular de *megaeventos*, situados en el centro de la ciudad y asumiendo como atributos esenciales la masividad, en lo referido a la escala del festival y la fastuosidad, en materia de despliegue escénico.

Implicancias del Festival Tango BA en la configuración emergente de los festivales de tango independiente en la ciudad de Buenos Aires

Como observamos con anterioridad, el mapa tanguero en la ciudad de Buenos Aires se compone preminentemente de tres circuitos diferenciados e interrelacionados, compuestos por el ámbito estatal, privado e independiente. En efecto, la alteridad constitutiva de este último fue abordada relacionamente; es decir, depositando el foco analítico sobre los elementos considerados como no representativos del circuito oficial y privado por parte de los gestores de festivales independientes, junto a su correlato en la configuración de una escena signada por una orientación estético - musical alternativa.

En el último apartado hemos centrado nuestra atención particular sobre el circuito oficial y los giros en materia de política cultural en torno al tango que impactaron desfavorablemente en la comunidad tanguera y contribuyeron al surgimiento de una propuesta artística independiente, vertebrada sobre los elementos que se habían perdido, modificado o estaban virtualmente ausentes en el marco del Festival Tango BA. Estos pueden sintetizarse en: la supresión del carácter “popular” en la denominación del evento; la traslación calendaria del festival coincidente con el receso vacacional del hemisferio norte; la desterritorialización devenida del cierre progresivo de sedes; la propensión a direccionar la propuesta hacia el turismo exterior en función de la configuración de un distrito cultural privado - estatal concentrado en el centro de la ciudad; por último, la condensación de la propuesta artística en el marco de mega eventos de gran escala.

Ahora bien, **¿De qué manera incidieron estos lineamientos en la configuración embrionaria de los festivales independientes? ¿Qué cualidades asume la dinámica**

inherente a estos últimos? ¿Sobre qué supuestos descansa la orientación artística de los mismos?

Como analizaremos en detalle en los siguientes capítulos, los festivales independientes enarbolan el carácter “popular” del género en función de una orientación artística cimentada sobre otras coordenadas de sentido, vinculadas a *espacios, destinatarios y escalas* marcadamente diferenciadas a la dinámica del circuito estatal.

En contraparte a la desterritorialización y concentración céntrica del Festival Tango BA, la propuesta de los festivales independientes condensa y actualiza el carácter barrial del género realzando su acervo tanguero, en función de una oferta artística nutrida y ampliada a distintos puntos de la ciudad. Desde esa mirada, los barrios donde tienen lugar los festivales son inteligidos no solo como espacios de referencia sino como lugares investidos de una historia común, asociada a un entramado comunitario y afectivo operante.

En función de ello, el destinatario predilecto de las iniciativas artísticas es el “vecino de barrio”, a un tiempo público y hacedor de las propuestas impulsadas. Por su parte, la trama que opera detrás de dichas iniciativas se encuentra asociada a la articulación dinámica entre músicos, bailarines, gestores independientes, entre otros, desde una lógica colaborativa y horizontal. En cuanto a los ámbitos desde los cuales se desarrolla la propuesta, toman participación activa centros culturales, milongas, agrupaciones vecinales, y otros espacios autogestivos. Por último, en lo referido a la magnitud de la propuesta, hablamos de iniciativas de pequeña escala signadas por un patrón de proximidad y cooperación entre los artistas, colaboradores y asistentes.

Estado del arte

La categoría de ‘independiente’ es central a las motivaciones analíticas del presente estudio, por lo que se vuelve fundamental referenciar los principales aportes de las ciencias sociales en relación a esta última.

A partir del abordaje de las estrategias de producción de sellos discográficos emergentes de pequeña y mediana escala en la ciudad de Buenos Aires, Diego **Vecino** (2011) analiza la consolidación y ampliación de un subcampo de música independiente por oposición al circuito “mainstream” o tradicional. Desde la comprensión del género musical en cuanto “códigos formales y culturales que definen microcomunidades de afinidades y sociabilidades musicales” (2011: 112), analiza los mecanismos de asignación de prestigio al interior de la formación cultural, además del componente sentimental del cual están investidas las

modalidades de producción, comercialización y consumo inherentes a la práctica musical alternativa.

Desde una perspectiva históricamente situada, Guillermo **Quiña** (2007) analiza la música independiente en la ciudad de Buenos Aires en base a su comprensión del carácter multidimensional y complejo del fenómeno. Para ello, parte de cuatro vectores definitorios, no exentos de tensiones al interior de su configuración: el género musical, la escala de producción, la gestión de los emprendimientos y el vínculo entre los actores. Desde un enfoque contextualista y atento a “la capacidad constitutiva de lo social que encierran los fenómenos culturales” (2014: 164), indaga el **vínculo problemático que asume la práctica musical independiente en el marco de los condicionantes socioeconómicos inherentes a la dinámica capitalista en la cual se inserta.**

Asimismo, consideramos oportuno referenciar el informe *Culturas independientes: caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires, 2018 - 2019*, dirigido por Matías **Zarlenga** (2019). Además de la formulación de dimensiones de análisis, indicadores empíricos y mapeo de las unidades culturales de la ciudad, este informe repasa sobre los elementos que definen y configuran la cultura independiente, junto a las modalidades particulares que asume dicha adscripción en función del sector abordado.

Por último, el festival de tango analizado en este estudio se inscribe en una tradición común ‘independiente’, expresando al interior de dicha categoría orientadora del hacer artístico, determinaciones y clivajes múltiples de significado. Desde la comprensión de esta última como noción polisémica y dinámica pretendemos indagar sus anclajes particulares y a su vez, las tensiones y limitaciones contenidas en el desenvolvimiento de la práctica artística.

Con arreglo a dicho enfoque, emplearemos la noción de independencia instrumentada por Mariana **del Mármol**, Gisela **Magri** y Mariana Lucía **Sáez** (2017) en su abordaje de los trabajadores de las disciplinas artísticas platenses, para iluminar los sentidos contenidos en la labor artística independiente, aunada a una tensión elemental entre la libertad creativa, la precariedad laboral, una modalidad específica del hacer artístico y un vínculo ambivalente, cuando no problemático, con los circuitos en relación a los cuales al tiempo que intenta alterizarse, establece intermediaciones que tensionan dicha adscripción.

En segundo lugar, dentro del corpus de **análisis socioculturales vinculados al tango**, emergen una diversidad de enfoques y temáticas que resultan útiles para delinear la problemática en la que se inserta este estudio y de este modo, pensar las particularidades del circuito independiente asociado al género.

Para comenzar, Hernán **Morel** (2009) analiza el proceso de activación patrimonial del tango con foco en la actuación de las agencias estatales del Gobierno de la Ciudad a fines de la década del '90. El autor centra su atención sobre las normativas y actividades culturales impulsadas por parte del gobierno local en pos de posicionar al género, por un lado, como expresión cultural emblemática de la ciudad y, por el otro, como recurso estratégico orientado como atractivo para el turismo internacional. Centrado en la dinámica propia de los festivales y campeonatos de baile de la ciudad, Morel examina las distintas performances de tango danza en función de los marcos de actuación cultural en que tienen lugar, para posteriormente reparar sobre las construcciones y sentidos de “autenticidad” movilizados en torno a estas últimas.

Por su parte, María Julia **Carozzi** (2015) realiza una etnografía de las milongas porteñas con foco en la revitalización social del baile a partir del retorno democrático, dando cuenta de la redefinición de los códigos de sociabilidad y transmisión de saberes vinculados a la danza a partir del ingreso de jóvenes bailarines a la práctica. Entre otras aristas, indaga la segmentación de los circuitos milongueros en función de la pedagogía vinculada al baile, la vestimenta, los estilos, etc. configurando espacios diferenciados, caracterizados como milongas ortodoxas y “relajadas”. A su vez, repara sobre la disposición de los roles en la danza, problematizando el rol de “lo femenino” y “lo masculino” con arreglo a las relaciones de poder implicadas en la práctica del baile.

Entre los abordajes más cercanos a nuestro problema de investigación, consideramos pertinente referenciar el aporte de Mercedes **Liska** (2013) vinculado a las condiciones socioculturales que signaron la revitalización contemporánea del género en dos períodos históricos concretos; una primera fase vinculada a la reactivación y difusión del baile social del tango en el marco de la coyuntura político-económica neoliberal de los '90; una segunda etapa, en el decenio iniciado a partir del año 2000, caracterizada por las readaptaciones y modulaciones introducidas por los actores juveniles en torno al baile y a las producciones musicales, mediada por la novedad asociada al surgimiento de orquestas típicas constituidas por jóvenes intérpretes.

En relación de continuidad, Sofía **Cecconi** (2017) analiza las prácticas culturales en torno al tango en clave de época, atendiendo al impulso creativo y las formas alternativas de organización y expresión desde la articulación de tres vectores específicos: tango, crisis y juventud. Primeramente, la autora identifica los movimientos generales que impactan en la configuración de la sociedad argentina de ese tiempo. Por un lado, el proceso de globalización económica y la posterior mundialización de la cultura mediada por la integración tecnológica

impulsada por las redes de comunicación a nivel global. En segundo lugar, como contracara del fracaso del modelo económico neoliberal y del período de crisis del 2001 en Argentina, señala la apertura a “un clima favorable a topos y tropos vinculados con momentos previos, con la valorización de las tradiciones locales, con un cierto “nacionalismo” cultural que favorece la revalorización de lo cercano” (Cecconi, 2017: 158). En la confluencia de dichas tendencias, el tango, en tanto factor identitario local, asume un potencial disruptivo que pasa a ser valorado y apropiado por la juventud como elemento cultural alternativo. Al mismo tiempo, los agenciamientos colectivos habilitados por el período de crisis trasvasan la expresión estético-musical aportándole valores políticos e ideológicos particularmente novedosos.

Profundizando esta línea de observación, **Eckell** y **Adorni** (2014) depositan el foco de análisis sobre el progresivo surgimiento de festivales de tango independiente, de inscripción barrial, organizados de forma conjunta por nuevos compositores de la escena musical y agrupaciones vecinales. Trazando los lineamientos que coadyuvaron a la reactivación generacional del tango y la afluencia de jóvenes al género, las autoras enmarcan los devenires profesionales de los músicos en dos propuestas estético-musicales diferenciadas: una asociada al tango *for export*, especialmente orientada al público extranjero; y otra vinculada a la realización de acciones autónomas y autogestionadas dirigidas a espectadores y participantes locales. Entre estas últimas emergen los festivales independientes en un abanico variopinto de propuestas artísticas en distintos puntos de la ciudad, presentando un conjunto de aspectos motivadores comunes: la necesidad de desarrollar espacios desde los cuales visibilizar las nuevas producciones musicales; la búsqueda asociada a ampliar y diversificar las audiencias; la inconformidad vinculada a los festivales oficiales; la demanda de crear espacios de debate y reflexión en torno a las políticas culturales junto al objetivo primario de fortalecer la cultura popular desde expresiones artísticas vehicularizadoras de la identidad porteña como es el caso del tango.

Un aporte sustancial e ineludible vinculado al abordaje de las experiencias musicales tangueras de la primera década de este siglo lo constituyen los libros *Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (Liska, Coord. 2012) y *Tango, ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente* (Liska y Venegas, Coords. 2016). Ante la escasa producción académica vinculada al plano musical, estas compilaciones contribuyen a visibilizar la prolífica producción tanguera, impulsada durante las últimas décadas por las nuevas camadas de músicos, desde una perspectiva atenta a las condiciones culturales, políticas y económicas que signaron su emergencia.

Por su parte, Julia **Winokur** (2021) analiza las formaciones de tango pioneras en la década del '90, con foco en la producción discográfica de tres cantautores (Estol, Rubín y Vattuone) que considera fundantes de una nueva etapa al interior del género y de gran influencia en las producciones compositivas posteriores. El análisis se centra en el componente poético musical, destacando la actualización de tópicos del tango y la recuperación de la temática social como rasgos definitorios. A su vez, en *Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000*, Winokur (2021) recupera el rol de las cantautoras femeninas en el resurgimiento del género con foco en la producción artística de Claudia Levy, problematizando la poca visibilidad otorgada al repertorio femenino e identificando en dicha búsqueda una doble falta: por un lado, la escasa producción especializada acerca de la obra de compositoras mujeres y por otro lado, el desconocimiento y falta de circulación de su repertorio en el ámbito tanguero y académico.

Para cerrar, este corpus de abordajes sociales en torno al tango como fenómeno de estudio posibilita historizar su pasado reciente, atender las coordenadas de época que signaron su revitalización, entender los factores intervinientes en su desarrollo, así como el rol de los actores al interior de esta configuración dinámica. En este punto, constituyen una suerte de hoja de ruta desde la cual, a los fines de la presente investigación y en base a la incorporación de aportes teóricos asociados a la categoría de independencia, brindan una síntesis operativa que permite iluminar nuevos aspectos.

Los interrogantes que surgen en base a su lectura se vinculan a la vacancia de una mirada integral que aborde, atendiendo los factores estructurales intervinientes, **la dinámica particular del circuito independiente, desde una perspectiva relacional atenta al diálogo que este establece con los ámbitos de los que intenta autonomizarse.** Profundizando, este enfoque intenta explorar **sobre qué elementos se construye la adscripción de independencia, así como la pauta de inserción profesional** de los músicos que llevan a cabo esta escena alternativa.

Marco conceptual

En la búsqueda de comprender la configuración de la escena musical independiente del tango desde una perspectiva integradora de las formas de organización y producción inherentes a la práctica artística, junto a los usos y significaciones atribuidos a la misma por las personas que participan en su definición, consideramos primordial la inclusión de los

“mundos del arte” de Becker (2008) como constructo nodal de la teoría general del presente trabajo.

Desde la mirada del autor, los mundos del arte son comprendidos, fundamentalmente, con arreglo al vínculo cooperativo inherente a la labor artística que los define como tales. Es decir, en cuanto el artista se inscribe en el núcleo de una red de personas que interceden, de forma colaborativa, en la realización de los trabajos artísticos producidos, dicha dinámica es susceptible de ser inteligida, desde una mirada sociológica, como un `mundo del arte`. Modelados por las convenciones que regulan los patrones de la actividad colectiva, dichos productos son reconocidos en su carácter de `artísticos` en función de los acuerdos y criterios que orientan la práctica común de las personas que participan en su definición.

A los fines del presente estudio, la pertinencia de este enfoque es solidaria, por un lado, con la comprensión del arte que esboza, esto es, rebasando la labor meramente individual, atendiendo el carácter reticular y cooperativo del hecho artístico como tal.

En segundo lugar, con arreglo al principio rector que orienta el reconocimiento del valor artístico de dichos trabajos, esto es, atendiendo la elaboración de los criterios estéticos definitorios *al interior* del mundo de arte analizado, en función de la práctica colectiva que consagra el carácter `artístico` de tales productos y los instituye como tales.

En suma, aprehender el entramado de la escena musical independiente desde esta óptica nos permitirá vislumbrar **las redes cooperativas que interceden en la realización del hecho musical, abordar los acuerdos sobre los cuales se asienta la práctica colectiva, inteligir las demarcaciones y distinciones que trazan los participantes en relación a otros mundos del arte e interpretar los criterios estéticos desde los valores compartidos inherentes a la acción conjunta del grupo analizado.**

Solidario del enfoque propuesto por Becker, en el afán de analizar la dinámica inherente a la organización de la escena musical independiente, emplearemos los conceptos de **gestionar y habitar** en el sentido asignado por Ornella **Boix**, Guadalupe **Gallo**, Victoria **Irisarri** y Pablo **Semán** (2018). El primero de los términos refiere al estatus asociado a la interiorización y legitimidad de la actividad de gestión como sustancial a la práctica musical. Este constructo nos aporta, en primer lugar, una conceptualización ampliada de la figura de músico, no limitada estrictamente a la competencia musical sino más bien extendida a un cúmulo de saberes vinculados a la gestión artística mediante la inscripción en redes de socialización y reciprocidad ampliadas.

En lo que respecta a la noción de *habitar*, refiere a la condensación de *música, evento y lugar* como coordenadas privilegiadas del quehacer artístico - musical, así como al patrón

colaborativo aunado a dichos proyectos en función de las nociones de amistad y localización puestas en juego. Este nivel de análisis nos permitirá inteligir la dinámica propia de los festivales independientes de tango a la luz del valor asignado por los actores a la inscripción espacial de estos últimos; entre otras aristas, analizar las narrativas esbozadas en torno al barrio como *locus* privilegiado, los sentidos aunados en torno a la intervención del espacio público, como así también los lazos de amistad inherentes a la organización y sostenimiento de dichos proyectos como dinamizadores de una sociabilidad no reductible al hecho musical.

Objetivos de investigación

Objetivo general

Conocer la configuración de un festival de tango independiente de la ciudad de Buenos Aires, desde el año 2009 a la actualidad, atendiendo los modos de organización y cooperación, los criterios de diferenciación y las significaciones atribuidas a la práctica musical.

Objetivos específicos

Analizar la **inscripción territorial, modalidades de articulación, formas de organización y redes de cooperación y / o reciprocidad** de un festival de tango independiente.

Caracterizar los **modos de relación con el Estado y el sector privado** implicados en las estrategias de gestión y producción de un festival independiente de tango.

Analizar los **discursos y representaciones acerca de la independencia** y la autogestión puestos en juego por las y los músicos de tango que participan del festival independiente de tango.

Metodología

En lo que a la metodología respecta, con arreglo al marco teórico seleccionado y en consonancia al problema y objetivos de investigación formulados, nos inclinaremos por un enfoque de tipo cualitativo. Mediante esta selección nos proponemos analizar en profundidad la dinámica inherente a la escena musical independiente del tango, entendiendo esta última desde las categorías y universos de sentidos movilizados por los participantes de ese mundo del arte.

En línea a lo postulado por Vasilachis de Gialdino, “la investigación cualitativa se interesa, en especial, por la forma en la que el mundo es comprendido, experimentado, producido” (2006: 28-29). Por tanto, se asume como “interpretativa, inductiva, multimetódica y reflexiva” (2006: 29). En efecto, la indagación tiene lugar en situaciones naturales de la vida cotidiana, y se efectúa interpretando los mundos sociales (Bertaux, 2005), con arreglo a los significados que las personas inscritas en un tipo particular de actividad específica les asignan. En el marco de lo expuesto, dentro del abanico múltiple de posibilidades que nos otorga dicho enfoque, nos inclinaremos por la incorporación de una perspectiva etnosociológica, entendida como “un tipo de investigación empírica basada en el trabajo de campo, inspirado en la tradición etnográfica para sus técnicas de observación, pero que construye sus objetivos por referencia a ciertas problemáticas sociológicas” (Bertaux, 2005: 15). En efecto, a partir del análisis de los relatos de prácticas (Bertaux, 2005), entendidos de forma general como las narrativas asociadas a la acción “en situación”, nos proponemos inteligir las impresiones y vivencias movilizadas en torno a las inscripciones e itinerarios de actividad de los músicos de tango de la ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En lo que a la unidad de análisis refiere, atendiendo los criterios de diferencialidad y variedad (Bertaux, 2005) en pos de obtener una muestra diversificada y representativa, la población a estudiar estará compuesta por músicos de la escena independiente del tango, residentes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con una inscripción no menor a diez años dentro del circuito y de participación regular y sostenida al interior del festival en estudio.

En lo que a las técnicas de recolección de datos respecta, nos inclinaremos por el empleo de entrevistas en profundidad de carácter semiestructurado, permeables a la apertura de nuevos interrogantes, que den cuenta de la producción de discurso fundada en los relatos vivenciales de los entrevistados en torno a distintos ejes temáticos de sus prácticas cotidianas. El acceso a los informantes se realizará mediante la técnica de “bola de nieve”, a través de la cual los entrevistados, con arreglo a su inscripción en redes de socialización más amplias, nos ponen en contacto con nuevos informantes. Asimismo, el empleo de la técnica de observación participante, atento a las categorías de situación emergentes (Bertaux, 2005) del campo, permite delinear una investigación adecuada a las lógicas del mundo social en estudio.

Estructura de la tesina

En función de los objetivos trazados la presente tesina se compone de tres capítulos. En el primero de ellos, centraremos la atención sobre la configuración de un festival de tango independiente en la ciudad de Buenos Aires, con foco en las modalidades del hacer colectivo y colaborativo inherentes a su desarrollo. Asimismo, se indaga la localización espacial específica del festival atendiendo la prevalencia de “lo barrial” en la orientación artística del evento y la trama comunitaria vinculante.

En el segundo capítulo, atendiendo el carácter relacional de los circuitos tangueros, a través de las narrativas movilizadas por los músicos analizaremos la dinámica particular de los ámbitos oficial y “for export” privilegiando el correlato asociado a la configuración de una escena independiente alternativa a estos últimos.

En el tercer capítulo, centrados en el carácter abarcativo y múltiple de la noción de independencia en el tango, analizaremos las representaciones asociadas a dicha adscripción intentando delinear los elementos implicados en las modalidades del hacer autogestivo.

Para finalizar, recuperando los lineamientos trazados, tienen lugar unas reflexiones finales que intentan constituir una síntesis de los elementos analizados en pos de complejizar su abordaje y abrir nuevos interrogantes en torno al fenómeno en estudio.

Capítulo 1. Aproximaciones sociológicas acerca de un festival de tango independiente

Resumen

En el presente capítulo se analizan las dinámicas inherentes a un festival de tango independiente. Desde una mirada descriptiva y exploratoria, se busca identificar las redes de cooperación implicadas en la praxis colectiva. Para ello, se atienden las diversas aristas que nos permiten comprender su génesis e inscripción geográfica, así como también el entramado comunitario y organizativo que lo constituye.

Surgimiento, caracterización y orientación general del festival

El festival de tango independiente abordado en el presente estudio se celebra desde el año 2017, con periodicidad anual, consagrando a la fecha su 6° edición consecutiva¹⁵. Su locación geográfica está definida en función de los barrios que ofician de sedes y de entramado socio comunitario y afectivo. En la ciudad de Buenos Aires, en comparación con otros festivales de tango del mismo tenor -por caso, de adscripción independiente y con fuerte anclaje en una inscripción barrial específica- es el único que observa la particularidad de incorporar cuatro locaciones en su programación.

En lo vinculante a la génesis del festival, en el mismo confluyen dos ciclos de largo recorrido que lo preceden y que portan en su haber las expresiones vinculadas a la música y el baile. Referimos, por un lado, el ciclo musical realizado por Horacio¹⁶ desde hace más de 15 años en un bar notable de la ciudad de Buenos Aires y por el otro, la milonga coordinada desde hace más de 10 años por Roberto y Laura en un club social y deportivo en el barrio de Versalles. En este sentido, el festival emerge como una condensación y potenciación de ambos eventos, realzando la raigambre popular como carácter distintivo del género.

Horacio es un cantor de tango de 53 años. En una entrevista comenta que “despunta el vicio” desde infante cuando su padre, promediando los 6 años, lo llevó a concursar a pedido suyo a un programa de televisión. Desde ese entonces empezó a cantar ‘formalmente’ en clubes de barrio y peñas de tango. Ya adolescente, reconoce que por un tiempo acotado “*le soltó un poco la mano*” al género una vez avanzado en la práctica profesional deportiva del fútbol, hasta volver a adentrarse de lleno en el tango. Además de encabezar el comentado ciclo musical, coordina el festival analizado en la presente investigación. Acerca de la amalgama de ambos ciclos en la realización del evento observa:

“(.) terminan siendo como una especie de hermanos mellizos, pero inicialmente surgen como cosas separadas (.) El espíritu de ambas llevan como estandarte lo barrial. (.) Decidimos en un momento comenzar con el festival (.) y ahí se nos ocurrió (.) que no sea solamente de un solo barrio, profundizando la cuestión de unión, de juntura y más que un barrio solo es como una región de vecinos, de tango, ¿no?

¹⁵ El trabajo de campo inherente a la presente investigación estuvo vinculado a las actividades englobadas en la 5° edición del festival, realizadas desde el 19 al 22 de noviembre del 2021.

¹⁶ En pos de preservar el anonimato de los entrevistados se han modificado los nombres de los entrevistados, así como la inscripción territorial del festival en estudio.

Y bueno, siempre se parte del tango, pero el tango no olvidemos que es de los géneros más populares, más representativos por lejos y tiene que estar acorde, me parece, a lo popular y lo barrial. El género se tiene que hacer desde el barrio, lo entendemos así.” (Horacio, 53 años, Cantor y organizador del festival. Fecha de realización de la entrevista: Diciembre 2021)

Por su parte, Roberto es un bailarín de tango, organizador de milonga y otro de los coordinadores del festival. En lo referido a la planificación del evento, las líneas de trabajo y las tareas inherentes a las mismas se trazan en función de una idea directriz que define la orientación de conjunto. Acerca del armado previo a la realización de este último, comenta:

“Hay una cuestión que tiene que ver con la idea madre, o el espíritu del festival, que es la que conduce el festival; esta dimensión que compartimos tiene que ver con un espíritu de sostener el tango desde lo barrial, desde una identidad que tiene que ver con lo barrial, con lo tanguero, con las particularidades de estos barrios que a pesar de los avances que hay en ciertas zonas del barrio, todavía mantiene esto de la casa baja, el vecino que se conoce, que se saluda (..) el encuentro con los amigos, los clubes (..) es cómo estar conectado con la tradición pero no como algo muerto, o algo que estamos rescatando de lo muerto, sino de sostenerlo desde el lugar vivo de hoy; entonces esa es una de las dimensiones principales, cómo esa idea rectora está atravesando todo el festival. Eso como objetivo, en general, y después están las tareas particulares que hay que realizar, juntarnos a diagramar, tirar las ideas, empezar a contactar a los artistas, a las sedes; ir concretando de a poco todo e ir armando el festival. Está la idea madre que es la que genera los vectores de trabajo, y después las tareas.” (Roberto, 41 años, Bailarín y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

A su vez, durante la entrevista comenta que las actividades comprendidas en la realización del festival toman como eje fundamental al tango en sus distintas manifestaciones artísticas (música, baile, poesía, artes visuales), en diálogo con otras expresiones de la cultura popular a la cual suscribe y desde una perspectiva anclada en el locus barrial como vector identitario, espacio de pertenencia y de enclave cultural de la zona. Tal como versa la presentación en redes sociales vinculada a la orientación del evento:

Más allá de las fronteras geográficas, a estos cuatro barrios los une una misma identidad tanguera y del sentir porteño. En un mundo donde todo se globaliza, las culturas, la producción, las formas de ver y experimentar, lo barrial es un refugio y resguardo de pequeños universos atesorados.

Muchas veces la cotidianidad y cercanía no permiten darle el lugar que se merece a lo que nos pertenece, por esto uno de los objetivos principales del Festival es revalorizar a nuestros barrios, enalteciendo los proyectos culturales que ya funcionan en ellos y convierten a nuestra zona en un verdadero foco artístico, cultural y de entretenimiento de Buenos Aires.

Desde los sentidos movilizados por los organizadores del festival, dicha inscripción no opera en el vacío, sino en el marco de una “cultura mundo” caracterizada en función de su potencial homogeneizador. En este punto, ante el impacto “desterritorializante” de “lo global” se antepone el barrio como reservorio identitario fundamental, aunado a su “esencia” tanguera y a la porteñidad. Profundizando, desde esta mirada emerge una forma de comprender, sentir, situar y producir tango intrínsecamente asociada al locus barrial, realzando su alteridad frente a un “otro” en función del cual se constituye; el tango comercial o for export orientado al turismo extranjero.

A propósito de la inscripción territorial del festival de tango independiente y de los cambios operados en la configuración urbana, también es importante mencionar que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ha experimentado en las últimas décadas un progresivo proceso de gentrificación, el cual ha ido modificando de forma significativa el perfil de ciertos barrios, con arreglo a la recualificación urbana de los mismos. Retomando a Sofía Cecconi:

El término “gentrificación” o ennoblecimiento da cuenta de un proceso de mejoramiento y posterior revaloración del terreno que experimentan zonas antiguas del espacio urbano, deterioradas y devaluadas. El proceso implica el desplazamiento de los residentes, habitualmente de sectores populares, por grupos que pueden afrontar los elevados costos que las propiedades adquieren en esas zonas revaluadas. La gentrificación conlleva el asentamiento de servicios orientados a la satisfacción de las necesidades de consumo de estos sectores. (2018: 629).

En consonancia, acerca de la locación geográfica del festival y su valía artística desde una perspectiva situada atenta a los cambios acaecidos en el mapa urbano, Roberto observa:

(..) sentimos que estos cuatro barrios tienen un mismo sentir con respecto al tango, y que más allá de las transformaciones que vienen sufriendo, son de la periferia de la ciudad. Yo, cuando empecé a hacer la milonga (..) cuando la gente venía y veía que podía haber una orquesta de re contra primerísimo nivel lejos del centro, de los circuitos habituales del tango, Palermo, el Centro, les parecía raro. Y fue un poco recuperar eso, para el barrio, para el club, club histórico que siempre hizo bailes, y demás. Con el ciclo musical pasa lo mismo, a mí me pasó, la primera vez, no sé (..) estaba Ariel Ardit, una noche explotada de gente. Quién conoce el barrio sabe que hay poca movida cultural de noche quizás, en general. Y bueno, el espíritu del barrio, lo que te decía, de casas bajas, con mucho espacio verde, que todavía se mantiene. Cada vez se va perdiendo más esa sensación de pertenencia, de identidad, que quizás en barrios más masivos, más céntricos, es más impersonal, las redes o los entramados vecinales. (Roberto, 41 años, Bailarín y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

En efecto, desde una locación limítrofe en lo que refiere a su ubicación al interior del mapa de la ciudad, el evento además de consolidarse como atractivo artístico en materia de oferta cultural, intenta recuperar o reactualizar el cariz identitario asociado a la adscripción barrial de sus actores y al entramado comunitario vinculante. En suma, desde dicha enunciación, la valía asignada a lo tanguero, a lo barrial y a las expresiones culturales catalizadoras de ese ethos asumen, en línea a lo observado por el entrevistado, un carácter resiliente, al tiempo que reafirman los sentidos de pertenencia aunados bajo dicha inscripción.

Entramado comunitario. Sedes y uso del espacio público

La red barrial que oficia de soporte del festival está constituida por diversos actores: clubes deportivos, centros culturales, bares notables y espacios públicos de los respectivos barrios. A su vez, su incorporación en la programación del festival se encuentra asociada al sostenimiento activo de dichos ámbitos como dinamizadores de la vida social y como portadores de un alto componente afectivo en los devenires de vida de los vecinos.

En ocasiones, esa pertenencia es motorizadora de acciones vecinales orientadas a la recuperación y preservación de espacios representativos. En el marco de las entrevistas realizadas, al ser interrogado acerca de si se promueven mesas de debate dentro del evento en torno a la política cultural del Gobierno de la Ciudad, uno de los organizadores rememora una

movilización vecinal previa al nacimiento del festival pero que, a su entender, reverbera en el espíritu y orientación actual del mismo:

“No son el centro, no están en el afiche, pero siempre surgen y si, por ejemplo, si bien no forma parte del festival, yo me siento muy identificado con una movida que se hizo con la recuperación justamente del Teatro 25 de mayo, que es un edificio emblemático del barrio, cómo te decía, que cantó Gardel y es un lugar que realmente tiene que ver mucho con el barrio, con la cultura.

En su momento, con los cambios de gobierno, había una posibilidad de que ese lugar lo transformaran en un shopping, lo transformaran en edificio y hubo una movida realmente muy grande, muy linda de los vecinos (..) se llamaba “Los vecinos por el 25”, de la cual yo fui parte como cantor (..) el espíritu ese del festival y lo que en su momento fue “Los vecinos por el 25” ese espíritu es gemelo también, por eso bueno, de alguna manera también lo hacemos en clubes de barrio, en lugares que hay que estar apuntanlándolos porque siempre corren el riesgo de que se transformen en cosas que ninguno queremos que se transformen. Entonces, si bien, como te decía, no están en el afichito “charla o debate sobre cualquier cosa”, de alguna manera siempre surgen, y de alguna manera el festival mismo es una postura política en sí, porque estamos hablando de autogestión, estamos hablando de independencia, estamos hablando de lo barrial, entonces de alguna manera está implícito todo el tiempo algo que tiene que ver con lo político, algo que tiene que ver con lo cultural.” (Horacio, 53 años, Cantor y organizador del festival. Fecha de realización de la entrevista: Diciembre 2021)

En efecto, de forma tácita, el agenciamiento vecinal en torno al resguardo de un sitio representativo del barrio (que posteriormente será incluido en la programación del festival) y su prevalencia en el ‘espíritu’ del evento, asumen de forma reflexiva una potencialidad político-cultural configurando, agenciamiento colectivo mediante, un universo de sentido asociado indistintamente a lo autogestivo, lo barrial y lo independiente.

En lo que refiere a los centros culturales, si bien en ediciones pasadas tomaron parte activa en la programación del festival, en las dos últimas las actividades de cierre estuvieron concentradas en un único espacio cultural del barrio. En cuanto al uso del espacio público, al concluir el festival, el corte de la calle donde está ubicado el centro cultural ofició de locación para las actividades de cierre. En este sentido, la selección del espacio abierto, de “la calle”

como escenario privilegiado, tiene su fundamento en el encuentro involuntario de las personas con las actividades del evento:

(..) “también con el espacio público a veces hacemos cosas (...) hacemos como "situaciones espontáneas" en realidad porque, habrás visto lo de los murales, la procesión que hicimos del mural este año (...) Lo hicimos por una cuestión de sentido de pertenencia del barrio, y sentimos que es algo también nuestro”. (Roberto, 41 años, Bailarín y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

En suma, la disposición de las actividades en lugares a cielo abierto realiza ese poder interpelatorio; en continuado, las intervenciones realizadas en ese marco, como señala el entrevistado, tienen como propósito el embellecimiento artístico del barrio, la apropiación afectiva de este último y su re vinculación cotidiana con un paisaje urbano que, si bien remarca su “color” tanguero, desborda el hecho artístico - musical plasmado en el evento.

Por último, en lo vinculante a los bares notables y clubes de cercanía, se encuentran entroncados a la orientación artística del festival realzando su función social como espacios de participación, reunión y pertenencia. Al ser consultado acerca de la motivación asociada a la selección de dichos lugares como nodos principales del evento, Horacio comenta:

“Tiene que ver con la calle, tiene que ver con lo popular, tiene que ver con rescatar los lugares que son la esencia de los barrios, los bares, los clubes, los lugares que en su momento fueron lugares donde la gente se juntaba para charlar de fútbol, de tango, de política (...) esos lugares que en una época estuvieron realmente en riesgo, bueno, que esos lugares sean la base de estos festivales, cómo una manera de proteger nuestra esencia, nuestras raíces también, y bueno (...) y la calle, los vecinos, la gente veterana que se sienta en un lugar de confort cómo lo es el tango pero que también vengan los pibes, que se acerquen los que están empezando; básicamente es la identidad del tango, la identidad barrial ¿no? Yo lo que tengo a mano es lo que está en mi barrio, como “pinta tu aldea” vamos a decir.” (Horacio, 53 años, Cantor y organizador del festival. Fecha de realización de la entrevista: Diciembre 2021)

En efecto, dichos ámbitos constituyen las coordenadas del “pulso barrial” y se encuentran investidos de un elevado valor emocional. En tanto *lugar de identidad, relacional e histórico* (Augé, 1992) la incorporación de cada sitio en la programación del evento, al

tiempo que reactualiza un pasado significativo, oficia de resguardo y sostenimiento de los lugares arquetípicos del barrio, posicionando al tango como un vector central de esa sociabilidad. En este punto se advierte, como se ha señalado en el primer apartado, la necesidad por parte de los organizadores de recuperar el cariz tanguero aunado a “lo barrial” y “lo popular”, resiliente a un proceso de desterritorialización y deslocalización del tango que asocian a la globalización y la industrialización cultural en torno al género.

Redes y capital humano. Roles y modalidades de organización del trabajo colectivo

En lo vinculante a la movilización de recursos, las redes de cooperación y amistad juegan un papel importante en el desarrollo y cumplimiento de la planificación trazada en torno a la realización del hecho artístico. En efecto, con motivo de la escasez relativa de recursos estructurales -infraestructura escénica y sonora, disponibilidad y movilidad de equipamiento, insumos para las intervenciones artísticas, entre otros- y de financiamiento estatal -limitante de las partidas presupuestarias destinadas a la cobertura de los gastos afrontados ante la eventual adjudicación de los subsidios- , una multiplicidad de cuestiones logísticas y operativas se realizan siguiendo una lógica horizontal y colaborativa, retroalimentada por un capital humano compuesto por artistas, amigos y vecinos.

Lucas tiene 45 años y se desempeña desde hace más de 10 años como cantor estable de una orquesta típica de renombre. En paralelo, integra otro conjunto musical que incorpora en su repertorio diversas expresiones de la música popular rioplatense y latinoamericana. En su itinerario como cantante profesional, realizó giras por América, Asia y Europa. Además de haber formado parte de la organización del Festival de Tango Emergente de Abasto y Almagro (FETAA), tiene participación activa como jurado y músico regular del festival abordado en este trabajo. En línea a los ejes anteriormente observados comenta:

“Te motiva un poco el desamparo también. El desamparo donde vos querés hacer algo y no tenes el más mínimo organismo que te acompañe para hacer algo (..) entonces vos decís "¿Que hacemos, nos juntamos? ¿Hacemos un festival?" Y bueno, te juntas y empezas a cranear un poco (..) y con la solidaridad de los compañeros, de los amigos que están relacionados con la movida del tango, lo llevas adelante. Es simplemente por eso (..) porque tenés ganas de hacer algo, porque tenés la fuerza para hacerlo y en un momento también te cansas. También lo hacés, te gusta, todo, pero en un

momento decís "este año no lo hago una mierda, este año no me meto porque no tengo ganas de hacer todo este quilombo". Porque también tenés tus cosas, ¿viste? Pero bueno, simplemente nace de ahí la necesidad. Siempre como base en el primer escalón, en la punta de todo, está el amor al tango, nada más. Después todo lo demás se acompaña con la fuerza, con los contactos, con ganas." (Lucas, 45 años, Cantante, jurado y músico regular del festival en estudio. Fecha de realización de la entrevista: Febrero 2022).

Para Lucas, el esfuerzo que demanda la concreción de un festival independiente, se justifica a partir de un conjunto de disposiciones afectivas (del Mármol, 2020) asociadas a la búsqueda artística y ubicadas por encima de la obtención eventual de cualquier rédito económico devengado de la realización del evento. Estas disposiciones se encuentran íntimamente relacionadas a una percepción asociada a la falta de apoyo, al entramado solidario constitutivo, a la filiación al género y al festival como condensador de ese sentimiento.

Como hemos observado a lo largo del apartado, la noción de “independencia” en la escena alternativa del tango posee un carácter polisémico, íntimamente entroncado con “lo barrial”, lo amical, lo autogestivo y cooperativo. En efecto, los cursos de acción que asume el hecho artístico-musical en el festival analizado no pueden ser disociados de un “hacer colectivo-grupal” como carácter definitorio. Cómo analiza Howard Becker en su estudio sobre los mundos del arte:

Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie -con frecuencia numerosa- de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte. (2008: 17)

En lo que respecta a la organización del festival, el grueso de los informantes coincidió en señalar un período tentativo de 3 o 4 meses de trabajo previos a la realización del evento. En esta instancia, la labor es concentrada de forma autogestiva, colaborativa y conjunta por los organizadores, atendiendo una delimitación primaria de tareas,

preferencialmente, con arreglo al universo de acción y competencias de cada uno (música, danza, gráfica, etcétera). En función de ello, uno de los organizadores concentra el line up de músicos; otro la selección de tandas y convocatoria a bailarines; una tercera, las cuestiones asociadas a la gráfica tales como realización de afiches, merchandising, obtención de insumos para las intervenciones artísticas; por último, otro de los organizadores centraliza la formulación de proyectos orientados a la adjudicación de subsidios. De un modo muy similar al observado por Mariana del Mármol en su trabajo sobre la escena teatral independiente en la ciudad de la Plata:

El concepto de autogestión aparece como un elemento fundamental, asociado a la importancia del grupo como espacio de trabajo colectivo y como generador de un «sentimiento de pertenencia». La autogestión abarca «desde la concepción del proyecto hasta su puesta en escena e incluso la creación de un circuito en el que se inserte», y se vincula a una «construcción horizontal del trabajo» al interior del grupo, «con direcciones rotativas y roles participativos en la creación, producción y puesta en escena». (2017: 48)

En ese sentido, en lo referente a la organización del trabajo artístico, se puede hablar de roles más o menos definidos, con límites laxos, junto a instancias decisorias de injerencia y participación grupal que le otorgan dinamismo y funcionalidad orgánica a la labor conjunta. En relación de continuidad a lo observado por Roberto:

“Hay roles, porque cada uno está más vinculado a alguna cosa que a otra. Pero, repartimos bastante el laburo (...) cómo que el equipo está muy aceitado, entonces es cómo que más o menos ya sabemos como laburar (...) intentamos todos más o menos trabajar en conjunto pero, por ejemplo, María que es diseñadora gráfica, se encarga mucho más de eso. Horacio tiene mucho contacto con los músicos, se encarga de la parte más vinculada a contactar los artistas. Nosotros más de la parte de los bailarines y así, vamos viendo, vamos hablando, vamos repartiéndonos las tareas, pero también depende del contacto; si uno tiene contacto con una sede habla uno, si tiene contacto el otro (...) y después las ideas, las ideas del festival, las ponemos en la mesa y las vamos compartiendo. Compartimos bastante ese espíritu, esa idea vectora, ese objetivo (...) que es ver lo potable o no.” (Roberto, 41 años, Bailarín y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021).

En suma, en cuanto a la disposición de las tareas puede hablarse de una delimitación asociada a ciertas áreas de incumbencia en función de los saberes y competencias de cada uno de los organizadores; a su vez, en línea a lo señalado en el testimonio, esta demarcación primaria es flexible al capital social de cada uno, sin advertirse tensiones con motivo de un eventual solapamiento de esa distribución de roles. Por último, las formas de pensar y proyectar el festival de cada uno se dirimen y sintetizan colectivamente evaluando su factibilidad en función de dicho intercambio.

Actividades

El festival se organiza en torno a una gama diversificada de actividades pensadas como modalidades de intervención artística en diferentes puntos nodales del espacio urbano, vinculados tanto a las características históricas de las localidades que lo integran como a la cotidianeidad de sus vecinos. En relación al acceso y la participación, en la mayoría de los eventos programados se garantiza la gratuidad de los espectáculos; en menor medida se realizan eventos a “la gorra”, asumiendo un formato colaborativo; y algunas pocas actividades son aranceladas.

En lo que respecta al universo musical, el criterio que orienta la selección de los artistas está fijado, por un lado, con arreglo a la incorporación de distintos estilos dentro de las expresiones musicales que el tango porta en su haber. Por el otro, se nutre de cierto principio de horizontalidad vinculado a la inclusión de músicos de trayectorias disímiles; a saber, desde artistas que se sumaron recientemente al tango, para los cuales el festival oficia de plataforma para “mostrarse”; hasta conjuntos consagrados, de largo recorrido y amplio reconocimiento al interior del género.

La particularidad de este festival en la escena tanguera radica en el abanico diversificado de expresiones que engloba, representadas no como mera acumulación de acciones discontinuadas y no vinculantes sino, por lo contrario, vertebradas bajo un mismo concepto. En efecto, ese hilo conductor se vislumbra en las distintas actividades del ciclo, las cuales se van concatenando entre sí y configurando, en sus distintas locaciones, como una suerte de coordenadas del “sentir barrial”. En este sentido, al evento de apertura prosigue una “procesión tanguera” por dos lugares emblemáticos del barrio. Como mencionamos en la nota de campo que da inicio al presente capítulo, el puente comunicante entre ambos extremos del recorrido está asociado a la apertura del festival en la esquina donde tuvo lugar la realización

de un mural temático tanguero en la edición anterior, culminando, caminata por el barrio mediante, en la plaza en la cual tuvo lugar una nueva intervención artística. En lo referido a esta última, consiste en un homenaje al abuelo de la organizadora a cargo del mural, historietista y vecino del barrio, e ilustra uno de los personajes de caricatura creados por él. Luego de la caminata, las palabras de los oradores y los shows musicales y dancísticos, se da cierre a la “procesión”. Su nombre no es adrede, ya que se invita a los asistentes a realizar la señal de la cruz pero en lugar de mencionar el consabido “nombre del padre, del hijo y del espíritu santo”, se sustituyen los significantes por el nombre de los dos ciclos que alimentan el festival, se prosigue en tercer lugar por “el tango” y se cierra con “amén” para dar fin a la procesión.

Por otra parte, las actividades artísticas no se circunscriben de forma exclusiva al tango, sino que forman parte, como mencionamos anteriormente, de una filiación más amplia, con anclajes vinculados a lo “popular” y a las manifestaciones que comprende. En este sentido, de forma regular en las distintas actividades que componen la programación, se entretejen lazos vinculantes con el fútbol, la murga porteña, el rock, etcétera. Esa búsqueda se nutre de la convocatoria extendida a “otros públicos”, es decir, no vinculados de forma específica al universo tanguero, en plan de diversificar la participación empleando nuevos “disparadores” en la programación que ofician de nexo con el género.

Con arreglo a dicha lógica, una de las actividades de la última edición giró en torno a un partido solidario seguido de un homenaje a Diego Armando Maradona en uno de los clubes del barrio. Del mismo participaron músicos de tango, familiares de Diego y otros artistas. El evento se realizó “a la gorra” y con el objetivo de juntar fondos para una ONG que promueve la cobertura de las necesidades básicas insatisfechas de los alumnos del interior del país. La actividad culminó con lecturas vinculadas al universo maradoniano, anécdotas y canciones del repertorio tanguero asociadas a su figura. Entre ellas, se destacan la icónica “El sueño del pibe” de Puey y Yiso, interpretada en su momento por el mismo Maradona y “Para verte gambetear” de Jorge “Alorsa” Pandelucos, enhebrando en este caso el tango con el fútbol, en la consecución de un objetivo solidario como finalidad última.

En relación de continuidad, la programación giró en torno a un mosaico variopinto de propuestas artísticas. De forma sumaria: una charla temática acerca de la murga porteña; un homenaje al recientemente fallecido Rodolfo García, baterista de bandas icónicas como Almendra y Aquelarre; en la misma línea, se rindió homenaje a Carlos Lazzari, bandoneonista

de la orquesta de Juan D'Arienzo; la presentación del libro "Mi vida en las milongas" de Oscar Héctor; la realización de un "picnic tanguero" en un espacio verde del barrio con shows musicales varios; la mencionada puesta en valor de plazas y espacios públicos, entre otras.

Como puede observarse a partir de lo anteriormente expuesto, si bien el festival comprende distintas manifestaciones vinculadas al canon tanguero, se "ramifica" hacia otros universos de sentido íntimamente relacionados con este último. Esa lógica se nutre, si se quiere, de una búsqueda artística orientada a reconocer en otras expresiones de la cultura popular su "raíz tanguera", sus reminiscencias. Ese carácter de perdurabilidad constituye al mismo tiempo una toma de posición, hacia adentro y hacia afuera, asociada a realzar la vigencia del género por oposición a los pronunciamientos vinculados a su arcaísmo o su falta de vigencia.

Algunas consideraciones preliminares acerca del festival

En este capítulo se analizó la configuración de un festival de tango independiente y se describieron los diversos elementos específicos que lo componen.

En primer lugar, se observó que su inscripción barrial es central para comprender la identidad de este festival y de sus organizadores, así como también la posición particular que ocupa dentro de la diversificada escena tanguera porteña. Este evento se ubica en cuatro barrios periféricos de la ciudad, dada su distancia en relación con el "centro" (geográfico, pero también político y cultural) y su cercanía con la provincia de Buenos Aires. De este modo, "lo barrial" emerge como una marca identitaria distintiva, relacional y definitoria del festival.

En relación de continuidad se analizó el entramado comunitario operante "detrás" del festival, aprehendiendo los espacios que lo integran como núcleos de sociabilidad vecinal que forman parte del acervo artístico-cultural de los barrios. Su inclusión se encuentra fundada en el resguardo de los sitios representativos de estos últimos en función del valor afectivo del cual están investidos. Por otra parte, se analizó la importancia concedida a "la calle" en tanto espacio de intervención y disputa, inteligido como escenario predilecto para acentuar el carácter territorial y popular del tango, desde un conjunto de sentidos y valores morales asociados a esa mirada particular: realzar la esencia tanguera de los barrios; recuperar el sentido de comunidad desde la implicación activa de los vecinos; tender puentes entre las generaciones desde la expresión artística como canal vinculante, entre otros.

En tercer lugar, se indagó el peso específico atribuido a las redes de cooperación y amistad en la dinámica operativa del festival, inteligidas como soporte fundamental tanto en la consecución de recursos destinados a la realización del evento, como en cuanto modalidad específica del quehacer colectivo. En lo que respecta a los roles asumieron un carácter dinámico, definidos por áreas de incumbencia mediadas por una disposición flexible de tareas y una lógica horizontal y participativa.

Por último, en cuanto a la programación del festival se reseñó la nutrida variedad de expresiones artísticas (música, danza, poesía, entre otras) contempladas en las actividades. En cuanto a su lógica, partiendo desde una adscripción tanguera, se advirtieron nexos, “guiños” y acoplamientos con otras expresiones de la cultura popular a la cual suscribe. Esta apertura comporta un doble objetivo: por un lado, resaltar el “rizoma tanguero” de esas otras manifestaciones populares; por el otro, desde esa búsqueda estética acercar nuevos públicos al tango.

En suma, desde un enfoque descriptivo y exploratorio hemos intentado comprender de forma pormenorizada la dinámica inherente al hecho artístico-musical analizado, con arreglo a su inscripción, configuración, articulación y desarrollo específicos en función de su adscripción particular, en este caso, asociada al carácter de ‘independiente’ y barrial. Ahora bien, además de identificar los criterios que definen la configuración de un festival independiente, se torna indispensable complejizar el análisis hacia la diferenciación que estos festivales postulan al interior de la escena tanguera, con foco en la caracterización que hacen los organizadores y otros artistas de los circuitos que componen el heterogéneo universo del tango. En pos de ello, es necesario interrogar de forma relacional los ámbitos oficial y for export y analizar los desmarques y puntos de contacto con arreglo a las inscripciones y desplazamientos de los músicos al interior de las respectivas escenas.

Capítulo 2. “Los otros mundos”. Narrativas de los músicos del circuito independiente sobre los ámbitos estatal y for export

Resumen

La escena del tango actual se desarrolla en función de la coexistencia de circuitos diferenciados e interrelacionados. En el presente capítulo, desde las representaciones de los músicos y atendiendo su inscripción diversificada en los respectivos ámbitos, analizaremos

los modos de relación con el Estado y el sector privado implicados en las estrategias de gestión y producción de un festival independiente de tango. Dicho abordaje da lugar a la apertura de una serie de interrogantes: ¿Qué diferencia al circuito independiente del ámbito estatal y for export según la perspectiva de los propios artistas? ¿Cómo es la relación de la escena independiente con el Estado y el sector privado? ¿Qué puede observarse al indagar la trayectoria laboral de los músicos que participan del circuito independiente?

Lo “for export”. Caracterización y representaciones asociadas a las `casas de tango´ en la ciudad de Buenos Aires

Las `casas de tango´ o `tanguerías´ son locales que ofrecen espectáculos de tango, mayormente orientados a un público extranjero, adoptando el formato específico de “cena - baile - show”, en función del cual el servicio gastronómico se brinda en paralelo al desarrollo del evento, centrado en performances artísticas con un alto grado de profesionalización, realizadas por bailarines acompañados de músicos en vivo. En lo referido al acceso a los espectáculos, el mismo es restrictivo en función del limitante asociado al costo elevado de las entradas. De este modo, las `tanguerías´ se inscriben dentro de las propuestas artísticas ofertadas por el sector privado y en tanto *circuito* son caracterizadas, desde las categorías nativas de los entrevistados, como lo “for export”.

Las casas de tango tienen un origen incipiente promediando la década del ‘70. En lo que respecta a su desarrollo, estos lugares mantendrán una actividad fluctuante hasta el año 2002. En ese período experimentarán un incremento exponencial debido, principalmente, al contexto post-devaluatorio que se describió en la introducción de la tesina. En lo referido al crecimiento de locales oferentes de dichas prestaciones Cecconi observa:

En esos años noventa, las tanguerías aún representaban un negocio reducido y riesgoso que pocos empresarios se animaban a impulsar. Unas cuantas casas de tango orientadas al turismo sorteaban las dificultades que la economía y los vaivenes del mercado les presentaban o sucumbían en el intento.

Esta situación se revierte a partir de 2002. Ese año y el siguiente representan un punto de inflexión para la industria turística orientada al tango: con el incremento del turismo poscrisis se observa un boom de casas de tango, pues ese sector encuentra un nicho de negocios sumamente provechoso, lo que incide en el crecimiento sostenido en este tipo de propuestas. (2018: 628)

Es pertinente señalar que, debido al riesgo asociado a cimentarse como un circuito fuertemente supeditado a la demanda extranjera y a las volatilidades características de ciclos económicos y coyunturas particulares externas, en el marco de la pandemia tuvo lugar una marcada retracción del sector, experimentando luego una paulatina reactivación de su actividad.

En lo referido a su distribución geográfica e inscripción territorial, la locación de las `tanguerías´ mayormente tiene lugar en barrios que experimentan un proceso asociado a la puesta en valor de sus terrenos, readecuando la fisonomía de los mismos en función del “embellecimiento urbano” de los respectivos emplazamientos. Retomando nuevamente a Ceconi:

(..) los establecimientos están anclados en el territorio de barrios que son o han sido populares pero, gentrificación mediante, han visto transfigurada su antigua identidad, una identidad que, adornada, embellecida, estetizada, se transforma en el típico “color local” de un enclave urbano contemporáneo. (2018: 637)

En este punto es pertinente recuperar la reafirmación del acervo barrial impulsado por los festivales independientes desarrollada en el Capítulo 1, así como la pretensión de resguardo de la “historia viva” de dichos entramados, como contrapeso fundamental a las transformaciones urbanas inducidas vía gentrificación y al impacto indirecto asociado al “borramiento” de las marcas identitarias y modificación progresiva del perfil de las barriadas.

En síntesis, en la expansión asociada a la proliferación de `casas de tango´ se imbrican mutuamente factores vinculados a la afluencia del turismo exterior y a la valía del género en tanto recurso estratégico para su captación. En materia de locación geográfica, suelen tener asiento en barrios populares de la ciudad (San Telmo, Barracas, la zona de Abasto, por solo mencionar algunos) activando un proceso de revalorización urbana de los emplazamientos, dando cuenta de la injerencia recíproca de espacio, turismo y cultura (Ceconi, 2018) en dicha configuración. En consonancia, atendiendo el peso específico de estos vectores, la política cultural de las agencias estatales del Gobierno de la Ciudad se enmarca en una comprensión del género íntimamente asociada a su tratamiento en tanto industria cultural. En contraparte, el circuito independiente del tango se cimenta, al menos parcialmente, como una construcción alternativa a dicho abordaje, en la cual “lo barrial”, “lo local”, “lo auténtico” asoman como sentidos privilegiados en la forma de inteligir el género.

Para finalizar, el hecho de que las ganancias asociadas a la actividad económica del tango, con las vicisitudes propias de los factores macroeconómicos intervinientes, deriven mayoritariamente del ingreso aportado por visitantes extranjeros¹⁷, posiciona a los lugares “for export” como un sector de alto dinamismo al interior del género. Desde las valoraciones de los entrevistados en función de su comprensión y / o inscripción diversificada tanto en el circuito privado como independiente, los requerimientos e implicancias asociadas a la labor en las ‘casas de tango’, la dinámica inherente a los espectáculos e imágenes movilizadas en relación al género, así como la ponderación diferencial entre “lo económico” y “lo artístico”, constituirán los nodos principales de diferenciación entre el circuito comercial y el independiente que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Entre la regularidad laboral y el “funyi viejo”. Implicancias de la labor musical en el ámbito for export

Para comenzar, Darío es egresado de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA) y tiene una amplia trayectoria vinculada a la participación sostenida en conjuntos musicales y como acompañante de figuras destacadas del género. Además de desempeñarse como guitarrista, compositor y arreglador, participa de forma sostenida del festival analizado en la presente investigación. En cuanto a su trayectoria laboral, se desempeñó como músico durante algunos años en las ‘tanguerías’. Desde su comprensión, el universo del trabajo vinculado a estas últimas es caracterizado en función del grado relativo de estabilidad laboral y los requerimientos técnicos necesarios para el ingreso y sostenibilidad del empleo al interior de las mismas:

“El laburo de casa de tango le permite a muchos músicos tener un laburo estable, fijo, en algunos casos en blanco, o semi en blanco. Desde el punto de vista del laburo es medio obvio, es un laburo que a la gente le permite tener su sustento.

Amén de eso, se toca de una forma que obliga a la gente a tocar bien, por lo menos en cuanto a lograr un cierto nivel. Se toca rápido, se tocan distintos estilos, se toca para bailar, se toca un tema atrás de otro. Tiene que tener un dominio técnico y un

¹⁷ “Existe una diferencia notoria de movimiento económico y alternativas de profesionalismo entre aquellos espectáculos cuyo eje de atención es convocar “al público turístico” (que se encontraba pagando un promedio de \$160 equivalentes a USD 50 por persona en el año 2006), en relación con aquellos cuyo público es centralmente local (\$16, unos USD 5 por persona), con poca capacidad de consumo y, por lo tanto, de sostener un marco de actividad comercial-profesional” (Marchini. 2007: 32). Si bien los datos referenciados son del año 2006, constituyen un parámetro válido para sopesar, en términos comparativos, el ingreso diferencial por actividad proveniente de los circuitos asociados al público local y no residente.

conocimiento del género como mínimo, moderado. Con lo cual, yo pienso que amén de lo que es laboral y de lo que sería venderle tu tiempo al diablo como cualquier laburante, que labura en este bar, que se yo (..) me parece muy positivo que alguien que toca ahí se curta, ¿viste? Hay que lograr un cierto nivel, y me parece que está bien, que está buenísimo que exista como trabajo y que además es un poco formador de muchos músicos” (Darío, 47 años, guitarrista, compositor y arreglador. Fecha de realización de la entrevista: Marzo 2022).

En primer lugar, el testimonio de Darío refleja que el ámbito “for export” es ponderado positivamente en función de cierto grado de estabilidad laboral que provee entre las personas que se desempeñan como trabajadores del tango, no siempre encontrando un correlato en materia de registro formal del empleo. Una encuesta reciente que releva a escala nacional aspectos sociolaborales, profesionales y organizacionales del universo tanguero¹⁸ observa que el 56,6 % del sector musical se desempeña en condiciones de informalidad, el 26,7 % como trabajador autónomo y un 8 % bajo el formato de trabajo no remunerado, concentrando sólo el 8,7 % restante bajo la modalidad contractual asociada a una ‘*relación de dependencia*’. En este sentido, siendo un sector caracterizado mayoritariamente por perfiles profesionales medios - altos¹⁹ y educativos altos²⁰, las trayectorias de los músicos, paradójicamente, se encuentran fuertemente signadas por condiciones laborales no formales.

En segundo lugar, en consonancia a lo observado en el testimonio, los requerimientos indispensables para un adecuado desempeño en el circuito de las ‘tanguerías’ se encuentran subordinados a un fluido conocimiento del género y a una pericia técnico - instrumental de base intermedia en materia de ejecución musical. De este modo, en tanto acumulación formativa - experiencial, en virtud del recorrido asociado al desarrollo profesional de los artistas, el paso por las ‘casas de tango’ constituye un activo altamente valorado al interior del mundo del arte tanguero. En este sentido, la adquisición de conocimientos vinculados, entre

¹⁸ Estado de situación del tango en Argentina 2020: aspectos sociolaborales, profesionales y organizacionales / Matías Zarlenga; Hernán Morel; Agustina Coloma. - 1a ed. - Caseros: RGC Libros, 2022.

¹⁹ En lo referido al sector musical, los porcentuales por nivel de profesionalidad se ubican en el 24,1 % para el gradiente ‘alto’ y en el 61,4 % para el gradiente ‘medio’. Estado de situación del tango en Argentina 2020 : aspectos sociolaborales, profesionales y organizacionales / Matías Zarlenga; Hernán Morel; Agustina Coloma. - 1a ed. - Caseros : RGC Libros, 2022. (96)

²⁰ En lo que respecta al nivel educativo de las personas por sector, el grado de instrucción formal del segmento musical está compuesto por un 4,4 % con nivelación de posgrado - doctorado, un 40,5 % por terciario - universitario completo, un 41,3 % por terciario - universitario incompleto, un 10 % por secundario completo y un 3,1 % por secundario incompleto. Estado de situación del tango en Argentina 2020 : aspectos sociolaborales, profesionales y organizacionales / Matías Zarlenga; Hernán Morel; Agustina Coloma. - 1a ed. - Caseros : RGC Libros, 2022. (68)

otros aspectos, al desempeño musical y escénico, es susceptible de ser capitalizado en otros ámbitos de inserción profesional no circunscritos al sector privado.

Ahora bien, en lo referido a las performances de los espectáculos, estas asumen por parte de los entrevistados una serie de contrapuntos entre el circuito independiente y el comercial. Atendiendo este marco, Lucía se define como artista independiente y en el abanico múltiple de actividades que produce y gestiona, el rol de cantora de tangos es considerada la principal. Iniciándose en la labor artística como actriz, progresivamente fue trasladando sus inquietudes al plano musical. Entre otras tareas a su cargo, actualmente brinda clases de interpretación, además de coordinar la milonga y el Festival de Tango del Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHi). En su carácter de jurado participa regularmente de las ediciones del festival abordado en la presente investigación desde sus inicios.

En relación a la dinámica propia de las `casas de tango`, Lucía señala la rigurosidad y calidad de los eventos como aspectos destacados, al tiempo que matiza los sentidos movilizados en relación a las performances artísticas y sus eventuales destinatarios:

“Mirá, los lugares for export (..) en realidad, se hacen las cosas muy bien, porque hay que decir lo que es. O sea, vos vas a ver un espectáculo for export y no podés decir que algo esté mal hecho, bailan, cantan, tocan, todo de primerísima, pero de un modo que no es para nosotros y se nota mucho que no es para nosotros.

O sea, sale a bailar la pareja de baile, todo baile escenario, bailan por el aire (..) todo es estridente, todo es de lujo, todo es a lo bestia, todo se cobra en dólares (..) es para el turismo, es para mostrar. O sea, si vos vas a cualquier otro país del mundo, si querés ver lo que es mío preguntale a la gente lugareña a donde hay música griega, si vas a Grecia. A donde tocan de verdad (..) con el tango pasa lo mismo, lo hacen para mostrarle al turismo, esto es el tango (..) esto es como `Señor Tango` que sacan caballos en el escenario.

Si vamos a mostrar todas las cosas que hacemos en la Argentina, un muestrario, está bien, pero no es un espacio para nosotros. Además, el precio no sé si serán 200, 300 dólares (..) por eso, no es para nosotros, se hace para el turismo.” (Lucía, Cantora. Fecha de la entrevista: Febrero 2022)

En efecto, durante nuestra entrevistada afirma que las performances artísticas desplegadas en las `tanguerías` comportan cierto grado de efectismo y espectacularidad

asociado a muestras de alto impacto visual de una enorme calidad artística, connotando a su vez una imagen tipificada y espectacularizada del tango, a su entender, circunscrita con exclusividad al extranjero y por extensión, no correspondida o representativa de un `nosotros`. Profundizando, uno de los sentidos que se desprende del testimonio refiere a la comprensión diferenciada entre el tango en tanto *espectáculo*, reductible a su expresión escénica y el tango en tanto *práctica social*, abarcando una parte importante de la vida cotidiana de las personas que bailan o tocan el género.

En lo que respecta a Carlos, tuvo una participación activa desde sus comienzos en la coordinación del Festival de Tango de Valentín Alsina, en articulación con el municipio de Lanús y las secretarías de Cultura de la Provincia de Buenos Aires y Nación. Se desempeña como gestor cultural y cantante de un conjunto de tango con más de 20 años de recorrido en la escena tanguera. En relación de continuidad, acerca de los sentidos movilizadas en materia de oferta artística en las `tanguerías` observa:

“No me gustaría trabajar ahí (..) me parece que es repetir algo (..) nosotros no es que vamos en contra, pero sí tratamos de mostrar otra cosa (..) no soy un malevo que ando con funyi por la calle con un cuchillo, o sea, no puedo (..) y hacer eso en un escenario en Puerto Madero me daría vergüenza, que se yo, no sé (..) Si tuviera que actuar algo de esos años estaría bueno como una obra de teatro, pero vender como que es el tango me parece no conocer” (Carlos, Cantante y gestor cultural. Fecha de la entrevista: Marzo 2022).

La caracterización asociada a las `tanguerías` da cuenta, a diferencia de los festivales barriales del circuito independiente, de la no direccionalidad de las propuestas artísticas para con el público local. Asimismo, si bien se reconoce la calidad de los espectáculos, se cuestiona la autenticidad de los sentidos tangueros expresados en dichas performances, contraponiendo, a nuestro entender, nociones diferenciadas y en disputa en torno a lo “verdaderamente genuino” en el tango.

En lo referido al repertorio musical, los entrevistados afirman que es tradicional y que se encuentra prefijado y estructurado con arreglo a una métrica precisa de los tiempos del show, no susceptible de variantes y modulaciones musicales. En lo referido a los márgenes de acción de los músicos en función de su inscripción dentro de los diferentes circuitos tangueros, retomamos la voz de Lucía:

“Lucía: Tienen un sueldo en los dos lugares, pero ellos siguen haciendo lo que les gusta en el circuito independiente. Vos si estás en una orquesta o estás en una casa for export, no podés hacer lo que querés, tenés que hacer lo que te dicen que tenés que hacer (..) a las 10 y cuarto tocás Malena (Risas). Y es así (..)

Entrevistador: Cronometrado

Lucía: Y sí, porque está bien, los tipos lo hacen con ese criterio. Está bien, es el criterio de ellos, que se yo. Pero los músicos tocan (..) vos fijate, eso es mucho del jazz. Vos fijate que los músicos de jazz, por ejemplo, sus músicas y sus cosas que hacen, sus creaciones, las hacen en boliches de jazz, en clubes de jazz así chiquitos y de golpe van al Festival Montreux de jazz (..). Pero en todas partes del mundo, en Nueva York te metes en un sótano y hacen jazz de verdad, o sea, hacen lo que les gusta hacer, nadie les condiciona nada. Esa es la ventaja que tiene la independencia, haces lo que se te canta.” (Lucía, Cantora. Fecha de la entrevista: Febrero 2022)

En alusión al tránsito de los artistas por los espacios que componen el universo musical tanguero y la amplitud de los márgenes decisorios de los mismos en función de la inscripción escénica respectiva, se sopesa positivamente en los ciclos alternativos e independientes el plano artístico, en función de la libertad de acción musical que privilegian. Se genera, así, una especie de contrapunto entre la estabilidad laboral ofrecida por el circuito comercial y la libertad creativa que ofrece el circuito independiente. Sin embargo, dicha inscripción diferenciada y fluida por los distintos espacios tangueros posibilita adecuar las expectativas de monetización de la labor musical, dinamizando las respectivas escenas. En línea a lo observado por uno de los informantes:

“Todo lo que suma, suma. Porque quizás el turista que vino y va a una casa de tango, le está dando trabajo al mismo músico que después a la 1, terminó el show y vino a tocar a mi milonga; y eso permite que el músico pueda vivir mejor y que quizás a nosotros nos cobre un cachet acorde a una milonga porque ya pudo laburar en la noche más temprano.” (Roberto, 41 años, Bailarín y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

Desde la intelección de las milongas como espacios mayormente caracterizados por formatos autogestivos y cooperativos, la contraprestación percibida por los músicos se encuentra mediada por las posibilidades monetarias (en verdad acotadas) de dichos ámbitos.

De forma ampliada, la circulación de los músicos por las respectivas escenas tangueras se halla signada, fundamentalmente, por la ponderación diferenciada de las dimensiones económicas y artísticas en función de la inscripción laboral respectiva. Esto se traduce, de forma concreta, en la adecuación de las expectativas de monetización junto a su correlato en la ampliación o estrechamiento de los márgenes de libertad creativa en función del circuito de participación.

En cuanto a los organizadores de milongas y festivales independientes esta dinámica impacta positivamente en al menos dos direcciones. En efecto, la solvencia que brinda el sector privado junto a la mencionada profesionalización de los músicos en el marco de dicho ámbito, redundando en que los espacios autogestivos puedan brindar un cachet acorde a sus posibilidades y a su vez contar en sus shows con músicos de probada experiencia.

En suma, entre las correspondientes escenas opera una suerte de retroalimentación funcional en la cual los músicos reditúan de un ámbito lo que los otros no proveen o brindan de forma condicionada, dando cuenta a su vez de la porosidad de los respectivos circuitos y el tránsito indiferenciado de los artistas al interior de los mismos.

El circuito oficial. Valoraciones asociadas al ámbito estatal

La escena oficial se compone fundamentalmente del Festival Tango BA y de los ciclos de tango de menor escala con asiento en bares notables y espacios culturales de la ciudad de Buenos Aires. En el presente apartado nos proponemos indagar las representaciones movilizadas por los entrevistados en torno a su dinámica específica en función de sus inscripciones particulares al interior de dichos ámbitos.

En este punto, desde la perspectiva de los informantes, la falta de articulación con gestores culturales asociados al cotidiano tanguero, el disenso en relación a los criterios de selección instrumentados en las convocatorias del Festival Tango BA, el bajo volumen de las contraprestaciones percibidas por la participación en los eventos oficiales, así como la carestía de actividades de fomento que oficien de soporte y estímulo regular para el desarrollo profesional de los artistas, emergen como aristas problemáticas con cierto grado de persistencia.

Marcos se formó como músico de conservatorio y su primera aproximación al tango tuvo lugar a través del baile, iniciándose en la práctica dancística dentro del circuito de milongas de la ciudad. Además de ser uno de los organizadores del festival analizado en esta tesina, actualmente se desempeña como musicalizador de tango y como docente de CETBA (Centro del Tango de Buenos Aires) y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. En lo

que respecta a los contrapuntos detectados en la organización del festival oficial y su vínculo con las escenas alternativas observa:

“Yo noto que el festival oficial se maneja por un cierto círculo y no se abre. Ni saben lo que es nuestro festival, por ejemplo. O no se abren a lo que siente el público. ¿Qué te gustaría que venga? Ellos agarran "y mirá, existen estas orquestas" pero no hay un ida y vuelta con el público. Me parece, está alejado un poco. Ellos son los que programan, vos si querés vas, si no querés no vas.” (Marcos, Musicalizador y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

Por un lado, la valoración de Marcos connota falta de apertura y articulación con gestores culturales tangueros en el diagramado del evento oficial, infiriendo cierto desconocimiento por parte de las autoridades de la dinámica asociada a la escena independiente. Por el otro, registra un déficit en aspectos tales como la proximidad e intercambio con el público. Por fuera de la factibilidad de poder materializar otro tipo de vínculo con el entorno por parte de las agencias estatales, de forma indirecta, esta mirada contrapone la modalidad particular que asume la relación entre artistas y gestores con el público en el marco de los festivales independientes.

Es decir, desde una perspectiva solidaria del sentido atribuido por Boix (2018) a la noción de *habitar*, referida a la correlación armónica entre *música, evento y lugar*, en los festivales independientes la propuesta artístico-musical asume un anudamiento con el barrio y en función del carácter abierto y participativo del evento, una cercanía e imbricación con los asistentes que redefine el rol de estos últimos. Esto se plasma en el estrechamiento o virtual ausencia de la distancia entre los músicos y el público, el carácter de horizontalidad, el sentido de pertenencia implicado en “ser parte”, la intervención activa de los asistentes en los shows, el reconocimiento hacia los colaboradores del evento, el “guiño” de los oradores y artistas con los “personajes” del barrio, entre otros.

En lo que refiere a los criterios de selección, uno de los testimonios permite profundizar en dicha desavenencia. Nazareno es músico egresado del Instituto Superior de Música Popular del SAdEM (Sindicato Argentino de Músicos). Además de dirigir un conjunto musical de tango, tiene largo recorrido en el acompañamiento de artistas del género. En relación al grado de transparencia de los principios que orientan la participación en el festival, observa:

“Siempre es bueno que desde el Estado se hagan festivales oficiales de estilos como el tango, de una cultura como el tango, que es bien nuestro. Siempre eso lo promueve, eso es positivo, siempre es positivo todo lo que se haga. Y después bueno (..) tenemos siempre, cuando hay festivales, concursos, que son del Gobierno de la Ciudad o del Estado, mucho acomodo. Gente que va porque conoce a este y ta, ta, ta. No es todo democrático. ¿Entendes? ¿Qué sería democrático? Bueno, acá está la convocatoria para anotarse a este festival o se concursa, manden material y acá se elegirá quienes van a participar del festival (..) y no es del todo democrático. Igual es en todos lados así”. (Nazareno, 43 años. Guitarrista y músico regular del festival en estudio. Fecha de realización de la entrevista: Marzo 2022)

Sin desestimar la valía asociada al efecto potenciador del Festival Tango BA en materia de promoción del género por la escala e impacto propias del evento, Nazareno registra cierto favoritismo y falta de horizontalidad en los mecanismos que definen la convocatoria. En línea a lo observado por Nazareno, Lucía problematiza los criterios que definen los concursos, asociados a la falta de apertura y la no incorporación de artistas de largo recorrido dentro de la programación del festival oficial:

“Yo la crítica que le hago (..) tendría que ser la mitad de convocatoria abierta y la mitad que ellos dispongan, digamos. En cada rubro, bailarines, músicos, cantantes, en cada rubro. Ahí habría una cosa más imparcial me parece (..) que tengamos chances todos. Yo te digo, yo no me quejo porque estuve en muchos, pero para que todos tengamos una chance. Sino hay gente que nunca (..) que hace 20 años que canta o toca y nunca tuvo la posibilidad de estar en el festival, nunca. ¿Y por qué? No está bueno eso. ¿Por qué nunca tuvo la oportunidad? Si hace las cosas bien. Yo creo que es falta de política cultural” (Lucía, Cantora. Fecha de la entrevista: Febrero 2022).

En efecto, la representatividad limitada de las propuestas artísticas circulantes al interior del evento emerge como un vector problemático. En este punto, Lucía cuestiona la parcialidad de las convocatorias y en algunos casos, la ausencia de correlato entre el prestigio asociado a la trayectoria artística y la inclusión respectiva dentro de la programación del festival.

De forma ampliada, en lo que respecta a las demandas y/o tensiones registradas desde la perspectiva de los artistas en relación a las agencias estatales en materia de gestión y

promoción cultural, las valoraciones de los músicos refieren como limitante fundamental las bajas partidas presupuestarias destinadas como contraprestación percibida por la participación en eventos oficiales de diversa índole. Asumiendo matices diferenciales entre Ciudad y Nación, se destaca el volumen del cachet y la modalidad de pago como aspectos a robustecer. En línea a lo observado, al ser interrogado acerca de las demandas registradas en relación al Tango BA, Lucas en tanto cantor y gestor independiente de largo recorrido comenta:

“Yo del festival de tango de Bs. As. lo único que me molesta es que pagan poco, en general, a todos los que son como yo les pagan poco (..) va una figura y por ahí si le garpan bien, pero pagan poco y pagan, como cualquier organismo del Estado, dos o tres meses más tarde. Después todo lo demás, que se yo, siempre hubo una diferencia. Cuando hago laburos para (..) por ejemplo, voy al Kirchner que es nacional, el trato es diferente, es mucho mejor, es tener un mejor catering. La gente que trabaja en general en ambos lugares es de primera, pero los presupuestos son diferentes.” (Lucas, 45 años, Cantante, jurado y músico regular del festival en estudio. Fecha de realización de la entrevista: Febrero 2022).

La escasa remuneración a los artistas es un patrón que no sólo se advierte en el caso particular de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En clave comparada, en una escala local-municipal, la articulación con las agencias estatales orientada a la realización de festivales independientes es facilitadora de la consecución de equipamiento y/o soportes materiales necesarios para el desarrollo de los eventos, pero asume condicionalidades en lo referido a la gestión de una remuneración para los artistas que participan activamente en estos últimos. En relación con lo observado, al ser consultado acerca de la adjudicación de un cachet para los artistas y colaboradores que organizan el evento, Carlos observa:

“Carlos: No tiene presupuesto. Tiene escenario porque el escenario está en la muni, el corte de calles, levantan el teléfono "córtame la calle", los baños químicos tienen un contrato con la gente que le alquilan baños químicos para cualquier evento y está bien, no les hace nada alquilar dos baños químicos más para vos en 3 días. Pero cuando le hablas de cuál es el presupuesto para hacer el festival, no existe.

Entrevistador: ¿No llegan siquiera a cubrir un cachet para los músicos o para los colaboradores?

Carlos: *Es difícil, o sino tenes que pedirle plata a la gente o cobrar una entrada. Te estás convirtiendo en un productor, que no está mal tampoco, pero pierde la esencia de estos festivales, ¿no? Es otra cosa*”. (Carlos, Cantante y gestor cultural. Fecha de la entrevista: Marzo 2022)

Asumiendo diferentes grados de cooperación en función de la escala de articulación estatal, se advierte como denominador común el déficit en materia de contraprestación por la participación en festivales o eventos oficiales. En función del testimonio de Carlos, también es interesante reparar en cómo la eventual monetización del festival, en pos de cubrir un cachet para los artistas, tensiona `la esencia` del mismo, condicionando la gratuidad del acceso como principio rector. Como veremos a continuación, la tirantez entre los planos `artístico` y `económico` constituirá un factor nodal en los itinerarios de los músicos en función de la inscripción escénica respectiva.

“Las otras puertas” del circuito oficial

Mientras que el Festival Tango BA se comprende como el evento principal en materia de política cultural asociado al género, es importante resaltar que existen otros segmentos de interés artístico-musicales de menor escala que son diagramados por las agencias estatales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En tanto “canales secundarios” orientados a la promoción del tango, estas políticas gubernamentales distan de ser inteligidas favorablemente por los entrevistados. En este punto, retomamos nuevamente la mirada de Lucas en torno al circuito oficial:

“Lo de los Bares Notables²¹ era una cosa similar (..) te tienen que tomar una audición para tocar en un bar, que tampoco artísticamente te suma y también es un cachet similar y lo cobrás (..) creo que el año pasado pagaban 25.000\$ pero no a uno, ¡al grupo! ¡Peor todavía! (..) entonces esas cosas no las hago, me parece una falta de respeto.” (Lucas, 45 años, Cantante, jurado y músico regular del festival en estudio. Fecha de realización de la entrevista: Febrero 2022).

Por fuera de los limitantes asociados al plano remunerativo, Lucas destaca que la imposibilidad de capitalizar en términos artísticos la participación en dichos ciclos también termina desalentando la inscripción a los mismos. En lo que respecta a Darío, al ser

²¹ Refiere al programa Música en Bares Notables dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad.

consultado acerca de la política cultural del Gobierno de la Ciudad, señala la casi inexistencia de circuitos oficiales alternativos por fuera del Tango BA y el carácter exiguo de las remuneraciones brindadas a los artistas:

“Darío: Y la verdad que lo que hace el Gobierno de la Ciudad es una cosa desastrosa, es indignante. Lo que te decía antes de empezar la entrevista. Antes había un Festival de Tango y un Mundial, ahora hay uno solo que es en septiembre. Había un circuito muy grande antes de Larreta y Macri donde uno podía tocar; para la gente era gratuito y para los músicos había un cachet. Eso prácticamente no existe.

Entrevistador: ¿Quedó muy centralizado sobre lo que es el Mundial y Festival de Tango?

Darío: Es eso y que además los cachet son irrisorios (..) bueno, eso sería como lo puntual. No hay ciclos, o son contados con los dedos. Muy mal pagados y a veces con programaciones que dejan bastante que desear” (Darío, 47 años, guitarrista, compositor y arreglador. Fecha de realización de la entrevista: Marzo 2022).

El bajo volumen del cachet destinado a los músicos termina limitando su inscripción eventual en los ciclos e impactando directamente, desde la perspectiva del entrevistado, en la calidad artística de los respectivos eventos. Ahora bien, matizando los contrapuntos enumerados en torno a la administración y organización del Tango BA se destacan, al mismo tiempo, un conjunto de aspectos positivos vinculados al festival. Matizando la prevalencia de contiendas al interior de la escena tanguera, Horacio destaca la importancia del evento a nivel global:

“A mí me parece que es ponerse un poco el tango en contra del tango. O sea, yo tanguero de años no puedo despotricar en contra del festival. Después, al festival de tango, lo que le sigue la palabrita es “de la ciudad”. Para mí es “EL” festival de tango, y sin dudas el festival más importante del mundo es el que pasa en Buenos Aires, no jodamos, tenga la bandería política que tenga.” (Horacio, 53 años, Cantor y organizador del festival. Fecha de realización de la entrevista: Diciembre 2021).

En efecto, además del valor asociado a la trascendencia e impacto del festival, es interesante reparar en la consideración de anteponer el tango, en tanto expresión artística, por encima de mediaciones de otra índole. En relación de continuidad, situando temporalmente

algunos de los factores que motivaron el descontento de los gestores independientes en torno a las agencias estatales de CABA y señalando la imposibilidad de incorporar la totalidad de las propuestas artísticas vigentes en la actualidad, Carlos observa:

“Me parece que le encontraron la vuelta, que se apropiaron bien de la palabra tango, que lo están vendiendo bien y que es un festival que funciona. Mal que cueste, es así. Creo que en su momento estábamos enojados porque nos clausuraban y todo eso, pero después los cargos van cambiando y hay otra gente trabajando y hay gente muy piola laburando en el festival de tango de Bs. As. y en el Mundial, que está bueno. La verdad que es un buen laburo el que hacen. Obviamente, todos queremos estar, y no hay lugar para todos.” (Carlos, Cantante y gestor cultural. Fecha de la entrevista: Marzo 2022)

Desde la mirada de Carlos se advierte cómo dentro del abanico múltiple de posibilidades que habilita el tratamiento del tango, el abordaje realizado por parte de las agencias estatales en tanto bien cultural es reconocido positivamente en función de su comercialización y funcionalidad. Por otro lado, da cuenta de una modulación en la comprensión del rol del Estado, otrora signada por el descontento en torno a su actuación, actualizada a un reconocimiento de la idoneidad de los agentes en torno a la labor desplegada. Para finalizar, retomando una valoración asociada al paralelismo de las respectivas escenas y la circulación de los músicos al interior de las mismas, Darío señala:

“Me parece que los dos cumplen funciones que están buenas, está bueno que los dos existan. De hecho, coexisten (..) y hay músicos que tocamos en los dos, a veces, cuando nos convocan de un lado, cuando nos convocan del otro.” (Darío, 47 años, guitarrista, compositor y arreglador. Fecha de realización de la entrevista: Marzo 2022).

En suma, la caracterización del Festival Tango BA se encuentra mayormente signada por valoraciones negativas de diversa índole aunadas en torno a los criterios programáticos, aspectos remunerativos, falta de articulación con gestores y artistas independientes, así como en relación a la escasez y calidad de los canales de fomento secundarios congregados por fuera del festival. Por fuera de ello, dichos contrapuntos se encuentran matizados por los músicos en función del valor asociado al festival en materia de escala, proyección y

promoción del género, asumiendo por fuera de las mencionadas desavenencias, reconocimientos y complacencias en torno a su desarrollo.

Como hemos observado, dichas representaciones se encuentran asociadas a la inscripción diversificada de los músicos en las distintas escenas que componen el universo tanguero, dando cuenta de un patrón de *circulación* en las trayectorias de los artistas en función del tránsito fluido por los respectivos circuitos, develando a un tiempo la laxitud, la complementariedad y el solapamiento de sus límites.

Consideraciones finales

Por fuera de la inscripción alternada entre los correspondientes ámbitos que componen el universo tanguero, cada circuito asume una lógica propia y por extensión, condicionalidades y potencialidades en materia de desarrollo artístico-profesional. Ahora bien, ¿Qué criterios orientan la circulación fluida y diversificada de los artistas por los espacios que componen la escena tanguera? Con mayores y menores grados de fijación en función de la inscripción escénica respectiva, “el prestigio”, “lo experiencial”, “lo creativo”, “lo monetario” y “lo cooperativo” asoman como coordenadas orientadoras privilegiadas del “hacer musical” de los artistas.

En el caso particular de la escena for export, se privilegia la dimensión económica y la formación técnica en el marco de cierto “encorsetamiento” de la expresión artístico-musical, siendo a su vez “lo experiencial” (en función de los requerimientos asociados a las destrezas implicadas en el desempeño artístico) y “lo monetario” factores prevalentes a la hora de definir la participación en dicho ámbito.

Para con el circuito oficial, la inscripción de los músicos está mediada por una serie de contrapuntos. Caracterizado mayormente por percepciones desfavorables en torno a los criterios programáticos y operativos del festival oficial de la ciudad y de las propuestas artísticas subsidiarias, se pondera positivamente, además de la trascendencia del evento en materia de promoción del género a nivel local-internacional, el status asociado a la participación al interior del mismo y la visibilidad que ofrece para los artistas.

Por último, en el caso de la escena independiente, se privilegia según sus protagonistas la libertad creativa, la capacidad de experimentación que habilita junto al componente afectivo aunado al género, fuertemente mediado por lo amical y lo barrial, consagrando en la dinámica cooperativo-colaborativa un patrón específico del quehacer independiente.

Atendiendo a la inscripción fluida y alternada que observamos en la práctica en los respectivos ámbitos mencionados, cabe preguntarse: ¿Qué aspectos definen, en el plano

simbólico, la alterización de las diversas escenas? En este punto, podemos identificar criterios de diferenciación de los espacios independientes en relación a los espacios oficial y for export, a la suerte de <<efectos de frontera>> (Hall, 2003) instrumentados en función de los imaginarios asociados al tango que movilizan y contraponen los artistas que formaron parte de esta investigación.

Dichas percepciones se asocian, en el ámbito de las tanguerías, a expresiones acartonadas y estereotipadas del género, y en el circuito oficial, en torno a una inclusión parcial de la gama diversificada de propuestas musicales existentes connotando, en ocasiones, expresiones artísticas equidistantes o no del todo figurativas de la escena tanguera actual, encontrando como denominador común en ambas cierta falta de direccionalidad y/o cercanía de las propuestas musicales para con el público local. De forma ampliada, las expresiones artísticas movilizadas en el marco de la escena independiente se nutren de una búsqueda estética que desborda el hecho estrictamente musical para insertarlo en una trama social dinámica en la cual el género se resignifica, adquiere potencialidad y resonancia.

Ya definidos los ámbitos en relación a los cuales orbitan y se referencian los espacios vinculados a “lo independiente”, a continuación analizaremos en profundidad los anclajes materiales y concretos de su adscripción, el carácter polisémico de dicha categoría, así como sus potencialidades y limitantes, sus anudamientos e interferencias.

Capítulo 3. Los sentidos múltiples de la adscripción de independencia al interior de un festival de tango de la ciudad de Buenos Aires

Resumen

“Lo independiente” en el tango contiene, en tanto categoría polisémica e interseccionada, clivajes múltiples de significado que cimentan, amplían y complejizan dicha noción. Éstos se encuentran asociados fundamentalmente a dimensiones tales como la pertenencia barrial y comunal, una búsqueda artística referenciada en “lo popular”, una praxis colectiva autogestiva, una idea de libertad artística solidaria de este modo de producción y un vínculo irregular con las agencias estatales. La noción de independencia también se vincula con un quehacer mediado por recursos estructurales acotados, limitantes monetarios y trayectorias laborales mayormente caracterizadas por la informalidad y/o la multiactividad, configurando todos éstos vectores nodales de una práctica artística no exenta de matices y contrastes.

A su vez, la adscripción de independencia permite modelar la conformación de un “nosotros” *relacionalmente* constituido por oposición o desavenencia en relación a los “otros” mundos del arte de los que intenta diferenciarse. En línea a lo observado en el 2° capítulo, el universo del tango se compone de circuitos diferenciados pero interconectados entre sí, al interior de los cuales la escena independiente “se abre camino” delineando un carácter distintivo en relación a los restantes ámbitos. En este sentido, detectar los contornos de dicha inscripción posibilita inferir, desde los sentidos movilizados por los entrevistados, sobre qué elementos se constituye dicha alteridad constitutiva. Siguiendo a Becker en su abordaje acerca de los mundos del arte:

Un aspecto importante de todo análisis sociológico de un mundo social es percibir cuándo, dónde y cómo los participantes establecen las líneas que distinguen lo que quieren que se tome por característico de lo que no se quiere que se tome como tal. (2008: 55)

A continuación, analizaremos las marcas distintivas del *ser* independiente en el tango en función de dichos lineamientos.

“Los tangos se bailan de a dos”. (Auto)gestión y articulación estatal como modulaciones posibles de “lo independiente”

Reparar en el carácter independiente de un festival de tango conlleva, desde una mirada sociológica, analizar los trazos que definen el grado de autonomía relativa de ese mundo del arte para con los circuitos en relación a los cuales se construye una propuesta artística alternativa. En este sentido, es pertinente indagar la presencia o ausencia de articulaciones concretas entre los organizadores y coordinadores del festival y las agencias estatales del gobierno de la ciudad, y en caso de tener lugar, reparar en su fundamento, el tipo de formato que asumen y si tensionan (o no) la referida adscripción independiente.

Como hemos detallado en el Capítulo 1, el festival de tango analizado consagra a la fecha su 6° edición consecutiva. De las cinco ediciones realizadas al momento del trabajo de campo, las dos últimas (2020 y 2021 respectivamente) contaron con algún tipo de aporte estatal; a saber, Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias y posteriormente, Mecenazgo, como programas de otorgamiento de fondos destinados a proyectos artísticos. Las anteriores ediciones se sostuvieron exclusivamente por las contribuciones “a la gorra” y la

ayuda de artistas y colaboradores que percibían un ingreso “simbólico” en función de la recaudación del evento.

En este punto, desde la comprensión de la modalidad de producción independiente como una forma específica de organización del trabajo artístico por fuera de las instituciones oficiales (del Mármol, 2017), es pertinente problematizar si la solicitud y otorgamiento de los aportes mencionados interfiere en modo alguno el desarrollo de la práctica artística o si reformula el carácter de independencia que vertebra la orientación general del evento. Al ser interrogado en torno a este aspecto, uno de los organizadores observa:

“Yo creo que la situación de la pandemia cambió un poco también eso. Sentimos que necesitábamos poder mantener que sea bien popular [el precio de] las entradas y todo y a la vez poder pagarle a los artistas, que no se resienta eso, que no se resienta la calidad del sonido, que al principio tenemos que alquilar algo menos, o poner algo menos, o achicar el sonido (..) el espíritu sigue siendo independiente, porque básicamente el hecho de que esté ese mecenazgo no influyó en la forma en que tenemos de hacer el festival, la grilla, o lo que sea (..) Las decisiones las tomamos totalmente nosotros, nadie nos dijo lo que teníamos que hacer. El espíritu es exactamente el mismo que el primero. Lo independiente es remarcar el laburo que hay detrás de manera desinteresada y por amor a la movida.” (Roberto, 41 años, Bailarín y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

En primer lugar, Roberto afirma que la pandemia de covid-19 constituyó el marco habilitante para una variación específica del vínculo hasta entonces establecido por el festival con las agencias estatales, definido por la omisión de los apoyos gubernamentales en las primeras ediciones del evento y, posteriormente, caracterizado por la articulación con estas últimas, quedando supeditada a la tramitación y posterior otorgamiento del financiamiento estatal. Como bien observa del Mármol:

Más allá del hecho de que gran parte de la identidad de lo independiente se construya en función de su demarcación respecto de lo oficial, las relaciones entre estos ámbitos no son lineales, ya que existen entre estos una multiplicidad de vínculos e intersecciones. (2017: 56)

En efecto, el desarrollo de la propuesta artística en un contexto de fuerte retracción laboral reformuló el horizonte de mediaciones (Hennion, 2017) posibles con el Estado,

ampliando los márgenes de interacción entre ambos actores sociales. De este modo, la importancia de las agencias estatales, vía programas de estímulo a la labor artística, puede vislumbrarse en la sostenibilidad parcial de las respectivas escenas alternativas o independientes. En consonancia a lo observado por Ivana Mihal y Guillermo Quiña:

Si bien pueden hallarse algunas críticas hacia el Estado como institución reproductora de la dinámica de los grandes capitales de la cultura, este tiende a revestir una función de garante de la producción cultural independiente, principalmente desde sus aportes financieros (2015: 151).

En segundo lugar, el carácter de independiente desde el testimonio asume como coordenadas de sentido la no injerencia estatal en las formas de organización, modalidades de producción, autonomía decisoria y orientación artística del festival. Para Roberto el aporte estatal contribuye a mejorar las condiciones de producción del evento, pero no interfiere con su “espíritu”. En línea a lo observado por Boix, los recursos estatales son importantes en un sentido específico: en tanto son aprovechables para volver más sólidas escenas y propuestas musicales que ya tienen un recorrido antes de encontrarse con estos recursos (2017: 140). Desde esta óptica, la tramitación del subsidio está lejos de inteligirse como una “estatalización” de la escena independiente o como un renunciamiento a la autonomía del festival.

En suma, el rebasamiento de la labor musical, aunada a la disposición de saberes de gestión, redefinieron en un contexto de crisis socio-sanitaria la mediación estatal (hasta entonces inexistente) como vínculo *posible*, decantando en una articulación lábil orientada a potenciar una escena tanguera alternativa. Al mismo tiempo, aprehendemos en la forma de *implicarse, decidir, producir, y proyectar* los vectores que componen el núcleo duro del quehacer artístico *independiente*, manteniéndose inalterada dicha adscripción pese a la reformulación del patrón relacional con las agencias estatales.

“Barrio de alma inquieta”. Sentidos aunados en relación a la inscripción barrial

Como hemos observado en el primer capítulo, en “lo barrial” anida una pertenencia que rebosa la mera locación geográfica. En la intersección con “lo tanguero”, el barrio transmuta a una forma de comprender, habitar y transmitir el género artístico en función de dicho enclave. A su vez, esta última no puede ser inteligida sino como contraparte a otras

formas de expresión cultural asociadas al tango. En relación de continuidad a lo detallado por uno de los entrevistados:

“Hay una contracara si se quiere. Los festivales barriales son como la contracara del festival de tango de la ciudad. Hay cierta rebeldía que forma parte del tango, sin dudas. Entonces, siempre el tango de alguna manera está un poquito en contra de lo establecido, digo por esa misma rebeldía (...) Obviamente los festivales independientes tienen que ver con esta postura más honesta si se quiere, más sincera, y más relacionado con la gente del barrio” (Horacio, 53 años, Cantor y organizador del festival. Fecha de realización de la entrevista: Diciembre 2021)

De forma ampliada, los imaginarios asociados a los festivales independientes giran en torno a una *‘postura más sincera’* como contraparte a la versión oficial, “institucionalizada”, comprendida en este caso como menos genuina y más distante del “pulso barrial” y su entramado. En relación de continuidad, al ser interrogado sobre qué supuestos descansa la filiación al barrio, Roberto repara:

“Una cuestión de identidad, donde uno fue feliz cuando era niño, donde uno forjó las amistades, donde fue al club, donde jugó en la calle al fútbol, tuvo su primer amor (...) Es un lugar de identidad, de identificación, entonces uno lo quiere al barrio y en ese sentido quiere que sea un lugar mejor para vivir (...) El mural es el mejor ejemplo, ¿no? Embellecer el barrio y que esos 4, 5 días sean una fiesta para el barrio. Y el tango, por eso, porque es nuestra música, la de nuestros abuelos, la de nuestros viejos, la nuestra. Porque amamos el tango”. (Roberto, 41 años, Bailarín y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

En suma, en lo barrial se encuentra imbricado un factor identificatorio que no puede ser dissociado del fuero emotivo vinculado a su pertenencia y al tango como dinamizador de dicho sentir, configurando enclaves de sentido en torno al carácter diversificado de la noción de independencia. A su vez, el hecho musical se inscribe en lugares que lo redefinen como tal y lo desbordan en sí. Desde la comprensión de Boix, puede pensarse que en estos espacios la música es una relación social que en su propia actualización amplía las posiciones en las cuales es posible participar de la música, y por lo tanto, volverla acción social (2016: 51). En

el caso que nos convoca, el tango está íntimamente vinculado a la trama colectiva- vecinal aunada al desarrollo del festival independiente.

“Hacer en lo popular”. La praxis de lo comunitario

La red comunitaria como elemento constitutivo privilegiado de lo independiente asume un formato participativo-colaborativo mediado por lo fraternal, no exento de desacuerdos por parte de algunos vecinos en lo referido a las intervenciones barriales promovidas desde los festivales. En relación de continuidad a lo observado, Carlos comentaba:

“Es lo principal, o sea, lo principal es la comunidad, tanto entre los músicos, los artistas, los vecinos, ese es el entramado que se hace entre la comunidad, la comunidad artística por decir algo (..) las ganas de estar, las ganas de los vecinos de preguntar cuando es, de si puedo venir con mi reposera, de si puedo filmar, y siempre las ganas de colaborar, eso pasa. Como también pasan, surgen las disputas del mismo barrio (..) "uy, ¿qué hacen otra vez tocando acá, cortando la calle?". Y bueno, eso es lo lindo de estas cosas, ¿no? Está bueno, pero si el entramado comunitario es importante y eso no lo hace cualquiera y no sé puede forzar, se da o no se da. Y en estos lugares se da, así que eso está bueno”. (Carlos, Cantante y gestor cultural. Fecha de la entrevista: Marzo 2022)

En suma, la simetría en el plano vincular emerge como un componente característico de dicha configuración, acotando de forma significativa las distancias relativas existentes entre los artistas y el público, asumiendo de este modo una dinámica particularmente singular. A su vez, la pertenencia de los vecinos a dicha comunidad artística connota la participación activa de los mismos en la definición del hecho musical-social como tal. En otras palabras, el análisis sociológico no puede estar circunscrito de forma limitada al quehacer de los músicos, sino ampliado al conjunto de los participantes que dinamizan la práctica artística en cuanto tal y con arreglo a su inscripción en dicho mundo del arte, actualizando y redefiniendo a su vez el patrón relacional inherente al mismo.

Desde la perspectiva de una de las entrevistadas, la esencia de los festivales independientes se encuentra íntimamente asociada al “ser parte”, e inextricablemente unida al carácter popular del evento:

“Lo independiente y lo popular digamos que están unidos desde algún lugar (..) Creo que lo independiente y lo popular están unidos porque Don Juan que va caminando por la calle, ve una movida independiente (que es parte de lo popular, parte del pueblo) y siente que puede ser parte de eso, que puede formar parte, ser parte. En una movida que no es independiente, no siente que puede ser parte. O sea, así lo veo. Lo importante de lo popular y lo independiente es que el pueblo sienta que puede hacer eso, que puede participar, que puede hacer, que puede estar y que puede mañana armar una cuestión así también. O sea, que sienta que lo pueda hacer. Es como que lo independiente alimenta eso en algún lugar del imaginario.” (Lucía, Cantora. Fecha de la entrevista: Febrero 2022)

En efecto, “lo popular” emerge en este caso particular como indiferenciadamente unido a “lo independiente”. En este sentido, en las modalidades del hacer, en la cercanía relativa del público con los músicos y en el sentido de pertenencia inherente a dicha trama comunitaria se encuentra contenida, desde la mirada de Lucía, una potencialidad artística latente en función de la cual, ya no el espectador pasivo, sino el partícipe activo puede proyectarse como futuro hacedor de una iniciativa similar.

Especificidades del hacer independiente. Algunos apuntes en torno a la autogestión colectiva

Como hemos analizado en el primer capítulo, la dinámica propia del hacer independiente en el festival analizado se encuentra fuertemente supeditada a un hacer colectivo anclado en una inscripción barrial específica, un entramado comunitario dinámico, una configuración social reticular asociada al capital humano, junto al carácter popular del evento, presente en la planificación y posterior desarrollo del festival. Al mismo tiempo, los formatos que asume dicho accionar (desde la perspectiva de los entrevistados, indistintamente asociados a “lo cooperativo”, “lo colaborativo”, “lo autogestivo”) además de consolidarse como modalidades del quehacer grupal, emergen como significados equivalentes en relación a la categoría nodular de ‘independiente’, ampliando y diversificando el universo representacional asociado a esta última.

Una de las nociones solidarias de dicha filiación identitaria lo constituye la autogestión como modalidad por excelencia de la labor artística. Por caso, además de referenciarse como una forma de obrar colectivamente, constituye una suerte de afirmación y desmarque de los circuitos oficiales y comerciales asociados al género. En este sentido, el

testimonio brindado por Marcos es ilustrativo de los aspectos señalados. Al ser interrogado acerca de sobre qué supuestos descansa la mencionada adscripción en el tango observa:

“Yo pienso a que solventamos nuestros proyectos nosotros, no dependemos de ninguna difusión estatal, creo que eso es lo que nos diferencia. De hacerlo con el corazón, por eso decimos independiente. Independiente de un presupuesto estatal, lo hacemos con el corazón, lo hacemos en un barrio que no llega el estado ahí; en cuanto a tango no llega.

Eso me parece es lo que marca la diferencia con lo independiente, se despega de lo estatal y lo acerca a la gente del barrio, a la gente local. No tiene que irse al centro, no tiene que irse a un teatro, al Tazzo (...) O a bailar, no tenes que ir a Palermo”.
(Marcos, Musicalizador y organizador del festival. Fecha de entrevista: Diciembre 2021)

Entonces bien, por un lado, “lo autogestivo” connota la solvencia del evento en función de la movilidad de recursos propios junto a la no subordinación de la realización del festival en función de la disponibilidad de apoyos presupuestarios gubernamentales. Además, presenta la particularidad de constituirse como una iniciativa artística autónoma impulsada, en lo que al tango respecta, por la vacancia de actividades fomentadas desde las agencias estatales en dichos barrios. Por último, se encuentra asociado al valor de una oferta cultural zonal para los vecinos por fuera de las propuestas artísticas del circuito comercial tanguero, mayormente concentradas en el centro de la ciudad.

Ahora bien, “lo autogestivo” es susceptible de albergar valoraciones asociadas al desinterés de lucro en relación al hecho artístico proyectado; en consecuencia, no puede ser escindido el componente afectivo como elemento sustancial en su configuración. Para Marcos, el hacer independiente implica “hacerlo con el corazón”. En lo referido a este punto, Lucas también observa el contrapeso entre la filiación al tango y la falta de rédito económico devenida de la realización del festival, brindando una suerte de caracterización de los distintos tipos de escenas en función del peso específico atribuido distintamente a cada uno:

“Lo que sostiene eso, es lo que dije antes, el amor al género. Es una autogestión donde vos no ganas un mango, donde solamente se puede hacer una cosa así por pasión. Es el amor y la pasión hacia el tango, no hay otra. Porque, por ejemplo, cuando haces el festival de tango de Buenos Aires, donde hay un presupuesto, tenés un

montón de cosas, es otra inquietud la que mueve ese festival (..) Hay muchos festivales que son un negocio, otros mitad y mitad, y otros cómo los festivales independientes es sólo pasión, es sólo amor”. (Lucas, 45 años, Cantante, jurado y músico regular del festival en estudio. Fecha de realización de la entrevista: Febrero 2022).

Desde la mirada del entrevistado, el punto cardinal que motoriza la organización y concreción de un evento de estas características se encuentra inexorablemente asociado al cariño profesado hacia el tango, como contraparte a la utilidad económica devenida de su realización; en términos de Vecino (2011) asociada a una “matriz sentimental” específica, caracterizada por un “activismo cultural” y una vinculación “libidinal” con la música. En suma, lo autogestivo connota un quehacer colectivo signado por el uso de recursos limitados, compensado por la activación de redes de reciprocidad y cooperación entre pares; al mismo tiempo, en tanto categoría orientadora expresa la marcación de límites simbólicos que, al tiempo que revelan los márgenes de la otredad identitaria, cimentan la construcción de un “nosotros” colectivo pretendidamente homogeneizado y alternativo. Por último, lo autogestivo se nutre de regímenes de valor diferenciales en torno a “lo económico” y “lo artístico”, con fuerte prevalencia del último plano, expresando algunas tensiones elementales en esa predilección.

“Rajando tamangos”. Dilemas en torno a la monetización de la labor artística independiente

Como hemos observado, el formato que asume la labor autogestiva está referido a la organización colectiva grupal, desde una lógica horizontal y colaborativa, signada por una escasez relativa de bienes y capital en función de la cual se accionan redes de reciprocidad y cooperación mutua. A su vez, las constelaciones de sentido giran en torno a un hacer “desde abajo”, “codo a codo”, referenciado en torno a la autonomía organizativa, la modalidad de producción, la filiación afectiva y la falta de condicionalidades por parte de agencias externas. La motivación artística, en tanto búsqueda orientada a “acercar el tango a la gente”, se nutre de convocatorias abiertas en espacios públicos, caracterizadas mayormente por la gratuidad del acceso. En este punto, uno de los claroscuros asociados a la dinámica propia del hacer autogestivo se encuentra vinculado a la no monetización del tiempo invertido y de las actividades realizadas. En tanto gestor cultural de largo recorrido al interior de la escena tanguera, Carlos problematiza este aspecto característico de los festivales independientes:

“Es otro plano de ver la cultura, de mostrarse, es otra cosa. Me parece que siempre los voy a valorar y voy a apoyar a cualquier evento que se haga de esa manera. Yo creo que para mí tienen que ser monetizados, no se puede trabajar más gratis cuando estuvimos 2 años casi sin trabajar artísticamente. Yo no tuve problemas porque estoy laburando, tengo un taller, o sea, estampo ropa. Pero el que no hizo nada en 2 años, el de la casa de tango que toca y no hizo nada, no sé (..) no podés invitarlo a un festival independiente porque vos sos independiente y le decís "vení a tocar gratis", o sea, eso es lo que no cierra” (Carlos, Cantante y gestor cultural. Fecha de la entrevista: Marzo 2022)

Desde una perspectiva situada, la irrupción de la pandemia y el aislamiento social devenido de la misma impactó negativamente en las condiciones laborales del universo tanguero, coartando los circuitos de trabajo, o en el mejor de los casos, readecuando la sostenibilidad de estos a un formato streaming que no equiparaba el volumen laboral previo a dicho contexto. Para Carlos, este contexto propició un replanteo sobre el trabajo no remunerado de los artistas.

En el caso particular del festival analizado en el presente estudio, la crisis provocada por la pandemia suscitó la tramitación de subsidios estatales por parte de los organizadores del evento como una estrategia orientada a afrontar parcialmente los costos devenidos de su realización. En este punto, los sentidos movilizados por el entrevistado constituyen coordenadas de sentido para reflexionar en torno a una serie de aspectos. En efecto, se puede conjeturar que los condicionantes coyunturales asociados a la carestía temporal de canales laborales puso en evidencia algunos limitantes asociados a la labor autogestiva independiente, cuando menos en dos direcciones: “hacia afuera”, reformulando las modalidades de articulación con el sector estatal y “hacia adentro”, sopesando el peso específico del plano económico en la participación colaborativa de los artistas. En el caso del festival ambas aristas se encuentran correlacionadas, debido a que el ingreso devenido de la tramitación de los apoyos gubernamentales tuvo como uno de sus objetivos principales mejorar la remuneración de estos últimos (antes supeditada exclusivamente a los aportes a la gorra) en el marco de un período de poco menos de dos años signado por una baja o nula empleabilidad.

“La alegoría de la pared pintada”. La multiactividad como arista problemática

La labor autogestiva no solo asume condicionalidades en el plano económico, sino también en lo referido a la praxis artística, mayormente mediada por un quehacer supeditado a

tareas múltiples. Desde la mirada de Darío, el circuito independiente se encuentra caracterizado por cierta precariedad constitutiva definida con arreglo a la atención diferenciada de cuestiones que exceden lo meramente “musical” en la concreción de sus respectivos proyectos. En otras palabras, el músico al verse en la obligación de abarcar cuestiones vinculadas a la gestión, difusión, promoción, entre otras, acota de forma significativa el tiempo útil destinado al instrumento y con ello la calidad artística de sus producciones:

“Cualquier persona que quiera progresar tiene que estudiar. Si uno tiene que laburar, si uno tiene que llevar los pibes a la escuela, si además uno tiene que hacer el flyer, mandar mail, organizar el festival, cargar una caja ¿Cuándo estudiás? Y si no estudiás, tocás mal. Y si muchos tocamos mal, el género se va hundiendo. Cuando uno se mete en todo eso no se puede. No se puede estar pintando una pared si en realidad querés tocar bien el violín. Pero lo digo desde la praxis (..) ¿Vos querés tocar el bandoneón? Andá a estudiar, ¿no?” (Darío, 47 años, guitarrista, compositor y arreglador. Fecha de realización de la entrevista: Marzo 2022).

En la caracterización de la labor independiente, la sobreocupación y su impacto en la economía de tiempo del músico emergen como vectores problemáticos. Por un lado, debido a la concentración de tareas por fuera de las estrictamente vinculadas a la esfera artística, se produce cierto rebasamiento del rol de músico lo cual comporta, desde la visión de Darío, algunas implicancias negativas en lo referido al desempeño y por extensión, a la calidad artística y proyección del género. En este punto, es interesante retomar los aspectos señalados por Darío en el 2º capítulo, referidos a la conveniencia de insertarse laboralmente en el circuito privado. En efecto, por fuera de la posibilidad de percibir un ingreso estable, en el testimonio registraba un correlato favorable en materia de desempeño musical, asociado a la posibilidad de tocar casi todos los días, con un alto grado de exigencia, lo cual redundaba en una mejora significativa de la calidad artística de los músicos.

Por el otro, los usos del tiempo se encuentran supeditados casi en su totalidad a la cobertura de ocupaciones diferenciadas vinculadas al tango, constituyéndose como un patrón de actividad típico del universo tanguero:

Otra dimensión que se ha analizado en este informe tiene que ver con la multiactividad que caracteriza a las personas trabajadoras del tango. Según el criterio autopercebido

de “tiempo dedicado” o de “mayores ingresos económicos percibidos” (según el orden de importancia, la encuesta ofrecía hasta tres opciones distintas de actividad), se observa que un enorme porcentaje de los/as encuestados/as respondieron que realizan al menos tres actividades distintas relacionadas con el tango (Zarlenga; Morel; Coloma. 2022: 61).

De los ejes abordados en el presente apartado se desprende una idea asociada a la “polivalencia” del músico independiente, mediada por una labor primaria y al mismo tiempo, por un subconjunto de tareas subsidiarias y / o complementarias, presente incluso en artistas de mediano recorrido al interior del género. Por otra parte, emerge la multiactividad como un patrón arquetípico de las trayectorias laborales de los artistas vinculados al tango. En ese marco, es oportuno señalar el valor asociado a la realización de proyectos artísticos concebidos mayormente como aporte en materia cultural, equidistantes de una lógica estrictamente económica.

En consonancia a lo observado anteriormente, es pertinente interrogarse hasta qué punto la dinámica del hacer independiente, signada por un alto grado de autonomía, no expresa sus “bemoles” en lo referido a cierto deslindamiento de obligaciones gubernamentales en la activación del género, mediado por una concentración múltiple de ocupaciones y compromisos de variado tipo para la realización de los festivales. En este punto, Darío cuestiona el sentido de condensar en los gestores culturales y músicos independientes el conjunto de tareas asociadas a la configuración de una escena artística alternativa:

“Los que hacen festivales me van a querer matar, pero un poco es sacarle la responsabilidad al Estado, y al Gobierno de la Ciudad. Si lo hacemos todo nosotros. No loco, ¿Cómo puede ser?” (Darío, 47 años, guitarrista, compositor y arreglador. Fecha de realización de la entrevista: Marzo 2022).

Desde los sentidos movilizados por el entrevistado, la realización de festivales independientes, asumiendo una dinámica autogestiva, comporta ciertos contrapuntos. En efecto, asume una serie de cuestionamientos en lo que refiere a las implicancias indirectas de “ponerse al hombro” estas iniciativas, viendo como contraparte una forma de eximir a las agencias del Estado de las responsabilidades asociadas a la promoción de mecanismos de fomento e incentivo para con el género.

En suma, es válido interrogarse hasta qué punto la reproducción indefinida y no problematizada de la lógica autogestiva coadyuva a un corrimiento cuando menos sutil de las agencias estatales en materia de activación del género en una escala barrial; desplazamiento que reviste, a nuestro entender, el sostenimiento de dichas escenas con recursos limitados y de forma sobreocupada por parte de los músicos y gestores independientes que las traccionan.

Consideraciones finales

A lo largo del presente apartado hemos intentado recuperar los sentidos movilizados por los músicos y gestores en torno al carácter múltiple de la noción de independencia que orienta el festival de tango en el que se centra este estudio, en pos de desagregar las diferentes aristas que interceden en su definición.

Desde una perspectiva relacional atenta a la configuración de una escena alternativamente constituida en relación a los ámbitos oficial y for export, el interés analítico se centró, en primer lugar, en el posible contrapunto entre un modo de producción artística referenciado en su carácter autogestivo y la búsqueda de financiamiento estatal como elemento potencialmente discordante.

En pos de ello, pudimos constatar que en el itinerario del festival el vínculo con las agencias estatales estuvo caracterizado por una modulación específica. Esto es, inicialmente signada por la total prescindencia de apoyos gubernamentales; luego supeditada a la gestión y adjudicación de fondos destinados tanto al mejoramiento de las condiciones generales del festival, como a las condiciones laborales de los artistas. Como hemos observado, dicha mediación tuvo lugar en un contexto de marcada contracción laboral como marco habilitante para la reformulación del patrón relacional establecido hasta entonces con el Estado.

En este punto, el vínculo con las agencias estatales es susceptible de caracterizarse como *instrumental* con motivo de, por un lado, no inteligirse como condición sine qua non de la realización del evento y por el otro, debido a la funcionalidad específica de la articulación, orientada a la potenciación de una escena de mediano recorrido al interior del género. Dicha disposición, lejos de *debilitar* permitió *delimitar* los márgenes de la labor autogestiva, el núcleo duro del hacer independiente, expresado en las modalidades de organizar, decidir, producir y proyectar del quehacer artístico del mundo del arte analizado.

Seguidamente, se reparó sobre la amplitud y complejidad de la noción de independencia en función de las coordenadas de sentido que orientan dicha adscripción. Los puntos de apoyo se encuentran indistintamente referidos a la pertenencia barrial, en tanto inscripción concreta; al entramado comunitario vinculante, en tanto red colaborativa; a la

libertad y experimentación creativa, en tanto patrón artístico prevalente y al carácter popular del evento, en tanto búsqueda estética particular. Por fuera de las especificidades de cada una de ellas, la relevancia sociológica anida en el rebasamiento del hecho musical como tal o, mejor expresado, en la potencialidad activa de la práctica musical para crear lazos ampliados de implicación comunitaria y acción social.

Para ir cerrando, se retomó el carácter autogestivo como rasgo distintivo de la práctica independiente para abordar, además de su condición reticular, colectiva y colaborativa, su instrumentalidad demarcatoria en tanto modalidad de producción específica en relación a los otros ámbitos tangueros. A su vez, se observó que el quehacer autogestivo se encuentra investido fuertemente de un componente afectivo como elemento cinético de proyectos que privilegian su valor cultural en detrimento del rédito económico devenido de su realización. Con arreglo a dicha orientación, indagamos en las condicionalidades monetarias de la práctica autogestiva y su desenvolvimiento en el marco de las trayectorias laborales de los músicos de tango, para dar cuenta de la polivalencia, sobreocupación y multiactividad como aristas problemáticas del ámbito laboral independiente tanguero.

Para concluir, estas últimas constituyeron los disparadores para interrogar los claroscuros de la práctica autogestiva irreflexiva y, de forma ampliada, reparar en las posibles implicancias de la concentración indefinida de ocupaciones en pos del sostenimiento del ideal estético independiente. En este punto, es válido interrogar si dicho accionar no coadyuva en cierto modo al descuido benévolo (Becker, 2008) de dichas iniciativas por parte de las agencias estatales, retroalimentando de este modo un corrimiento no forzado, o cuando menos, una implicación marginal por parte de estas.

Capítulo 4. Reflexiones finales

A lo largo de la presente investigación hemos analizado la configuración de un festival de tango independiente en la ciudad de Buenos Aires, atendiendo las modalidades de organización y producción implicadas en su desarrollo, los criterios de diferenciación puestos en juego en relación a los circuitos oficial y privado, además de los usos, significaciones y condicionalidades atribuidas a la práctica musical autogestiva.

En el primer capítulo, desde un enfoque descriptivo-exploratorio, hemos abordado la planificación, gestión y desarrollo del festival de tango atendiendo su inscripción geográfica particular, el entramado comunitario vinculante, así como el quehacer colectivo implicado en su dinámica, brindando especial atención a su carácter reticular. En efecto, en la acción

conjunta de gestores, músicos, activistas culturales, cooperantes y vecinos anida el carácter colaborativo del hecho artístico y su intelección como mundo del arte susceptible de ser abordado sociológicamente.

Se observó que la cualidad *barrial* del evento, abordada en tanto categoría polisémica referenciada como locus de pertenencia y dinamizador identitario fundamental, constituye a su vez una afiliación demarcatoria en relación al ámbito oficial y *for export*. Por un lado, dicha adscripción permite dar cuenta, de forma tácita, del rebasamiento del hecho musical en sí; en otras palabras, de su intelección como recurso en función del cual se co-implican lazos comunitarios que actualizan y robustecen el entramado barrial en el cual se inscribe y “amplía” la práctica artística en cuanto tal. A su vez, tiene lugar la conformación de un “nosotros” fuertemente cimentado sobre la filiación barrial y por extensión, diferenciado de los “otros” mundos del tango. En tanto marca de frontera, las modalidades del “hacer” independiente daban cuenta del carácter autogestivo, autodeterminado y colaborativo de la práctica social, junto al componente emocional del cual estaba investida, como elementos particulares y diferenciados del quehacer artístico en relación a los otros ámbitos tangueros.

En el segundo capítulo, atendiendo el carácter relacional de las escenas artísticas del tango actual hemos abordado, desde la inscripción diversificada de los músicos por los circuitos que componen el universo tanguero, la caracterización de los ámbitos oficial y *for export*, las desavenencias registradas en relación a los mismos, así como las coordenadas orientadoras de la práctica musical situada.

De forma reflexiva, es pertinente señalar que el imaginario previo a la inmersión en el campo prefiguraba en la configuración de las escenas una pauta de mutua exclusión entre los respectivos ámbitos. En contraparte, el itinerario de los músicos profesionales o en plan de profesionalización comporta un patrón original, signado mayormente por un tránsito fluido por los correspondientes circuitos, dando cuenta de la porosidad y el solapamiento de sus límites. Profundizando, aquello que en el primer capítulo expresaba una delimitación más rígida entre los mundos del tango, en función de las marcas discursivas asociadas a la distinción “nosotros/otros”, al depositar el foco de atención en la práctica y las trayectorias artísticas de los músicos iluminaba una arista hasta entonces opaca, referida a la participación diferenciada de estos últimos por las respectivas escenas tangueras.

En este punto, consideramos que uno de los aportes de la presente investigación se vincula a la dinámica singular que asume el itinerario de los músicos de tango; esto es, caracterizada por *inscripciones particulares* en los respectivos circuitos que componen el

universo tanguero, en paralelo al *agenciamiento colectivo* en la configuración de una escena declarativamente alternativa a los ámbitos en los cuales se insertan profesionalmente.

Desde la comprensión de dicha pauta de *circulación* de los músicos por las respectivas escenas, sin desconocer las lógicas específicas de cada ámbito, la incógnita estaba asociada a los elementos que definen la inscripción particular en cada uno de ellos. Por un lado, las coordenadas orientadoras de la práctica musical, en función de la inscripción escénica respectiva, podían referenciarse en el valor distintamente asignado al plano experiencial, monetario y colaborativo, así como al status diferenciado atribuido a cada ámbito de participación.

En consonancia, otra de las aristas abordadas se vinculó al carácter retroalimentativo de los respectivos circuitos. Atendiendo esa dinámica, advertimos una lógica de complementación entre las respectivas escenas dando cuenta de la laxitud y permeabilidad de sus márgenes. En cuanto al sector privado y el ámbito independiente se advertía con suma claridad, ya que la adecuación de las expectativas de monetización por parte de los músicos en los espacios autogestivos se enmarcaba muchas veces en la estabilidad laboral que brindaban las `casas de tango´. A su vez, los requerimientos técnicos y el desempeño escénico requeridos para el ámbito privado eran susceptibles de ser capitalizados por los espacios independientes al contar con músicos “curtidos” en la práctica comercial.

Profundizando, la labor profesional de los músicos expresaba una tensión fundante entre los planos artístico y económico, constituyendo la ponderación diferenciada entre ambos la pauta orientadora de la inserción diversificada en los mundos del tango. En el circuito *for export* se sopesaba positivamente el aspecto monetario como contraparte a una expresión artística tipificada y mayormente direccionada al turismo extranjero, matizada por el corpus de requerimientos técnicos necesarios para un desempeño profesional adecuado en las casas de tango. Por su parte, en el ámbito oficial, la dimensión económica era caracterizada como deficitaria, pero en función de la valía del evento se capitalizaba artísticamente en función del prestigio asociado a su participación. Por último, en el caso de la escena independiente, se privilegiaba la dimensión artística, mediada fuertemente por un componente afectivo - colaborativo, en detrimento del lugar liminal que ocupaba la dimensión económica en dichos espacios.

Ahora bien, ¿cuáles son las implicancias de estos elementos en la configuración de una escena alternativa? Como esbozamos anteriormente, para comprender el circuito independiente es necesario atender su carácter relacional con respecto a los ámbitos de los cuales intenta alterizarse. De modo particular, nos interesaba aprehender en clave comparada

la dinámica particular de cada mundo del tango, los aspectos motivadores de la participación diferenciada de los músicos, así como los claroscuros registrados en torno a su funcionamiento particular.

Desde este marco, el peso específico atribuido al binomio artístico-económico en función de la participación alternada en los respectivos circuitos tangueros, junto a los imaginarios asociados al tango que moviliza y contrapone cada escena, permitía dar cuenta de elaboraciones genéricas particulares. En el caso del festival analizado, se advirtieron algunos elementos de la orientación estética particular, junto a rasgos organizativos e identitarios diferenciados o abiertamente *opositivos* respecto de los otros ámbitos.

La síntesis operativa de estos vectores asumía en la escena independiente algunas cualidades específicas: su inscripción territorial particular al interior del mapa de la ciudad; la direccionalidad de las propuestas artísticas, focalizadas en el vecino de barrio como destinatario privilegiado; la “autenticidad” de los sentidos movilizados en torno a la expresión tanguera, así como la representatividad de la oferta musical incorporada. Por último, el valor artístico otorgado a la propuesta musical en contraparte al rédito económico, da cuenta de la matriz afectiva interviniente en su desarrollo. Este último eje fue abordado con mayor profundidad en el tercer capítulo para iluminar las modalidades de producción autogestivas e interrogar algunas aristas problemáticas asociadas al quehacer independiente.

Posteriormente, hemos abordado tres vectores diferenciados de la filiación independiente asociados a la versatilidad del vínculo establecido con las agencias estatales; el carácter multideterminado de la adscripción de independencia; y finalmente, a las modalidades del hacer autogestivo, intentando aprehender las características particulares de este modo de producción así como visibilizar los claroscuros de una práctica artística no problematizada.

En primer lugar, la articulación con el Estado permitió dar cuenta de una modulación específica del lazo, mediada inicialmente por la omisión de aportes y caracterizada luego por la solicitud y adjudicación del financiamiento. Como hemos analizado, la tramitación y otorgamiento de los subsidios debía ser abordada desde una mirada atenta al contexto particular en el cual se gestionaban. Profundizar en la dinámica inherente a la interacción establecida entre los actores permitía aprehender la instrumentalidad de la articulación y el efecto potenciador, asociado a la mejora relativa de las condiciones laborales dentro de una escena ya afianzada.

En segundo lugar, reparamos sobre el carácter polisémico de la noción de independencia del festival intentando dar cuenta de los clivajes múltiples de significado que

actualizaban y complejizaban dicha adscripción, diferenciadamente asociados a lo barrial, lo comunitario y lo popular como rasgos definitorios de la orientación artística del evento.

Por último, al interrogar el posible debilitamiento de la autonomía relativa del festival con arreglo al otorgamiento de los fondos, podíamos delimitar desde la mirada de los gestores el núcleo duro del hacer independiente, referenciado en las modalidades de organización y producción, la libertad decisoria y creativa, así como la no intromisión de agencias externas al mundo del arte en cuestión.

No obstante, la autogestión como modalidad predilecta del quehacer independiente permitió iluminar el “reverso” de la práctica artística tanguera. En efecto, la polivalencia, multiactividad y sobreocupación emergieron como elementos constitutivos del universo laboral del tango permitiendo problematizar, hacia adentro, el carácter frágil de una praxis artística automatizada e irreflexiva y hacia fuera, el posible deslindamiento de responsabilidades gubernamentales en pos del sostenimiento del ideal estético del festival. En relación a este último punto, emergía un interrogante asociado a complejizar si la concentración indefinida de tareas en el mantenimiento de una escena alternativa traccionada con recursos limitados no producía, como correlato, un desplazamiento no forzado de las agencias estatales en lo que atañe a las obligaciones de las mismas en la activación barrial del género.

En suma, dado el carácter relacional de las respectivas escenas, queda abierto un interrogante futuro asociado al abanico de reformulaciones posibles entre el ámbito estatal, comercial e independiente y su consecuente co-impacto, en función del cual se tensiona, actualiza y redefine la adscripción de (in)dependencia del festival en relación a las agencias externas a su original configuración. En este punto, cabe plantear algunos interrogantes para futuras investigaciones en torno a los festivales de tango independiente. Desde su comprensión como una escena traccionada colaborativamente con recursos limitados y por amor al género, ¿Es sostenible en el tiempo bajo esta dinámica operativa? ¿Qué engranajes deben ajustarse para optimizarla y proyectarla temporalmente? Ante la posible amplitud de periodicidad o escala de los festivales barriales, ¿Es susceptible de ser integrada como oferta artístico-cultural al turismo extranjero? ¿Qué rol cumpliría el Estado en la potenciación de dicha escena? En caso de una participación activa de las agencias estatales, ¿En qué modo tensionaría la adscripción de independencia? ¿Seguiría siendo esta última una categoría orientadora del quehacer artístico? En cuanto a la escena independiente, ¿Es susceptible de ser parcial o totalmente “institucionalizada” o “comercializable”?

Para cerrar, esta investigación está pensada como un aporte orientado a destacar el valor de los festivales independientes de la ciudad como dinamizadores de la sociabilidad barrial, así como una clave interpretativa para iluminar la funcionalidad del universo laboral de los trabajadores del tango y su inconmensurable aporte al sostenimiento de la cultura popular en la ciudad.

Bibliografía citada

- Augé, M. (2000). *Los <<no lugares>>. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Ed. Gedisa.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. -1a ed.- Bernal, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Berteaux, D. (2005). La perspectiva etnosociológica. En *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica* (15-34). Barcelona, España: Ed. Bellaterra.
- Boix, O. (2016). Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015). Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Boix, O. (2017). Estado y organizaciones musicales en las configuraciones emergentes en los años 2000 en Argentina. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 21(40), 129-144.
- Boix, O., Gallo, G., Irisarri, V., y Semán, P. (2018). Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música. *El oído pensante*, 6(2): 77-99.
- Carozzi, M. (2015). *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Cecconi, S. (2017). La crisis de 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión. *Estudios sociológicos*, 25(103): 151-177. Doi: <https://doi.org/10.24201/es.2017v35n103.1517>
- Cecconi, S. (2018). Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico. *Estudios sociológicos*, 36(108): 617-643. Doi: [10.24201/es.2018v36n108.1620](https://doi.org/10.24201/es.2018v36n108.1620)
- Corti, B. (2009). Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón. El debate sobre el vivo de la música independiente. Facultad de Ciencias Sociales UBA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

- del Mármol, M., Magri, G., y Sáez, L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, (20): 44-64.
- del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artastico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, (51): 169-188. Doi: [10.34096/cas.i51.7950](https://doi.org/10.34096/cas.i51.7950)
- Eckell, I. y Adorni, A. (2014). Los nuevos festivales de tango independiente en la Ciudad de Buenos Aires. *Revista Música e Investigación*, (22): 77-103.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En Aguilar Criado. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*: 16-33. Encarnación: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Gomez Schettini, M., Almirón, A., y González Bracco, M. (2011). La cultura como recurso turístico de las ciudades. El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina. *Estudios y perspectivas en turismo*, 20: 1027-1046.
- Hall, S. (2003). *Introducción: quen necesita <<identidad>>?*. En Hall, S., y Du Gay, P. Cuestiones de identidad cultural (13-39). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Hennion, A. (2017). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Cuestiones de Sociología*, (16), e032. <https://doi.org/10.24215/23468904e032>
- Juárez, C. (2014). La generación jóven de tango y sus prácticas estético-ideológicas. Configuración de un circuito alternativo en Buenos Aires. En C. Aharonián [coord.] *El tango ayer y hoy* (167-188). Montevideo, Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Lencina, T. (2018). Introducción. Una lectura panorámica del tango contemporáneo en Buenos Aires. En S. Pujol [et.al] -1a. ed- *Escritos sobre tango 3: Tango en tiempo presente* (17-32). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro'feca Ediciones.
- Liska, M. (2013). La revitalización del baile social del tango en Buenos Aires: Neoliberalismo y cultura popular en la década de 1990. *Ethnomusicology Review*, 18: 1-21.
- Liska, M. M. (Coord.). (2012). Tango, ventanas del presente: miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas -1a ed- Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

- Liska, M. M., y Venegas, S. (Coords.). (2016). *Tango, ventanas del presente II: de la gesta a la historia musical reciente -1a ed-* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Desde la Gente - Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L.
- Macri, M. (4 de Agosto de 2010). *Youtube*. Macri: el tango es la soja porteña. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=JKpzwugFCbs>
- Marchini, J. (2007). *El tango en la economía de la Ciudad de Buenos Aires*. Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Mihal, I., y Quiña, G. (2015). Notas sobre la relación entre independencia y cultura. Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa. *Iberoamericana*, 15(58): 139-158.
- Morel, H. (2009). El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la Ciudad de Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social*, (30): 155-172.
- Morel, H. (2013). Buenos Aires, la meca del tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local. *Publicar - En Antropología y Ciencias Sociales* (15): 55-74.
- Morel, H. (2017). “Se armó la milonga”: acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. *Antipod.Rev. Antropol.Arqueol.*, (27): 121-140. doi: <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda27.2017.05>
- País Andrade, M. (2011). *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires, Argentina: Estudios Sociológicos Editora.
- Quiña, G. (2014). Las múltiples dimensiones de la música independiente. *Versión. Estudios de comunicación y política*, (33): 154-166.
- U. O. T. (2011). *Segundo Festival Tango Independiente*. Buenos Aires, Argentina: Unión de Orquestas Típicas y Fractura Expuesta Radio Tango. Recuperado de <http://www.orquestodromo.com.ar/2011valores.html>
- Sierra, L. A. (2014). Enrique Cadícamo. En Sierra, L. A. [et. al.]. *La historia del tango 18 : los poetas 2* (3303-3354). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2006). *La investigación cualitativa*. En Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.) *Estrategias de investigación cualitativa* (23-64). Barcelona, España: Ed. Gredisa.

- Varela, G. (2016). *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la Ciudad de Buenos Aires. En Rubinich, L. y Miguel, P. -1a ed.- *Creatividad, economía y cultura en la Ciudad de Buenos Aires 2001-2010* (101-126). Buenos Aires, Argentina: Aurelia Rivera.
- Winokur, J. (2021). “Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno”: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 16(30): 262-273. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia.
- Winokur, J. (2021). Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000. *Revista Argentina de Musicología*, (22)2: 101-125.
- Zarlenga, M., Cassini, S., Quiña, G.; y Benzaquén, A. (2019). Culturas independientes: Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires, 2018-2019. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ministerio de Cultura; 1; 2020; 256.
- Zarlenga, M., Morel, H., y Coloma, A. (2022). Estado de situación del tango en la Argentina 2020: aspectos sociolaborales, profesionales y organizacionales. -1a ed.- Caseros. Buenos Aires, Argentina: RGC Libros.
- Zarlenga, M. (2022). ¿Qué es un clúster cultural? En N. Sticotti. -1a ed.- *Industrias culturales, territorios y convergencia digital* (133-145). Caseros, Buenos Aires, Argentina: RGC Libros.

Bibliografía consultada

- Alabarces, P. (2007). 10 apuntes para una sociología de la música popular. *Tram[p]as* 52: 35-42.
- Alabarces, P., y Rodríguez, G. (2008). *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular*. -1a ed.- Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Bergher, B., Karp, C., Marchini, D., y Mouriño, C. (2009). *Incidencias de la cultura en la economía: el tango como recurso*. Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

- Bertaux, D. (1989). Los relatos de vida en el análisis social. *Historia y Fuente Oral*, (1): 87-96.
- Boix, O. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música [en línea]*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>
- Bosisio, W. y Roiter, M. (2014). *En cultura, ¿todo hecho a pulmón? Sobre condiciones y producción cultural de la sociedad civil en el conurbano bonaerense*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP.
- Bourdieu, P. (1979). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. -1a ed.- Barcelona, España: Editorial Laia S.A.
- Bourdieu, P. (2013). *Las estrategias de la reproducción social*. -1a ed.- Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Cecconi, S. (2009). Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción. *Iberoamericana*, (9)33: 49-68. Doi: <https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.33.49-68>
- del Mármol, M. (2018). Hacer de la necesidad virtud. Ser teatrera independiente como modo de legitimación. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, (11)24: 99-110. São Cristóvão, Sergipe, Brasil. Doi: <http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7674>
- del Mármol, M. y Sáez, M. (2020). ¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado?. *telóndefondo* 31: 162-185.
- González Bracco, M. (2007). *Desarrollo de políticas culturales en la dinámica global-local: la construcción de identidades mediante la activación de Patrimonio Intangible en la Ciudad de Buenos Aires*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Huerta, I. (2019). La “independencia” en discusión. Una aproximación a la categoría de independencia en la música. *Sociales Investiga*, 7(7): 82-93. Recuperado a partir de <http://socialesinvestiga.unvm.edu.ar/ojs/index.php/socialesinvestiga/article/view/269>
- Infantino, J. (2013). El Circo de Buenos Aires y sus Prácticas: definiciones en disputa. *ILHA. Revista de Antropología*, 15(2): 277-309. Doi: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2012v14n1-2p277>

- Infantino, J. (2015). Circo y política cultural en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 8(1): 157-170. Doi: <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v8.n1.11468>
- Lander, E. (2000). Una discusión teórico - conceptual para la aproximación a las políticas culturales: el caso del tango. *Cuadernos de Antropología Social*, 11: 193-209. Doi: <https://doi.org/10.34096/cas.i11.4713>
- Lencina, T. (Comp.). (2011). *Escritos sobre tango 2: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*. - 1a ed - Buenos Aires, Argentina: Centro'feca Ediciones.
- Margulis, M., Urresti, M., Lewin, H. (2014). *Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales*. -1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona, España: Ed. Ariel, S.A.
- Pujol, S. (2012). Tango y universo juvenil. Breve historia de una reconciliación. *ArtCultura. Uberlândia (14)24*: 9-18.
- Quiña, G. (2012). La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 12(35): 31-57.
- Quiña, G. (2013). Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina. *Papeles de trabajo*, 26: 121-142. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural.
- Quiña, G. (2014). Un debate pendiente. Acerca de las categorías teóricas para abordar la relación entre la música popular y la totalidad social en América Latina. *Astrolabio*, 12: 243- 270.
- Quiña, G. (2016). Los sentidos de la precariedad: reflexiones en torno a las representaciones del “trabajo creativo”. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*, (8)13: 90-99.
- Sánchez Salinas, R. y Hantouch, J. (2018). *Cultura independiente: cartografía de un sector movilizad*o en Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Ed. RGC Libros.
- Sautu, R. (2003). *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*. - 1a ed - Buenos Aires, Argentina: Lumière.
- Vila, P. (1987). “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48: 81-93.

Vila, P. (1995). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones.”. *Sibetrans. Revista Transcultural de Música*, 2. Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/article/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>