

El circuito independiente de la música de tango actual. Características, modos de funcionamiento y sentidos en disputa

The independent circuit of contemporary tango music. Characteristics, modes of operation, and contested meanings

Julia Winokur¹

Resumen | En este artículo se realiza un análisis comparativo de espacios y circuitos de música de tango actual en la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, tomando en cuenta sus características estructurales y la experiencia de sus actores, poniendo el foco en el circuito independiente. Para esto se utilizan distintas técnicas de investigación cualitativa, como análisis de registros generados durante el trabajo de campo etnográfico, entrevistas en profundidad, observación participante y charlas informales. Se concluye que el circuito independiente, en la práctica, se intersecta y solapa en varios puntos con los otros, si bien existen características específicas que lo distinguen. Por un lado, se caracteriza por la pluriactividad de sus actores y la ausencia de un salario definido, por otro, encontramos una serie de valoraciones subjetivas vinculadas a la categoría de “independiente” que circulan entre los artistas. En esta investigación se exploran sus múltiples connotaciones, que son surcadas por una serie de conflictos y acuerdos tácitos que operan al mismo tiempo a nivel económico, estético y moral.

Palabras clave | Circuito independiente, Música, Tango actual, Trabajo artístico, Buenos Aires

Abstract | In this article a comparative analysis of current tango music spaces and circuits in the city of Buenos Aires and its surroundings is carried out, according to the experience of its actors, focusing on the independent circuit. For this purpose, different qualitative research techniques are used, such as analysis of records generated during ethnographic fieldwork, in-depth interviews, participant observation and informal talks. It is concluded that the independent circuit, in practice, intersects and overlaps at several points with the others, although there are specific characteristics that distinguish it. On the one hand, it is characterized by the pluriactivity of its actors and the absence of a defined salary, on the other hand, we find a series of subjective valuations linked to the category of “independent” that circulate among artists. This research explores its multiple connotations, which are marked by a series of conflicts and tacit agreements that operate at the same time at the aesthetic, economic and moral levels.

Keywords | Independent circuit, Music, New tango, Artistic work, Buenos Aires

¹ Licenciada en Letras, Licenciada en Música Argentina. jlwinokur@estudiantes.unsam.edu.ar, winokur.julia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7956-3601>

I. Introducción

En este trabajo realizaremos un análisis comparativo de espacios y circuitos de música de tango actual, tomando en cuenta sus características estructurales y la experiencia de sus actores, poniendo el foco en el circuito independiente. Para el análisis propuesto se utilizarán registros generados durante el trabajo de campo etnográfico (Guber, 2001) realizado entre los años 2019 y 2024 en la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Los datos obtenidos se combinarán con distintas técnicas de investigación cualitativa, principalmente entrevistas en profundidad, observación participante y charlas informales. También se utilizarán como material de análisis artículos periodísticos, documentales, posteos en redes sociales y páginas web e información elaborada por organizaciones y colectivos de artistas.

El trabajo de campo etnográfico fue realizado a lo largo de cinco años en la zona de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense ², en una serie de festivales, ensayos, conciertos, shows y otros eventos vinculados al tango, como conversatorios, presentaciones de libros y mesas de debate. En cuanto a los festivales, se prestó atención tanto al circuito independiente ³ como al oficial de tango ⁴. También se asistió durante ese periodo a numerosos conciertos de solistas, grupos y orquestas⁵. del circuito independiente en distintos espacios, como cafés, teatros y centros culturales (que serán enumerados en el apartado siguiente). A estos grupos se los observó en distintas ocasiones, eventos y espacios a lo largo del tiempo, sosteniendo conversaciones informales, siguiendo sus posteos en redes sociales y asistiendo a sus conciertos. Durante los períodos en los que en Argentina transcurrió el Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (ASPO) ⁶, en el marco de la pandemia de covid-19, el trabajo etnográfico se realizó de forma virtual, asistiendo a *streamings* (transmisiones en vivo) de conciertos, conversatorios y mesas de debate. También se realizó trabajo de campo en casas de tango del centro y sur de la Ciudad de Buenos Aires, como Tango Porteño y Madero Tango, ubicadas en los barrios de San Nicolás y Puerto Madero respectivamente.

2 Con “conurbano bonaerense” (también llamado en ocasiones “gran Buenos Aires” o AMBA) nos referimos a las jurisdicciones o partidos de la Provincia de Buenos Aires que rodean o están cercanos a la Ciudad de Buenos Aires. En el caso de esta investigación, el trabajo de campo se realizó, además de en la Ciudad de Buenos Aires, en los partidos de Lomas de Zamora, Lanús, Avellaneda y Escobar.

3 Nos referimos al Festival Familia del Club Atlético Fernández Fierro (FACAFF) 2019, 2022 y 2023, el Festival Tango Hembra 2019 y 2020 y Tango Transfemista Hoy 2021 y 2022, el Festival de Tango y Criollismo 2020, el Festival de Fado y Tango 2021 y 2022.

4 Nos referimos al Festival Tango BA 2020, 2021 y 2022 y el Festival Escobar Tango 2023.

5 Algunos grupos observados fueron: La Orquesta Típica Julián Peralta, Astillero, Dúo Cañón, Orquesta La Ranfusa, Orquesta La empoderada, Cuarteto Ullmann, Dos minitas, Claudia Levy, Sofía Stamponi, Silvina Adámoli, Marisa Vázquez y La conurbana.

6 El ASPO, en la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, fue obligatorio durante periodos intermitentes en los años 2020 y 2021, transcurriendo su mayor parte en 2020, meses en los que la actividad cultural (ensayos, conciertos, milongas, etc) se paralizó casi por completo, a excepción de la que se sostuvo virtualmente en redes sociales y plataformas de *streaming* desde los hogares.

7 Los conciertos virtuales observados fueron los del Festival TangoBA 2020 (del 26 al 30 de agosto de 2020), la Milonga de La Empoderada (de agosto a octubre de 2020) y el Festival Tango Hembra 2021 (del 5 al 7 de marzo de 2021). Las reuniones observadas fueron: la Mesa virtual de géneros pre-diagnóstico del MICA (4 de noviembre de 2020), Mesa debate virtual “Tango y perspectivas de género” de TH (5 de marzo de 2021), Encuentro de Organizaciones Feministas de Tango (Centro Cultural de la Cooperación, 7 de diciembre de 2021), Mesa debate en el Festival TtH (Galpón B, 13 de marzo de 2022)

En cuanto a las entrevistas en profundidad, estas fueron realizadas un grupo heterogéneo conformado por músicas y músicos cisgénero que participan de las orquestas observadas en distintos roles (instrumentistas, cantantes compositores, directores), de entre treinta y cincuenta años, con formación universitaria o terciaria -tanto completa como incompleta- y de sectores medios urbanos, más precisamente de la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense.

La categoría de “independiente” se retomará recuperando su uso nativo, así como teniendo en cuenta los debates que se dieron desde distintas áreas de las ciencias sociales en los últimos años. En los estudios sobre las artes populares en la Argentina, algunos autores retomaron esta categoría para el análisis de diversos ámbitos musicales, como el rock (Quiña, 2016, Quiña, Moreno y Spinetta, 2019 y Spinetta, 2018), la música electrónica, los Dj y el indie (Boix, Gallo, Irisarri y Semán, 2018) y los sellos discográficos (Vecino, 2011); por otro lado, algunos estudios abarcan lo independiente en forma transversal a distintas disciplinas, tomando como eje una región, como son las investigaciones en la Ciudad de La Plata (Del Marmol, Magri y Saez, 2017) y la Ciudad de Buenos Aires (Mihal y Quiña, 2015, Rocha Alonso 2016, Zarlenga et al., 2020). Por último, existen una serie de investigaciones que trabajan lo independiente desde otras artes escénicas, como la danza y el teatro (Basanta y Del Marmol, 2017, Del Marmol, 2018, Del Marmol, 2020, Mauro, 2018).

En cuanto al circuito independiente del tango actual, encontramos una serie de trabajos etnográficos enfocados en la danza (Morel 2013 y Carozzi 2015) sobre las milongas, los festivales y las políticas culturales alrededor del tango en la Ciudad de Buenos Aires. En los trabajos que abordan la dimensión musical del tango actual, como nos proponemos hacer en este artículo, han sido analizados aspectos particulares de lo que aquí llamaremos el circuito independiente, como la estética, el funcionamiento y la conformación de nuevas orquestas y grupos, las biografías y trayectorias de artistas destacados y las composiciones musicales y poéticas (Liska 2012, Liska y Venegas 2016, Lucker 2007, Mertz 2018). Sin embargo, aún no ha sido conceptualizado ni caracterizado el circuito independiente como tal, ni en relación a los otros circuitos existentes, que en la bibliografía académica y periodística han merecido muy escasa atención. Los únicos trabajos que hemos encontrado hasta el momento que abordan o mencionan algún circuito diferente al independiente en el tango actual son: el artículo de Sofía Cecconi “Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico” (2018) y, posteriormente, el artículo “Entre el arte y el trabajo. Sentidos puestos en juego por músicas y bailarinas en las tanguerías de Buenos Aires.” (Verdenelli y Winokur, 2023) .

Si bien es difícil esbozar una definición categórica de lo “independiente”, ciertas reflexiones previas nos ofrecen pistas que podemos recuperar para el análisis. Por ejemplo, en su libro *Culturas independientes: Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires, 2018-2019* (Zarlenga et al. 2020), los autores se proponen caracterizar la cultura independiente para realizar un análisis de las organizaciones culturales de la ciudad de Buenos Aires. Reconociendo la imposibilidad de dar una respuesta terminante al problema, concluyen que la cultura independiente se nutre de diversos factores, como ser:

“del crecimiento de la autogestión artística y la figura del artista gestor, el crecimiento de los circuitos barriales extra comerciales de la cultura, de la finalidad de lucro de múltiples espacios, salas, profesionales y microempresas del sector, de subsidios estatales que compensan los ingresos allí donde estos no bastan para la subsistencia de los proyectos culturales y de la crítica a la homogeneización a las estéticas y propuestas propios de las grandes empresas y negocios de la cultura metropolitana” (Zarlenga et al, 2020:16)

Tomaremos esta definición amplia como punto de partida para la reflexión sobre nuestro campo de estudio.

Siguiendo los planteos de José Magnani (2014), la noción de circuito nos servirá para poner en consideración las prácticas, la circulación, la producción y los recorridos de los actores sociales y los productos, sin perder de vista su heterogeneidad, pero al mismo tiempo como unidades poseedoras de una coherencia interna. Como explica Amparo Rocha Alonso (2016) esta coherencia no tiene que ver tanto con rasgos estilísticos o genéricos comunes sino con “determinados espacios, conductas, modalidades de factura y de recepción, valoraciones y una sensibilidad compartidos.” (p.40). Estos elementos se conjugan para construir los circuitos, pero es el observador quien los circunscribe y dota de sentido en su etnografía (Cingolani 2019).

Los circuitos de tango que trabajaremos en esta oportunidad se sitúan la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, territorio clave en la historia del tango tanto en el pasado como en la actualidad (Matamoro, 2017, Zarlenga, 2014, Lencina, 2018). Como propone Cingolani (2019) un análisis de la ciudad debe entender no solamente su dimensión material, sino también su dimensión simbólica, en términos de las imágenes e imaginarios urbanos que moviliza. En el caso de la ciudad de Buenos Aires, existe un imaginario fuertemente vinculado al tango como marca identitaria. Sin embargo, esta identidad es un terreno en disputa, ya que sus diferentes circuitos promueven diferentes imágenes que están en constante pugna por la legitimidad, tanto en el plano simbólico como en el material o económico. Según la propuesta de Magnani (2014), la noción de circuito nos permite “la disolución de la ciudad en tanto una totalidad dada, discreta, con papel explicativo o definidor de comportamientos, prácticas, situaciones” (p.11) al permitir una mirada “que no se sitúe tan ‘cerca’ a punto de identificarse con una visión particularista y fragmentaria, pero también no tan de ‘lejos’, enfocada en el plano de las generalidades.” (p.11)

Como punto de partida, encontramos una caracterización realizada por Teresita Lencina (2018) de los circuitos y espacios por los que transitan los grupos de tango actual en Buenos Aires, dividiéndolos en seis tipos, a saber:

“Están: (i) los espacios oficiales, como el Festival de Tango, que ofrece diferentes locaciones, en general la Usina del Arte y en el último tiempo, el CCK por ejemplo; (ii) los espacios comerciales (Centro Cultural Torquato Tasso, Café Vinilo) y los Bares Notables de Buenos Aires; (iii) también forman estos circuitos los espacios alternativos o circuitos under del tango (Liska, 2012:5) autogestionados (grupos y orquestas que comparten espacios comunes a través de ciclos y festivales “independientes” o “encuentros”, “familias”). También en la Academia Tango Club, definida como una comunidad de orquestas, se aprende el género y

se realizan conciertos en forma cotidiana. La experiencia en esos lugares se confunde, estimulada por la estética y usos de recursos, con la de otros espacios de producción cultural popular en la Ciudad de Buenos Aires, como teatros o sitios de música de rock, o espacios de usos alternativos donde los aspectos performáticos son importantes; (iv) las milongas son también lugares para escuchar tango en vivo. Estos territorios propiamente tangueros son, en su mayoría, autogestionados; v) lugares *for export*, estos son bares, restaurantes y casas dedicadas a la atención de la demanda turística en Buenos Aires; y finalmente, (vi) espacios públicos como calles, plazas y parques, sobre todo en lugares emblemáticos donde los grupos ofrecen conciertos gratuitos o a la gorra” (Lencina, 2018, p. 24)

En esta investigación, sostendremos que estos espacios pueden resumirse en tres circuitos más abarcativos, en consonancia con los términos nativos que los músicos y músicas utilizan para caracterizarlos: el “independiente”, el “comercial” (o “*for export*”) y el “oficial” o “estatal”. La delimitación de estos circuitos se relaciona, en primer lugar, con la experiencia de los actores que observamos en el trabajo de campo y las explicaciones que dieron en entrevistas y charlas informales. En segundo lugar, con ciertas condiciones estructurales, relacionadas al funcionamiento interno de los espacios, el público al que se dirige, la oferta de sus espectáculos y la división de tareas en el vínculo entre el empleador o encargado y los artistas. También se ponen en juego, dentro de la distinción nativa, una sensibilidad compartida (Rocha Alonso 2016) y aspectos estéticos musicales que no están exentos de valoraciones morales. Cada circuito consta de una serie de espacios, eventos, actores, grupos y orquestas. Sin embargo, como veremos, las líneas divisorias son porosas y tienen varios puntos de intersección. A continuación, realizaremos una caracterización de cada una para abocarnos después al circuito independiente.

II. Los diferentes circuitos del tango actual en la ciudad de Buenos Aires y alrededores

En el caso del tango, “actual” no es una mera etiqueta de carácter puramente denotativo referido a un recorte temporal (que comienza en la década del 90 y llega hasta el presente), sino un término cargado de sentidos que se fueron sedimentando a partir de las tensiones que surcaban su momento de surgimiento, reavivadas por los debates y conflictos actuales. En las entrevistas realizadas a diferentes actores del circuito y también en las notas periodísticas y trabajos de investigación sobre el tema, fácilmente puede consignarse la estrecha vinculación del “tango actual” a la denominación de “tango independiente”.

Esta corriente, que comenzó a delinearse hacia fines de la década del 90 e inicios del 2000, luego de un periodo de decadencia, nació de la mano de la juventud (Cecconi, 2017). En el plano musical, la revitalización se produce a través de la formación de orquestas típicas (Liska, 2012; Adorni, 2016), vinculadas a la entonces joven Escuela de Música Popular de Avellaneda y el progresivo surgimiento de cantautores y cantautoras que comenzaron a traer nuevas letras y músicas al género (Winokur, 2020, Winokur, 2021). En un momento en el que en la Argentina, producto de una fuerte crisis social y

y económica, proliferaban las asambleas barriales autoconvocadas con toma de predios abandonados, las ferias de economía informal, las cooperativas y colectivos artísticos autogestivos (por ejemplo de teatro, murga y circo) en diversos sectores populares y de clases medias urbanas, las orquestas típicas también se organizaban en cooperativas, realizaban asambleas para tomar decisiones estéticas y económicas (Marcos, 2012) y denominaban a su práctica artística “militancia”. Así lo explica, en el documental *Un disparo en la noche*, Federico Maiocchi, contrabajista del sexteto Astillero y de la Orquesta Típica Julián Peralta, entre otras: “...Es un poco lo que pasa con esta generación de militancia tanguera, de repente te ves haciendo cosas que nunca pensabas que podías llegar a hacer: capaz que un día hay que pintar un techo a cinco metros de altura y lo hacés, o capaz que un día hay una melodía bárbara y hay que ponerle letra y también lo hacés.” (Diez, 2013)

El discurso de los jóvenes de la nueva generación retoma el tono desacralizador con el que el emblemático pianista, director y compositor argentino Osvaldo Pugliese había definido su práctica muchos años antes, dejando en claro que el artístico era un trabajo como cualquier otro. Pugliese funcionó como referente para esta nueva camada de músicos, sobre todo en sus comienzos, que tomaron de él no solo su estilo musical en la formación de las orquestas emergentes, sino también su forma cooperativa de organizar la orquesta y su posicionamiento político. Tanto es así, que bautizaron “La máquina tanguera” al primer colectivo de orquestas (del cual salieron las primeras Orquestas Típicas del tango actual, como la Fernández Fierro) en homenaje a una declaración de este emblemático músico que, en el Teatro Colón de Buenos Aires, explicó: “Nosotros somos un poroto de la máquina tanguera, un tornillo de esta máquina” (Fractura expuesta, 2019).

En los últimos años, y en respuesta a la crisis económica que acarreó la pandemia del covid-19, el vínculo del tango con la militancia se reactivó con la proliferación de una serie de colectivos y organizaciones de trabajadores del tango desde diferentes disciplinas, como la Asamblea Federal de Trabajadores del Tango (AFTT), Creadorxs e Intérpretes de Tango (ACIT), Frente Federal de Union Tanguera (FFUT), Trabajadores de Tango Danza (TTD), Mesa de Tango Danza (MTD), Movimiento Feminista de Tango (MFT), Tango Transfeminista Hoy (TTH), entre muchas otras (Verdenelli y Winokur 2021, Venegas, Winokur y Verdenelli 2022, Zarlenga, Morel y Coloma 2022). Estas agrupaciones se formaron, y las que existían previamente intensificaron sus actividades, para trazar acciones en conjunto (como asambleas, manifestaciones, mesas redondas, conversatorios, festivales y hasta reparto de bolsones de comida) y canalizar reclamos hacia el Estado de políticas específicas para el sector que se declaraba en emergencia. En estos reclamos se defendía fuertemente la idea del artista como trabajador. El punto cúlmine de este proceso de nueva politización de la escena fue la discusión y redacción de dos proyectos de ley que se presentaron en 2021: la Ley de creación del Instituto Nacional del Tango (presentado por la AFTT y ACIT) y la de creación del Instituto federal del Tango argentino (presentado por la MTD).

Los sentidos de “actual” e “independiente” se enlazan en los flyers de festivales, en las entrevistas periodísticas y en las páginas web de las orquestas y espacios culturales, con términos como “contestatario”, “de ruptura”, “de resistencia”, “joven” y “popular”. En los últimos años se agregaron “feminista” y “transfeminista”. Estas marcas identitarias se proclamaban una y otra vez en un gesto diferenciador con respecto al tango “comercial” o “for export”, asociado a lo viejo, a lo estático y a lo caduco, que se tocaba y se toca

en las casas de tango del centro porteño (Winokur 2020, Verdenelli y Winokur 2023).

Siguiendo el planteo de Zarlenga et. al (2020), distinguiremos el circuito independiente en tres componentes: las personas que trabajan en la producción artística (en este caso, por ejemplo, los músicos y músicas solistas, grupos, orquestas, encargados de sala, iluminadores y sonidistas), los productos (como conciertos, festivales, mesas redondas, conversatorios, etc.) y las organizaciones o espacios (como teatros, centros culturales y bares).

Comenzando por los últimos, observamos que este circuito comprende espacios diversos: por un lado, bares, centros culturales, milongas y teatros en donde se toca música en vivo que son manejados por músicos, músicas o cooperativas de músicos (que Lencina caracteriza como “alternativos” “under” o “autogestionados”). Algunos ejemplos son el Club Atlético Fernández Fierro, en el barrio de Almagro y El Galpón B, en el barrio de San Cristóbal, gestionados por cooperativas, El Club Social Cambalache, en San Telmo, gestionado por la cantante Bárbara Grabinski, El Espacio Cultural Oliverio Girondo, en Palermo, gestionado por la pianista Analía Goldberg, que cerró sus puertas en 2020 y el espacio cultural La Tierra Invisible, en Parque Chacabuco, gestionado por el bandoneonista Julio Coviello. Por otro lado, bares, centros culturales, milongas y teatros que son manejados por un empresario gastronómico o un dueño particular interesado en el arte (que Lencina denomina “espacios comerciales”) como el Café Vinilo, El Centro Cultural Torquato Tasso, el teatro Rondeman Abasto, Pista Urbana, el teatro El Alambique, el Club Cultural Nueva Uriarte, entre otros.

Si bien estos dos tipos de espacios pueden funcionar internamente de modo diferente, para los músicos que tocan allí, la diferencia es más del orden simbólico que práctico. En general, los arreglos económicos son los mismos en cuanto a la división de la recaudación: 70% para los artistas y 30% para el lugar. El grupo que va a tocar puede anotar una determinada cantidad de invitados, a acordar con el espacio, para que pasen gratis. Estas invitaciones se suelen usar para la prensa y para los familiares o parejas, aunque a veces se anota a algún amigo o colega. También, se suele incluir una lista de entradas a 2x1 (dos entradas por el precio de una). Quién se encarga de pagar por el sonido, la iluminación y el impuesto a Sadaic (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) varía de espacio en espacio, pero no tiene relación con el hecho de ser “alternativos” o “comerciales”. Lo recaudado por la barra o el restaurante, en cambio, queda siempre enteramente para el teatro. Muchas veces se pide un “seguro de sala” que implica una recaudación mínima para el espacio que, en el caso de no completarse con el 30% de lo recaudado, avanzará tomando una parte o la totalidad de lo correspondiente al grupo y, si aún así no se alcanzara el valor, el grupo tendría que pagarlo de su bolsillo. Esto genera, en ocasiones, rispideces entre los grupos y los encargados de las salas, que interpretan de manera diferente la responsabilidad de garantizar un público y las nociones más amplias de trabajo artístico, derechos laborales y ganancias.

En cuanto a los productos, integran este circuito, además de los conciertos que los artistas realizan de forma particular, una serie de festivales independientes, en sus variantes barriales o temáticas, como el Festival de Tango de Flores, el Festival de Tango de La Boca, el Festival de Tango de Barracas, el Festival Emergente de Tango del Abasto y Almagro, el Festival FACAFF, el Festival de Tango y Criollismo, el Festival Tango Hembra y Tango Transfeminista Hoy, el Festival de Fado y Tango, etc., que son organizados y gestionados por músicos o grupos de música. Estos festivales

en general transcurren en espacios de los denominados “independientes”, pero también muchas veces tienen sedes en teatros “oficiales” dependientes del Gobierno de la Ciudad o del Gobierno Nacional. Por ejemplo, el Festival Tango Hembra, que luego cambió su nombre a Tango Transfeminista Hoy, hizo ediciones en el Espacio Cultural Oliverio Girondo y en el Galpón B, del circuito independiente, así como en La Usina del Arte, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y en el Teatro Roma de Avellaneda, dependiente de esa ciudad.

Por último, en cuanto a los trabajadores de la cultura independiente, este circuito está integrado por una serie de grupos, orquestas y de músicos y músicas solistas, gestores, encargados de sala y técnicos que se reconocen como parte de la escena. En general, los lugares donde ensayan los grupos de este sector son domicilios particulares, salvo en el caso de orquestas más grandes, que muchas veces alquilan una sala. Las fuentes de financiamiento para los ensayos, las grabaciones y otros gastos suelen ser los ingresos generados en los mismos conciertos, que se reinvierten en las necesidades del grupo, sumados a los obtenidos de subsidios, becas y fomentos municipales o nacionales. Algunas veces, los solistas invierten dinero de su bolsillo, obtenido de trabajos extra musicales, para pagar al resto de los músicos y para financiar sus proyectos. Muchos músicos y músicas que tocan en el circuito independiente también lo hacen en el oficial y comercial. Así como los espacios que configuran este circuito tienen grandes diferencias entre sí, también los grupos y orquestas conforman un conjunto heterogéneo en cuanto a la estética musical. Si bien, en general, privilegian en sus repertorios las composiciones y los arreglos propios y originales, existe un amplio abanico de estéticas y estilos: algunos componen música nueva, otros tocan versiones de otras y otros compositores, algunos son instrumentales (con diferentes formatos) y otros con canto. También existen contrastes en las influencias musicales y poéticas que reconocen para sus repertorios.

En cuanto al circuito comercial, podemos identificar los mismos tres componentes propuestos para el independiente. En cuanto a los espacios, encontramos que está compuesto fundamentalmente por dos tipos: las casas de tango o tanguerías y los grandes teatros mainstream, como el Teatro Metropolitan, el Teatro Coliseo, Teatro Broadway y Teatro Maipo, entre otros, en general ubicados en la Avenida Corrientes, en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, cuyos precios de alquiler son inaccesibles para músicos y músicas del circuito independiente. En estos teatros se realizan eventos masivos (con salas de capacidad muy alta), que en el caso del tango suelen ser del formato teatro musical. Los shows son producidos y dirigidos por productores musicales de larga trayectoria en este ámbito empresarial y contratan músicos y bailarines que se mueven en este circuito y, algunas veces, también en los otros.

En cuanto al producto que ofrecen, las tanguerías son espacios donde se realiza un espectáculo de formato cena-show, con músicos en vivo y bailarines, orientado a público extranjero y con precios en dólares. Las crisis de la economía local (principalmente la inflación y la devaluación del peso argentino), que ha llevado a un estado de emergencia y, en varios casos, al cierre de espacios culturales independientes, tiene el efecto contrario en estos lugares, ya que recaudan en moneda extranjera y se benefician por el aumento del turismo.

En cuanto a las personas, los y las artistas que trabajan allí tienen contratos fijos de distinto grado de formalidad y cobran sueldos variables según la cantidad de shows realizados en el mes (en pesos argentinos). A diferencia de lo que ocurre en el circuito independiente, en la mayoría de los casos, estos sueldos constituyen el principal ingreso de sus economías. Otra diferencia es que lo que ganan no depende de la cantidad de público que asista ni de lo que éste pague por la entrada, sino de la cantidad de noches que se trabaja por mes. Además, en este caso, quienes hacen música no tienen que ocuparse de la difusión del show para que haya mayor (o alguna) cantidad de público, como en el circuito independiente, sino que de eso se encarga la empresa, muchas veces por medio de arreglos con hoteles y agencias turísticas. Ahora bien, si los circuitos tienen lógicas altamente contrastantes, las y los trabajadores de la música que transitan unos y otros espacios en muchas ocasiones son los mismos.

En la intersección de la escena independiente y comercial, encontramos una serie de orquestas independientes formadas específicamente para tocar en milongas y realizar giras al exterior, como la Orquesta Misteriosa Buenos Aires, la Orquesta Romántica Milonguera, la Orquesta Sans Souci, entre otras, que, según algunos músicos entrevistados, tienen fines “más comerciales que artísticos”, es decir, que en lugar de valorar la innovación y la experimentación, buscan llegar a un público más amplio, relacionado con el baile y las milongas, y a realizar un proyecto económicamente rentable, muchas veces reproduciendo estereotipos, a nivel de la imagen (en el vestuario y los videoclips, por ejemplo) y la sonoridad, de la época de oro del tango. También algunos grupos de la escena independiente realizan giras al exterior, con un repertorio diferente al que tocan en Buenos Aires, orientado al baile y a los arreglos de tangos tradicionales, especialmente para “vender” en el extranjero y así solventar la actividad local del resto del año.

Dentro de la escena oficial o estatal, encontramos, en cuanto a personas y agrupaciones: orquestas municipales, como la Orquesta de Tango de la Ciudad de Buenos Aires Juan de Dios Filiberto, la Orquesta de tango de Avellaneda, las orquestas dependientes de instituciones educativas como la Orquesta Escuela Emilio Balcarce, la Orquesta de Tango del Conservatorio Manuel de Falla y la Orquesta de Tango de la Universidad Nacional de las Artes. En cuanto a productos, los festivales oficiales, como el Festival y Mundial TangoBA y el Festival de Tango de Escobar. En cuanto a espacios, los teatros y centros culturales municipales o estatales, como el Centro Cultural Kirchner, el Centro Cultural 25 de Mayo, el Espacio Cultural Carlos Gardel, la Usina del Arte y algunos museos donde también se realizan conciertos como el Museo Casa Carlos Gardel, por nombrar solamente algunos ejemplos. Todos estos espacios dependen de diversos organismos gubernamentales a nivel municipal o nacional. Allí tocan las orquestas oficiales, pero, como señalamos anteriormente, también tocan en ocasiones grupos, solistas y orquestas del circuito independiente.

Las diferencias principales que definen, para los artistas, el circuito independiente con respecto al comercial y el oficial son, por un lado, la pluriactividad de sus actores (Mihal y Quiña 2015, Del Marmol et al 2017, Mauro 2018, Zarlenga et al 2020), lo que significa que los músicos y músicas también deben, en muchos casos, ocupar el rol de gestores, diseñadores, managers, community managers, agentes de prensa, etc. En cambio, tanto en el circuito comercial como en el oficial, los músicos solamente se dedican a hacer música y otros actores especializados se ocupan de las demás tareas. La segunda diferencia es la existencia, en el ámbito comercial y oficial, de un salario que es responsabilidad de un empleador, ya sea un empresario o el Estado, con distintos grados de estabilidad, formalidad o informalidad. Por el contrario, como dijimos, los ingresos en la escena.

independiente dependen, en los conciertos, de la cantidad de entradas vendidas. También son importantes para el sector los subsidios obtenidos de organismos del Estado, como BAmúsica, Mecenazgo el Fondo Metropolitano de las Artes y las Letras, en la Ciudad de Buenos Aires y el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional de la Música y distintas líneas de fomento del Ministerio de Cultura, a nivel Nacional, por nombrar los ejemplos más frecuentes. Este vínculo con el Estado no es visto como problemático, sino más bien defendido y exigido por los músicos del sector independiente, que entienden la independencia mucho más con respecto al mercado y las grandes empresas que con respecto al Estado (Mihal y Quiña 2015; Del Marmol et al. 2017).

De hecho, muchas veces los grupos del circuito independiente tocan en teatros del circuito oficial, como el 25 de Mayo, el CCK o la Usina del Arte, entre otros, en el marco de diversos festivales, ciclos o eventos direccionados a este tipo de proyectos, con lo que reciben un pago del Estado, en general bastante mayor a lo que comúnmente se recauda en espacios independientes pero también depositado en sus cuentas bancarias con mucho retraso y con una serie de trámites engorrosos de por medio. Por otro lado, es más complicada la inclusión en la programación de estos espacios que, en ocasiones, se realiza por una convocatoria pública pero, en general, según explican las músicas y músicos entrevistados, por “un contacto adentro” que “te tiene que meter”. En cambio, en las salas independientes el acceso es más sencillo, comunicándose con el o los programadores, cuyo contacto suele estar a disposición en las redes o conseguirse fácilmente.

Entonces, si por un lado estas escenas son claramente identificadas y distinguidas por los actores, encontramos que, por otro, tienen una gran cantidad de puntos de intersección y zonas grises, por lo que no puede realizarse una división tajante ni en cuanto a sus espacios, ni en cuanto a sus actores. La división más clara aparece en la valoración que se realiza de ellas y en algunas lógicas de funcionamiento interno.

III. El circuito independiente

“El teatro se ubica en un barrio del centro geográfico de la Ciudad de Buenos Aires, caracterizado por su alta actividad comercial y cultural y por su gran densidad de bares, teatros, centros culturales y salas de teatro independiente y música en vivo.

La entrada es un portón de hierro negro. Quien pasa distraído por la puerta durante el día puede no darse cuenta de que ahí hay un teatro. De noche, esas puertas se abren y se ingresa a un patio abierto bastante grande, más largo que ancho, con piso de cemento alisado, roto en algunos lugares. Las paredes tienen la pintura muy vieja y sucia. La pared izquierda está pintada de rojo y tiene varias plantas. La derecha, de verde agua, cubierta con carteles de papel pegados con cola, la mayoría ya desgastados o rotos, muy viejos. Tienen inscripciones como: “Yo resisto”, “vamos las pibas”, “No queremos ser más esta humanidad”, “Hasta la victoria siempre” y “violencia es mentir”. Algunos solo dejan leer fragmentos de frases o palabras sueltas, como “Fuga”, “Violencia”, o muestran imágenes, como la cara de Diego Maradona, con un texto que ya no se lee. Cada tanto hay un farolito que, al prenderse, alumbra con luz amarilla, muy tenue. Por la noche, cuando hay algún espectáculo, ese patio se puebla de personas que salen a fumar y a charlar, con el vaso en la mano, haga frío o calor.

Cruzando una segunda puerta, se ingresa a la parte cerrada. A un lado está la entrada a los baños y hay una cartelera con CDs a la venta de grupos que han tocado en el espacio. Luego, la boletería. En frente hay un mueble con diferentes elementos de decoración, como una vitrola, una cabeza de maniquí, unos trofeos viejos, no muy limpios, imágenes de artistas famosos de la música popular, principalmente del tango y el rock, un abanico, un fuelle de bandoneón, algunos premios y diplomas, carteles antiguos y otra mesita con más discos.

A continuación, se ingresa a la sala de conciertos: sobre un lado la barra, con las personas que la atienden y, detrás de ésta, cocina y cocineros. En el otro lado, el escenario. En frente del escenario, elevada, la cabina de sonido y luces. En el medio, mesas y sillas. En la barra se puede comprar cerveza artesanal tirada, cerveza industrial en botella, gaseosas, agua y fernet. Todas las bebidas se sirven en vasos de plástico. Hasta hace poco se podía comer sólo pizza o empanadas, pero recientemente se agregó una carta “gourmet”. El público debe acercarse a comprar a la barra y llevar el pedido hasta su mesa, por lo que a veces se forma una fila muy larga.

Al camarín se sube por una escalera de chapa muy angosta y empinada que está a un costado del escenario. Pueden pasar solamente de a una persona. Si una sube y una quiere bajar, tiene que esperar. Como está mal iluminada, debe subirse y bajarse despacio y con atención, sobre todo si se están cargando instrumentos o atriles.

El camarín consiste de una sala con dos sillones viejos, tapizados de cuerina roja, de dos y tres plazas. Hay una mesa ratona en el medio, luz tenue. Las paredes pintadas de amarillo, con pintura negra y blanca salpicada. También hay algunos carteles pegados. En una de las paredes hay un espejo. Saliendo de esa sala hay un puente de chapa, por el que se puede ver, si se asoma a un costado, la sala y el escenario. Al cruzar el puente, se llega a otra sala más pequeña que tiene un sillón de una plaza desvencijado y un baño muy chico. Si van a tocar dos grupos, se reparten una sala para cada uno.” (Fragmento de nota de cuaderno de campo)

Si bien el deterioro de la pintura y de los carteles, así como la escenografía hecha de restos y misceláneas tiene que ver con la difícil situación económica que atraviesan los centros culturales independientes desde mucho tiempo antes de que la pandemia los llevara a un estado de emergencia, también podemos pensar que hay una búsqueda de diferenciación en esa estética, que se distancia de la prolijidad y pulcritud de los espacios comerciales o empresariales frente a los cuales se construye su identidad.

En relación a estos espacios, en general gestionados por cooperativas de artistas, los motes de “independiente” y “autogestivo” aparecen una y otra vez. Las descripciones que figuran en sus redes son elocuentes en este sentido. A continuación analizaremos algunas:

En primer lugar, en la página web de la Orquesta Típica Fernández Fierro, se nombra a su centro cultural, el Club Atlético Fernández Fierro (CAFF), como “espacio ineludible de la escena musical independiente” (Fernández Fierro, s/f)

En segundo lugar, el festival más emblemático de este circuito, el FACAFF, organizado por el CAFF, se describe en las redes como un “Festival de Tango Cooperativo, Autogestivo, Independiente (...) multitudinario encuentro donde más de 60 agrupaciones ofrecerán una mirada auténtica e innovadora del tango actual” y agrega: “El FACAFF (Familia del Club Atlético Fernández Fierro) es un festival cultural autogestivo que concentra artistas de diferentes disciplinas unidas por un lenguaje común que es el tango actual, vivo, alejado de los estereotipos y de la mirada *for-export*.”(Fernandez Fierro, s/f).

En tercer lugar, la descripción del Teatro Orlando Goñi, que figura en su página web, explica: “El Teatro Orlando Goñi nace como espacio de recuperación, encuentro y resistencia para las genuinas expresiones de los generadores de nuestra cultura”⁸.

Más lejos van en el caso del Teatro Hasta Trilce que, si bien no está vinculado al tango desde su origen como el CAFF y el Orlando Goñi, tiene una amplia programación de orquestas y grupos de tango, además del ciclo de conciertos “Tango nuevo en Trilce”. En su página web figura una descripción del espacio que expresa una suerte de declaración de principios:

“Se enmarca en la actividad independiente y entiende a la misma como un quehacer que debe necesariamente disputar influencia al discurso cultural hegemónico so pena de ser solamente un repetidor de lo oficial, según se entiende al continente de lo propuesto e instalado por el poder real, que puede o no estar alineado con los poderes que ocupen la cabeza del Estado.”(Hasta Trilce, s/f)

En los cuatro ejemplos anteriores podemos observar una presencia recurrente del término “independiente”. Anclado a este aparece la idea de lo “autogestivo” y, luego, una serie de adjetivos que disparan el sentido hacia lo moral y valorativo, como “vivo”, “genuino”, “alejado de los estereotipos”, la mirada “auténtica” e innovadora”. Por último, encontramos una serie de conceptos que vinculan el quehacer artístico con lo político y la militancia, como la “resistencia” y la disputa del discurso hegemónico.

Los adjetivos enumerados y la proclamada oposición al “poder real” o, más concretamente, a “los estereotipos y la mirada *for export*”, están especialmente dirigidas al sector empresarial representado por el “circuito comercial” y las casas de tango, frente a cuya estética homogeneizadora (Cecconi 2018) y su lógica comercial o lucrativa, construye su identidad en muchos casos el circuito independiente (Zarlenga et al. 2020).

Esta oposición entre la innovación y lo estereotípico y “repetidor” también aparece en el discurso de los y las músicas entrevistadas. A diferencia de lo que las citas anteriores enuncian como estéticas o valores deseables para sus espacios, las orquestas de las tanguerías suelen tocar transcripciones de arreglos famosos de orquestas emblemáticas de la época de oro del tango y repetir el mismo show durante muchos años seguidos. Juana, pianista de 42 años, explica: “los shows de casa de tangos son siempre *for export*, ¿no? como que no te muestran la realidad de lo que sucede en el tango actual” (Juana, entrevista personal del 16 de junio de 2023)

⁸ El Teatro Orlando Goñi se disolvió en 2015 y su locación cambió de organizadores para llamarse hoy Galpón B. La Escuela Orlando Goñi sigue funcionando en la Milonga El Tacuarí, en el barrio de San Telmo. La antigua página web puede consultarse en: <https://blogteatro.wordpress.com/quienes-somos/>

En la misma línea, Silvina, bandoneonista de 34 años, definió al show de la casa de tango en la que toca todas las semanas como “antiquísimo y retrógrado”. Además, realiza una distinción clara sobre los espacios por los que circula como música de tango: “Yo no elijo la casa de tango como mi lugar artístico, lo elijo como mi lugar laboral” (Silvina, entrevista personal del 15 de febrero de 2024) .

También Amanda, bandoneonista de 36 años, hace esta distinción cuando sostiene que su experiencia en la tanguería: “como trabajo a mí me cierra (...) es una buena plata, con toda la libertad que a uno le da. Entonces tenés el día libre para hacer algo más artístico, algo que a uno le guste un poco más. Me gusta como trabajo.” En cambio, “el proyecto personal [independiente] no es rentable” (Amanda, entrevista personal del 28 de febrero de 2024).

En estos discursos podemos ver nuevamente cómo aparece con fuerza la idea del circuito independiente como el lugar donde ocurre lo “artístico” y donde se muestra “la realidad” del tango actual. En cambio, el circuito comercial es valorado como espacio de trabajo, donde se gana dinero, pero en el plano estético es tachado de antiguo, retrógrado y orientado únicamente hacia el público extranjero. Al mismo tiempo, el circuito comercial permite solventar los gastos de los proyectos independientes, que no son económicamente rentables, pero proveen una recompensa en términos simbólicos en forma de satisfacción estética, política o afectiva (Zarlenga et al 2020 y Del Marmol 2020). Entonces, de un lado quedan el dinero y el trabajo, del otro el arte y la creación, revitalizando en cierta manera el ideal del “arte puro” del que, al mismo tiempo, se reniega.

Conclusiones

Dentro del tango actual, de acuerdo con las conclusiones arribadas en el análisis de las entrevistas y el trabajo de campo realizado, encontramos tres grandes circuitos musicales: el “independiente”, el “comercial” (o “*for export*”) y el “oficial” o “estatal”, según los términos nativos que se utilizan para caracterizarlos.

El circuito independiente define su identidad en contraposición a los otros dos, pero no en igual medida. La principal diferencia se plantea con respecto al mercado, es decir al circuito comercial. El apoyo estatal, en cambio, es valorado y exigido, y no se ve como contradicción frente a lo independiente, ya que los grupos y espacios culturales piden (y muchas veces dependen de) subsidios, intentan tocar en festivales y teatros oficiales, etc. El Estado se presenta, en cierta forma, como garante de la producción cultural independiente (Mihal y Quiña 2015).

Sin embargo, también el circuito comercial sirve en muchos casos para sostener el independiente, en la medida en que los artistas explican que, gracias al salario obtenido en las casas de tango, pueden utilizar el resto de su tiempo en dedicarse a sus proyectos personales. Además, el circuito oficial y el comercial muchas veces funciona como espacio de sociabilidad en donde las y los músicos se conocen y deciden formar grupos y orquestas. En el otro sentido, las redes de contactos funcionan para recomendaciones en espacios laborales comerciales y oficiales.

Así, los circuitos, en la práctica, se intersectan y se solapan en varios puntos. Los actores transitan cotidianamente uno, dos o los tres y de cada uno obtienen algo diferente: dinero, experiencia, aprendizaje, satisfacción personal, espacio de militancia y sociabilidad, etc. De esta circulación emergen diversas experiencias y conceptualizaciones sobre el arte, el trabajo y la militancia.

En cuanto a las lógicas de funcionamiento, las principales diferencias para los artistas entre el circuito independiente con respecto al comercial y oficial, son dos. En primer lugar, la pluriactividad. Mientras que en el ámbito comercial tanto como en el oficial, los músicos solamente se dedican a hacer música y otros actores especializados se ocupan de las demás tareas, en el independiente, los músicos y músicas tienen que encargarse de toda clase de cuestiones extramusicales (difusión, producción, diseño gráfico, etc). La segunda diferencia es la existencia, en el ámbito comercial y oficial, de un salario que es responsabilidad de un empleador, ya sea un empresario o el Estado, con distintos grados de estabilidad, formalidad o informalidad, mientras que la labor artística en la escena independiente está vinculada con la “autogestión”, lo que implica generar sus propios ingresos (muchas veces nulos).

Al igual que observan Mihal y Quiña (2015) para el caso del rock, la música independiente en el tango se presenta como reservorio de la originalidad, la exploración y la innovación musical, contraponiendo el interés comercial a la calidad artística. La innovación se percibe como lo “real”, lo “genuino”, lo “auténtico” y queda, al menos a nivel discursivo, exclusivamente del lado del circuito independiente, mientras términos como “retrógrado” quedan del lado del circuito comercial, que no crea, sino que reproduce el pasado, además de que orienta su producción hacia el extranjero, haciendo música “*for export*”.

Por último, en el tango actual se ha defendido la idea de la actividad artística como trabajo, en colectivos y organizaciones militantes que cobraron fuerte notoriedad en los últimos años. Sin embargo, al mismo tiempo, en los discursos quedan muchas veces divididas las nociones de “arte” y “trabajo”: según las entrevistas realizadas, el arte ocurre en los proyectos independientes, mientras que en las tanguerías se trabaja, pero sin valor artístico, mostrando una cierta ambigüedad en la identificación de los artistas como trabajadores (Mauro, 2018, Quiña et al, 2018).

Para concluir, entendemos que la categoría de “independiente” en el tango está cargada de sentidos que varían a través del tiempo y surcada por una serie de conflictos y acuerdos tácitos (y muchas veces contradictorios) que funcionan tanto a nivel económico, estético y moral.

A nivel económico, el circuito independiente se distingue por no ser, en la mayoría de los casos, económicamente rentable y por no garantizar un salario para los artistas. Muchas veces se solventa por la actividad en los otros circuitos: por el salario en orquestas oficiales o de casas de tango y por subsidios del Estado. A nivel estético, las apreciaciones están surcadas por criterios morales, en donde la idea de la innovación, considerada propia del circuito independiente, viene asociada a lo genuino, lo artístico y lo auténtico, y se erige en contra de lo retrógrado y meramente reproductivo, propio del circuito comercial.

Conclusiones

En el presente trabajo nos hemos propuesto identificar algunos elementos de la dinámica cultural independiente que creemos resultan claves para la construcción participativa de indicadores de su actividad, por un lado reconociéndola como un ámbito fundamental para la diversidad cultural que asimismo aporta a la participación ciudadana y el fortalecimiento del tejido social y, por otro, entendiendo que los indicadores representan una herramienta sumamente pertinente para la toma de decisiones, tanto en materia de políticas públicas como para las organizaciones del propio sector. Los actores convocados a tal efecto, cuatro asociaciones colectivas que nuclean clubes de música, centros culturales y salas de teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires, nos permitieron reconocer de qué manera y en diferentes dimensiones los espacios culturales independientes participan de una dinámica que presenta lógicas y características divergentes respecto de la realidad cultural relevada por los organismos oficiales así como abordada desde las políticas públicas, lo cual identificamos sobre cuatro ejes principales. El primero destaca la necesidad de reconocer la inscripción territorial de la actividad cultural independiente en el nivel micro local; el segundo, la heterogeneidad de su organización y sus necesidades de profesionalización; el tercero destaca la necesidad de reconocer las dinámicas laborales de multiempleo y precariedad en base a las cuales se sostienen los ECIA y; el cuarto, las características fuertemente identitarias de su programación y la apuesta política que ésta representa.

Entendemos que estos elementos son insumos fundamentales para construir índices e indicadores que sean efectivamente valiosos para los ECIA, así como también para el diseño de políticas públicas en la materia que contemple la realidad cultural más allá de la lógica de las grandes industrias, los festivales internacionales y los espectáculos multitudinarios, en procura de fomentar una verdadera descentralización de la cultura con potencial para promover manifestaciones culturales y artísticas diversas en la ciudad de Buenos Aires.

Esto nos lleva a enfrentarnos a nuevos interrogantes: ¿están los actores institucionales dispuestos a modificar las formas en que se mide la actividad cultural en la actualidad?; ¿en qué medida los ECIA reflejan la multiplicidad de los actores involucrados?; ¿cómo es posible en un contexto de reciente desigualdad regional y urbana promover iniciativas culturales que democratizen la participación cultural frente a la masividad de las industrias creativas concentradas?; ¿existen alternativas jurídicas viables para las relaciones laborales del sector sin que representen una retracción de derechos para quienes trabajan en él? Estas son algunas preguntas a las que nos ha conducido la pesquisa y que creemos que representan desafíos intelectuales ineludibles si no aceptamos el abandono de la actividad cultural en su conjunto a las lógicas hegemónicas del mercado global de la cultura. Esperamos que estas páginas abonen otras miradas críticas que contribuyan a preguntarnos cómo podemos promover caminos más participativos, diversos y justos en el arte y la cultura de nuestra región.

Referencias

Adorni, A. (2016). Sonoridades del tango hoy: un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica, en M. Liska y S. Venegas (Comps.) *Tango. Ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Desde la gente.

Basanta, L. y Del Mármol, M. (2017). ¿Y si lo hobby habita lo profesional? : Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense. En *Teatro independiente : Historia y actualidad..* CABA: Ediciones del CCC. Instituto de Artes del Espectáculo, Filo:UBA. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.881/pm.881.pdf>

Boix, O., Gallo, G., Irisarri, V. y Seman, P. (2018) “Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música”. *El oído pensante*, vol. 6, n° 2., pp. 77-99. Disponible en: <http://revis-tascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7483>

Carozzi, María Julia. (2015) *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. CABA: Siglo XXI.

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*, 35(103), 151-177. DOI: <https://doi.org/10.24201/es.2017v35n103.1517>

--- (2018). Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico. *Estudios Sociológicos*, 36(108), 617-643

Cingolani, J. (2019) Arte en la ciudad: Aportes teórico-metodológicos para el estudio de experiencias artísticas urbanas, en *Disputar la cultura. Arte y transformación social*, RGC Ediciones, 65-92

Club Atletico Fernandez Fierro (s/f) Disponible en: <https://fernandezfierro.com/>

Del Mármol, M. (2018). Hacer de la necesidad virtud Ser teatrista independiente como modo de legitimación. DOI:<http://dx.doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7674>

--- (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de antropología social*, (51), 169-188. DOI <http://dx.doi.org/10.34096/cas.i51.7950>.

Del Mármol, M., Magri, M. G., y Sáez, M. 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*; 20; 3-2017; 44-64. <https://elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/>

Diez, A. (2013) *Un disparo en la noche. El documental*. Buenos Aires: De Puerto Producciones.

Fractura expuesta (2019) Pugliese: 10 reflexiones de un tornillo clave de la máquina tanguera. Disponible en: <https://www.fracturaexpuesta.com.ar/tango/pugliese-10-reflexiones-de-un-tornillo-clave-de-la-maquina-tanguera/>

Hasta Trilce (s/f). Institucional. Disponible en: <https://hastatrilce.com.ar/institucional/>

Lencina, T. (2018) Introducción. Una lectura panorámica del tango contemporáneo en Buenos Aires. En T. Lencina (comp) *Escritos sobre tango. Volumen 3. Tango en tiempo presente*. Centro Feca Ediciones.

Liska, M. (Coord.). (2012). *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC

Liska, M. y Venegas, S. (Comps.) (2016). *Tango. Ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*. Buenos Aires: Desde la Gente.

Lucker, M. (2007). Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina. *Revista de Música Latinoamericana*, 28 (1), 68-93

Magnani, J. (2014). Circuito: propuesta de delimitación de la categoría. *Ponto Urbe*. (15) , 1-14. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.2047>

Marcos, G. (2012). El Poder del Grupo, en M. Liska (Comp.) *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondofondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 14(27), 114-143. DOI: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>

Mertz, M (2018). *Vuelve el tango. Análisis de las letras de tango (1999-2013)*. Buenos Aires: Milena Caserola.

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: América Latina; España; Portugal*: 58, 2, 2015, 139-158. DOI: <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.15.2015.58.139-158>

Morel, H. (2013). “Buenos Aires, la meca del tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local.” *PUBLICAR*, 6(15), 55-74. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28782>

Quiña, G. (2016). Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad. *Cartografías del Sur. Revista de Ciencias, Artes y Tecnología*, (4). DOI: <https://doi.org/10.35428/cds.vi4.64>

Quiña, G. M., Moreno, F., y Spinetta V. (2019). Cultura y desarrollo local: Apuntes para una crítica de la cultura como recurso a partir del caso de la música independiente en Avellaneda.

Rocha Alonso, Amparo (2016) “Proyecto burbujas: circuitos de música en Buenos Aires” *Letra, Imagen, Sonido L.I.S.*, 15: 35-4 <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3819>

Spinetta, V.. (2018). La organización de los jóvenes músicos independientes de rock de la Unión de Músicos de Avellaneda-Argentina-y su vínculo con el Municipio entre 2012 y 2017. *EntreDiversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades*, (10), 99-125. DOI: <https://doi.org/10.31644/ED.10.2018.a04>

Straw, W. (1972). Communities and scenes in popular music. En *The subcultures reader*. Routledge.

Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010. Rubinich Lucas y Paula Miguel (comps.), 1(10), 101-129. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5711/ev.5711.pdf

Venegas, S., Winokur, J., y Verdenelli, J. (2022). Apuntes sobre los activismos feministas en el tango actual: políticas culturales, prácticas artísticas y experiencias de organización, *Trans Revista Transcultural de Música*, 26, 1-21. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/28/trans-26-2022>

Verdenelli, J. y Winokur, J. (2022) Músicas y bailarinas de tango en tiempo de crisis: demandas, estrategias y desafíos; Universidad Autónoma Metropolitana; *Argumentos*; 97; 191-210. DOI: <https://doi.org/10.24275/uamxoc-desh/argumentos/202297-09>

Winokur, J (2020). Las minas traen quilombo, *Question/Cuestión* 2(67), e424. DOI:<https://doi.org/10.24215/16696581e424>

----(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. Disponible en: <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/366>

Zarlenga, M. I., Cassini, S., Quiña, G. M., y Benzaquén, A. (2020). *Culturas independientes: Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires*. Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ministerio de Cultura.

Zarlenga, M., Morel, H., y Coloma, A. (2022). *Estado de situación del tango en Argentina 2020: Aspectos sociolaborales, profesionales y organizacionales*, Vol. 1., RGC Ediciones.