

ENTRE EL ARTE Y EL TRABAJO. SENTIDOS PUESTOS EN JUEGO POR MÚSICAS Y BAILARINAS EN LAS TANGUERÍAS DE BUENOS AIRES

BETWEEN ART AND WORK. SENSES EXPRESSED BY MUSICIANS AND
DANCERS IN THE «TANGUERÍAS» OF BUENOS AIRES

ENTRE ARTE E TRABALHO. SENTIDOS POSTOS EM JOGO POR MÚSICOS E
DANÇARINOS NAS «TANGUERÍAS» DE BUENOS AIRES

Juliana Verdenelli

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata. Conicet
juliverdenelli@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-8721-0219>*

Julia Lucía Winokur

*Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Conicet
winokur.julia@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7956-3601>*

DOI: 10.59999/7.2.8

Recibido 24/8/2023 | Aceptado 29/9/2023

Resumen: En este artículo indagaremos en un ámbito poco estudiado por las ciencias sociales hasta el momento: la escena comercial del tango en la Ciudad de Buenos Aires, en particular, las «casas de tango» del centro porteño. A través de una serie de entrevistas y registros generados durante el trabajo de campo etnográfico, nos preguntaremos por los sentidos que movilizan bailarinas y músicas de tango alrededor del trabajo y el arte en este circuito, poniendo atención a las características, problemáticas y posibilidades laborales. Encontramos así que, por un lado, predominan el trabajo informal y las condiciones precarias de contratación. Sin embargo, por otro lado, las artistas se encuentran con desafíos diferentes, un entrenamiento valioso, una posibilidad de vivir de la música o el baile y muchas veces, un sustento para realizar proyectos en el circuito independiente.

Palabras claves: mujeres, trabajo artístico, casas de tango

Abstract: In this article we will inquire into a field that hasn't almost been studied by the social sciences up to now: the commercial scene of tango in the City of Buenos Aires, in particular, the "tango houses" of downtown Buenos Aires. Through a series of interviews and records generated during the ethnographic fieldwork, we will ask ourselves about the senses that dancers and tango musicians mobilize around work and art in this circuit, paying attention to the characteristics, problems and job possibilities. Thus, we find that, on the one hand, informal work and precarious hiring conditions predominate. However, on the other hand, the artists find themselves with different challenges, valuable training, a chance to make a living from music or dance, and, many times, a livelihood to carry out projects on the independent circuit.

Keywords: women, artistic work, tango houses

Resumo: Neste artigo investigaremos um campo pouco estudado pelas ciências sociais até o momento: a cena comercial do tango na cidade de Buenos Aires, em particular, as "casas de tango" do centro de Buenos Aires. Por meio de uma série de entrevistas e registros gerados durante o trabalho de campo etnográfico, nos perguntaremos sobre os significados que os dançarinos e músicos de tango mobilizam em torno do trabalho e da arte nesse circuito, prestando atenção às características, aos problemas e às possibilidades de trabalho. Constatamos que, por um lado, predominam o trabalho informal e as condições precárias de emprego. No entanto, por outro lado, as artistas enfrentam desafios diferentes, uma formação valiosa, a possibilidade de viver da música ou da dança e, muitas vezes, um meio de subsistência para realizar projetos no circuito independente.

Palavras-chave: mulheres, trabalho artístico, casas de tango

Introducción

Levantamos el brazo sin éxito. El mozo que atiende nuestro sector nos ignora desde que llegamos. Suponemos que sabe que somos invitadas, que no pagamos entrada ni cena. Estamos sentadas en la parte más alejada del escenario (aunque se ve perfectamente desde aquí). Nos separan una baranda y unos pocos escalones del salón anterior, donde, entendemos, están ubicados quienes compraron la «cena show» (que sale más de 100 dólares). Nos asombra el tamaño y la opulencia del lugar. El escenario está cubierto por un gran telón rojo. Suena bajito una música electrónica. Contamos al menos quince mozos, todos vestidos con camisa blanca, corbata negra y delantal negro. Casi todos son hombres. También dan vuelta por el salón hombres de traje negro, con moño negro e in-ear en la oreja, que no sabemos si son supervisores o seguridad. Identificamos algunas parejas de bailarines que recorren el lugar sacándose fotos con los turistas.

En nuestro sector hay, de un lado, una pareja con una nena de unos cinco años, que por el acento suponemos que son chilenos. Del otro lado se ubica una pareja que habla en inglés. A continuación, observamos una mesa larga con ocho mujeres jóvenes que hablan en portugués. Del otro lado de la baranda, en el salón grande que está entre el escenario y nuestro sector, vemos un público muy variado: mesas con familias, parejas o grandes grupos de diversas edades y nacionalidades. En general, todos están elegantemente vestidos: las mujeres llevan camisas, remeras con brillos, vestidos, tacos y transparencias. Muchos hombres están de camisa, saco y corbata, aunque no todos.

Luego de un rato logramos que el mozo finalmente nos mire y pedirle la carta. Sabemos que los precios son elevados, pero al menos queremos tomar algo. Pedimos dos cervezas y un agua. A las 22.00 en punto se apagan las luces y una grabación anuncia, con un tango de Piazzolla de fondo, que el show está por comenzar. El mismo texto se repite en portugués y en inglés. Ni bien termina el mensaje, comienza a sonar la orquesta, se abre el telón y se encienden las luces del escenario. Tocan «El huracán», en un arreglo que suponemos es de la orquesta de D'Arienzo.

La escena está armada en dos niveles: arriba está la orquesta, un sexteto con piano, contrabajo, dos bandoneones y dos violines. Abajo, con una escenografía de conventillo tipo Caminito, están las cinco parejas de bailarines. A ambos lados del centro del escenario hay dos estructuras de colores que emulan las chapas acanaladas propias de esa zona portuaria de La Boca, con puertas y ventanas como si fueran casas. En el medio hay una soga con ropa colgada, un farol, una mesa y unas sillas. Sobre sus cabezas cuelga una guirnalda de luces.

El baile muestra una escena humorística que remite al sainete: un bailarín representa un borracho y baila con el resto, tambaleándose, mientras van pasando la botella. Los bailarines están vestidos todos con el mismo

traje blanco y las bailarinas con el mismo vestido con un estampado de fondo negro y florcitas rojas y blancas, también tienen el mismo peinado, con una especie de vincha o hebilla. Luego, los varones se sacan el saco y quedan todos con pantalón, chaleco y sombrero negro. Las parejas bailan sincronizadas. Al rato entra el cantor y hacen un popurrí de tangos de Gardel («Mi Buenos Aires querido», «Por una cabeza», «El día que me quieras»), que termina en «Caminito» (que no es de Gardel, sino de Juan de Dios Filiberto). El cantor interactúa con las parejas que entran y salen de la escena mientras canta

(Nota de campo, 15 de agosto de 2023).

Las «tanguerías» o «casas de tango» funcionan en grandes teatros o locales de la ciudad de Buenos Aires que brindan espectáculos con gastronomía, música y baile («cena show») a visitantes, generalmente turistas extranjeros. La cena se desarrolla a la par del show, que en todos los casos suele presentar un relato muy similar, en un orden más o menos cronológico, de la historia del tango, con varias parejas de bailarines y una orquesta de músicos en escena.

Estos lugares son manejados por empresarios o empresas de espectáculos (sociedades comerciales) y se ubican principalmente en el centro y sur de la ciudad, sobre todo en las zonas de Almagro, Abasto, San Telmo y Puerto Madero. Según Sofía Cecconi (2018), las tanguerías se distinguen entre sí por su tamaño, el menú propuesto y la calidad del espectáculo que ofrecen:

Así como los hoteles se diferencian según el número de estrellas que poseen, también las tanguerías se ubican en una escala jerárquica: las «clase A» son aquellas con capacidad para más de 800 cubiertos y cualquier tipo de servicio gastronómico; las «clase B» cuentan con hasta 800 cubiertos y brindan, además del espectáculo, el servicio de cena; las «clase C» poseen hasta 120 cubiertos y solo cuentan con servicio de lunch. En este conjunto, hay tanguerías más grandes y más pequeñas, algunas más lujosas, otras menos, y junto con esto varía el precio del servicio que, según los relevamientos realizados, puede oscilar entre 50 y 300 dólares por persona y son expresados casi siempre en moneda extranjera, lo cual da una pauta del público al cual se orienta la oferta (Cecconi, 2018, p. 626).

Si bien durante los últimos veinte años han proliferado estas propuestas orientadas al turismo en la ciudad, aún son muy escasos los trabajos académicos que indagan lo que sucede en esta escena comercial del tango. Asimismo, existen pocas investigaciones sobre arte y trabajo que pongan el foco en las problemáticas laborales vinculadas al género (entre otras: Abad Carlés, 2015; Bulloni, Justo Von Lurzer, Liska y Mauro, 2022; Cadús, 2015; Mauro, 2020b; Solís Pérez y Brijandez Delgado, 2018; Verdenelli, 2020a, 2020b, 2022a, 2022b; Verdenelli y Winokur, 2022; Winokur, 2020).

En el marco de nuestras investigaciones doctoral y posdoctoral en curso, en este trabajo indagaremos en esa intersección en la que encontramos una notoria vacancia, preguntándonos por los sentidos que movilizan bailarinas y músicas de tango alrededor del trabajo y el arte en el circuito comercial de Buenos Aires, poniendo atención a las características, problemáticas y posibilidades que estas mujeres visibilizan. Así, buscaremos responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las particularidades de trabajar en las casas de tango? ¿Qué obstáculos y motivaciones encuentran músicas y bailarinas para trabajar en estos lugares? ¿Qué similitudes y diferencias aparecen entre estos dos grupos de artistas? ¿Cómo interpretan estas mujeres su propia carrera artística? ¿Se identifican reclamos laborales en relación con el género?

Para el análisis propuesto utilizaremos registros generados durante nuestro trabajo de campo etnográfico (Guber, 2001). Combinaremos los datos obtenidos a partir de distintas técnicas de recolección vinculadas a este tipo de investigación (principalmente, entrevistas y observación participante) para pensar tanto en las particularidades como en las generalizaciones posibles, atendiendo a las diversidades, las continuidades y las similitudes de las experiencias de las mujeres artistas que trabajan en el circuito comercial del tango. Se trata de un grupo heterogéneo de mujeres conformado por músicas y bailarinas cisgénero, jóvenes y de mediana edad, 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.

El artículo consta de cinco partes. En la primera presentamos un panorama de los estudios sobre arte y trabajo en Argentina, haciendo énfasis en los trabajos que abordan los circuitos de producción del tango y describiendo el contexto de nuestra investigación. Luego nos centramos en la descripción de las condiciones laborales en las casas de tango. En el apartado siguiente indagamos sobre la dicotomía discursiva entre innovación (o creación) y estatismo (o reproducción) en el tango, poniéndola en tensión con las prácticas cotidianas de las artistas. A continuación, identificamos particularidades, semejanzas y diferencias que aparecen entre músicas y bailarinas en relación con el género, el cuerpo y la edad. Por último, compartimos algunas reflexiones finales que retoman las preguntas iniciales y el análisis desarrollado en los apartados anteriores.

Circuitos de producción del tango

Durante los últimos años, en la academia local se han desarrollado en forma creciente investigaciones que estudian los vínculos entre arte y trabajo. En particular, se destacan los aportes para caracterizar las distintas culturas de trabajo artístico en función de los rasgos

particulares de cada disciplina (entre otros: Mauro, 2018a, 2018b, 2020a, 2020b, 2020c) y la comprensión de los procesos de inserción laboral, las trayectorias ocupacionales y los procesos de organización de las y los artistas que se reivindican como trabajadores de la cultura, en relación con las diferentes esferas estatales y políticas públicas específicas para el sector (entre otros: Carozzi 2015b; Infantino 2008, 2011; Del Mármol, 2018; Del Mármol y Sáez, 2020; Morel, 2017, 2023; Sáez, 2016; Venegas, Winokur y Verdenelli, 2022; Verdenelli, 2020a, 2020b; Verdenelli y Winokur, 2022; Sáez y Verdenelli, 2023).

En el caso del tango, a partir de la década del noventa del siglo xx, se han ido delineando, tanto en los discursos nativos como en los trabajos académicos, dos circuitos identificados con la distinción de «comercial» e «independiente». Originalmente, estas etiquetas fueron asignadas por los actores, sobre todo músicos, del circuito «independiente», que tomaron esa denominación para diferenciarse (y delinear su identidad a través de esa oposición) del que llamaron «oficial» y el «comercial» o «for export». La distinción alude tanto a la estética artística como al ámbito de circulación y las condiciones y prácticas laborales.

Así, surgió con fuerza un discurso sobre el arte tanguero como militancia, de la mano de adjetivos como «rebelde», «contestatario», «de ruptura», «joven», «nuevo» o «popular» (en los últimos años se agregaron «feminista» y «transfeminista»), en una explícita oposición al tango que se tocaba y se toca en las casas de tango del centro porteño y se difundía en programas de radio y televisión como «Grandes valores del Tango». La creciente bibliografía académica sobre el tango de este período (entre otros: Liska, 2012; Liska y Venegas 2016; Lucker, 2007; Winokur, 2020) se interesó casi exclusivamente por la heterogénea escena independiente.

Desde la perspectiva de la producción musical, los grupos y orquestas de este circuito privilegian en sus repertorios las composiciones y los arreglos propios y originales. Actúan principalmente en centros culturales, bares, festivales y teatros del circuito independiente, algunos de los cuales son también gestionados por orquestas o artistas. Los ingresos suelen ser «a borderó», es decir que lo que se recauda en cada caso varía según el público que asista y el precio de las entradas. En general, la sala se encarga de la cena de los y las músicas con un menú fijo (que en la mayoría de los casos suele ser pizza o empanadas). La recaudación de la parte gastronómica queda en su totalidad para el espacio, mientras que lo recaudado por las entradas se reparte, usualmente, en un porcentaje de 70 % para la orquesta o grupo y 30 % para el lugar.

Algunas salas cobran por el sonido y las luces a los músicos, además de descontar de su parte de la ganancia el pago a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y, en caso de poca asistencia, a veces cobran un «seguro de sala» que les garantice una entrada

mínima para cubrir los gastos. De esta forma, la ganancia de la orquesta en algunos casos es buena, pero en otros llega a ser mínima o nula. También puede ocurrir, incluso, que pierdan plata (es decir, que tengan que pagar por el seguro de sala más que lo que recauden). En otros espacios se utiliza la modalidad «a la gorra» o «al sobre», en la que el público decide, al final del show, cuánto dinero dejar para los artistas.

Desde la perspectiva de la producción dancística, las y los bailarines de esta escena trabajan de manera autogestiva en compañías, espacios culturales, festivales o milongas. Las milongas son los espacios sociales, físicos y convencionalizados en donde las personas se reúnen a bailar tango. Sin embargo, no todas las milongas presentan las mismas características ni forman parte de un mismo circuito cultural. Recurrimos a la distinción propuesta por María Julia Carozzi (2015) entre milongas ortodoxas y prácticas o milongas relajadas, diferenciando entre estas últimas a las nuevas, queer y gay. Estos eventos dancísticos suelen organizarse en salones, sociedades de fomento o en clubes sociales y deportivos ubicados tanto en los barrios como en la zona centro de la ciudad.

Al igual que en el caso de los espectáculos musicales, las y los organizadores de milongas alquilan estos espacios o acuerdan un ingreso «a borderó», que varía según lo recaudado en cada jornada y que suele incluir el convenio de que el lugar gestione los servicios gastronómicos y se quede con las ganancias de las consumiciones. El precio de las entradas oscila en un rango bastante económico, ya que suelen estar pensadas para un público sobre todo local, que en ocasiones asiste a varios eventos dancísticos por semana. Además, las entradas habitualmente incluyen el acceso a las clases de baile. Algunas propuestas también utilizan la modalidad «a la gorra» para eventos sociales o clases de tango.

En cuanto a las condiciones laborales, tanto para el caso de la danza como para la música del circuito independiente, el trabajo suele ser informal y sin ningún tipo de cobertura médica o seguro de riesgos de trabajo. Los ensayos suelen ser *ad honorem* o no remunerados. Lo recaudado, ya sea a través de subsidios estatales o de funciones, se reparte de manera equitativa entre sus integrantes o, en ocasiones, se ahorra en un «pozo» común, que se usa para pagar gastos vinculados al hacer dancístico o musical, como grabaciones, salas de ensayo, etcétera. En estos casos, las y los bailarines y músicos no suelen vivir exclusivamente de los ingresos económicos provenientes del tango y su situación laboral se caracteriza por la multiactividad.

En cambio, los y las artistas que trabajan en las tanguerías cobran sueldos fijos (en pesos, no en moneda extranjera, como se cobran los espectáculos), que en la mayoría de los casos es el principal ingreso de sus economías. A diferencia de lo que ocurre en el circuito independiente, el sueldo que ganan no depende de la cantidad de público que asista ni de lo que este pague

por la entrada, sino de la cantidad de noches que se trabaja por mes. En general, estos locales cuentan con elencos estables o semiestables, con contratos «de palabra» y con facturación por parte de los y las artistas, que tienen que ser monotributistas.

El objetivo principal (aunque no el único) de este sistema de producción es la rentabilidad económica. Los vaivenes de la economía (sobre todo la inflación y la devaluación del peso argentino), que golpean a los espacios culturales independientes, suelen tener el efecto contrario en estos lugares, ya que reciben gran porcentaje de turistas extranjeros entre su público y cobran la entrada en dólares.

Sofía Cecconi analiza este circuito de producción en Buenos Aires en relación con el turismo. La autora entiende a las casas de tango o tanguerías como «no-lugares donde se disponen los elementos estereotipados de una identidad cosificada» (2018, p. 639). Afirma que estos espacios, surgidos en la década del setenta, se consolidaron a lo largo de las últimas dos décadas del siglo XXI, en especial luego del contexto posdevaluatorio que siguió a la gran crisis de 2001 en Argentina, cuando diferentes actores, privados y estatales, comenzaron a pensar en esta expresión cultural «como un «negocio» capaz de generar recursos para la ciudad, mediante su tratamiento como «producto turístico» (p. 619).

Las orquestas del circuito «comercial» se forman especialmente para tocar en tanguerías o casas de tango. La música que se toca suelen ser transcripciones de arreglos famosos de orquestas emblemáticas de la época de oro del tango. En cuanto a la danza, las coreografías por lo general buscan narrar una historia unificada del tango bailado socialmente y reproducen una retórica de la pasión (hetero)sexual que acentúa la sensualidad de los cuerpos femeninos y la virilidad de los masculinos, exacerbando el erotismo en una clave (auto)exotizante. A partir de una serie de recursos (el vestuario, los trucos acrobáticos o los giros dramáticos, entre otros), en estos espectáculos se muestra aquello que se cree que «los otros» (los turistas extranjeros) esperan encontrar como producción típicamente local (Savigliano, 1995; Cecconi, 2018). Las y los bailarines profesionales suelen audicionar en pareja o de manera individual para trabajar en estos shows. A diferencia del tango que se baila socialmente, en el estilo escénico casi no hay margen para la improvisación. Las coreografías son cuidadosamente diseñadas para impactar a los espectadores con un gran despliegue de habilidades físicas y movimientos acrobáticos.

Como puede observarse, las escenas independiente y comercial del tango se corresponden con dos estéticas musicales, dancísticas y, sobre todo, con diferentes circuitos de producción y condiciones laborales, y diferentes lógicas en relación con el trabajo. En esta investigación, nos proponemos observar qué ocurre dentro del circuito comercial desde una perspectiva

etnográfica, atendiendo a las artistas que trabajan allí día a día y preguntándonos si para ellas este es solo un «no lugar» o si también ocurren otras cosas, además de una escena estática y cosificada orientada exclusivamente a la mirada del turismo.

Condiciones laborales en las tanguerías

Dentro de las casas de tango o tanguerías trabajan mujeres músicas y bailarinas. Al indagar acerca de las condiciones laborales en estos espacios, todas las mujeres entrevistadas refirieron vínculos informales o precarios de trabajo. Las modalidades de contratación mencionadas fueron el «trabajo en negro» o la facturación periódica por parte de las artistas como monotributistas, muchas veces por montos notablemente más bajos que los percibidos cada mes por su trabajo. Si bien las condiciones de las músicas y bailarinas presentan rasgos en común, también encontramos una serie de diferencias.

El trabajo en las casas de tango es por la noche. Las bailarinas tienen un franco semanal que no siempre se paga. Las músicas, en cambio, deciden sus francos y se encargan de conseguir un reemplazo para cuando faltan. De esta manera, si quieren, trabajan de lunes a lunes. Si no, envían su reemplazo para las noches que no van. La titular factura y cobra el total y se encarga de repartir: cada cual recibe su pago según la cantidad de veces que trabajó en el mes. Los días que no se trabajan, no se cobran. Eso hace, por un lado, que el trabajo tenga un carácter precario, pero por otro, les da, según explican, «mayor libertad» sobre su tiempo, lo que les resulta preferible.

Las artistas describen su jornada laboral de la siguiente manera: ingresan al lugar entre las 20 y las 21 horas para prepararse en camarines mientras el público comienza a cenar. Luego ejecutan el show, que suele durar entre una hora y una hora y media. Por último, vuelven a camarines para cambiarse y se retiran del lugar después de las 24 horas. En el caso de las bailarinas, los ensayos durante la madrugada son moneda corriente, ya que es muy difícil coordinar las agendas de todos los integrantes del elenco para ensayar antes del show. Si bien no constituyen un trabajo diario, estos ensayos se pautan con cierta periodicidad para montar cuadros nuevos, modificar alguna coreografía o «limpiar defectos» en aquellas coreografías grupales que no funcionan del modo esperado. La orquesta, en cambio, no ensaya, salvo en ocasiones puntuales, como la incorporación de un o una cantante o de un tema nuevo, lo que ocurre muy raramente. En general, los reemplazos o músicos que se incorporan van a ver el show, toman notas y luego estudian en su casa con una grabación.

La remuneración apareció como un tema bastante tabú entre las trabajadoras del tango. Las bailarinas entrevistadas comentan que suelen negociar sus salarios de manera individual o

junto a su pareja de baile, generalmente desconociendo los ingresos de los demás bailarines. Es por eso que aprender a cotizar el propio trabajo, ponerse a sí misma en valor o establecer canales fluidos de diálogo y negociación con los dueños de las casas constituyen para ellas saberes tan importantes como saber bailar. En este sentido, todas reconocen que la remuneración percibida en las tanguerías suele variar de pareja en pareja (e incluso dentro de cada pareja de baile) en función de diversas variables, como la antigüedad laboral, la experiencia escénica, el rol asumido dentro del show (protagónico/cuerpo de baile) o la capacidad individual de negociación y puesta en valor del propio trabajo.

Es interesante mencionar que para las bailarinas el género no interviene en las desigualdades salariales ni en las oportunidades laborales. En cambio, la juventud sí es percibida como una de las principales causantes de la precarización (y autoprecarización) laboral: la «falta de experiencia», la necesidad de «pagar el derecho de piso» para insertarse laboralmente o el deseo de subirse a un escenario a «cualquier precio» para «foguearse» se constituían en las principales razones por las que alguna vez habían aceptado bajos salarios o pésimas condiciones laborales, usualmente durante el inicio de sus carreras profesionales. Asimismo, mencionaron la importancia de tener una pareja de baile estable para conseguir trabajo en las casas de tango, ya que suelen audicionar en pareja.

A diferencia de lo que sucede con las bailarinas, las músicas cuentan que sus negociaciones salariales suelen ser intermediadas por un solo músico, el director, que oficia de coordinador y mediador entre la orquesta y los dueños del local. Si bien el género no implicaba una desigualdad salarial, en muchos lugares era un motivo para la no contratación de la artista. La mayoría de las tanguerías, hasta hace pocos años, no aceptaba mujeres en las orquestas y algunas siguen sin hacerlo hasta el día de hoy. Esto se debe, según dicen los dueños y responsables artísticos, a que «a los extranjeros no les gusta». No obstante, en la actualidad muchos lugares empezaron a aceptar músicas en sus cuerpos estables sin provocar ningún cambio en el público, lo que demuestra, según las artistas, que la preferencia del extranjero por los músicos varones por sobre las mujeres era un prejuicio o una excusa.

De manera similar, algunas bailarinas cuestionan los cánones artísticos imperantes en estos lugares y se preguntan si aquello que se muestra coreográficamente es, en efecto, lo que los turistas extranjeros esperan ver o si se trata, por el contrario, de lo que los empresarios del sector suponen que es «una fórmula que vende» o «ir a lo seguro» para no asumir riesgos innecesarios. Además, vale la pena mencionar que el perfil turístico que consume tango en Buenos Aires tampoco es homogéneo en sus gustos y que algunos suelen buscar otras experiencias o espectáculos alternativos en el circuito independiente.

Volviendo a las condiciones laborales en las casas de tango, Sofía, una bailarina de 37 años que trabaja desde los 18 años en estos lugares, destaca que la capacidad de organizarse y reclamar en forma colectiva es clave. Por eso, considera que los gastronómicos tienen los mejores salarios dentro del rubro:

Para mí un show de tango está compuesto por gastronómicos, músicos y bailarines. Sin bailarines, no existe un show de tango. Pero somos los que menos cobran. Los gastronómicos tienen un muy buen gremio y en todos los espacios en los que estuve siempre son los que ganan mejor y los que tienen mejores arreglos. Los músicos no tienen tan buen gremio, pero sí hay una conciencia de grupo mucho más fuerte que los lleva a resolver colectivamente. En general, el director de orquesta es el que habla por todos y cuida a sus músicos. En cambio, el bailarín negocia solo o en pareja. Durante mi carrera jamás pudimos hacer un consenso entre todos. De hecho, preguntarle a un bailarín cuánto cobra es algo que está muy mal visto. Tenés que tener muchísima confianza (Sofía, bailarina, 37 años. Entrevista realizada el 4 de julio de 2023).

En las músicas, el sistema de reemplazos aparece como un asunto bien aceitado. Cada una tiene que encargarse de su reemplazo: de conseguirlo y de pagarlo. Esto no genera mayores inconvenientes para la orquesta y es muy habitual que sus integrantes busquen reemplazos por enfermedad, vacaciones, giras, o simplemente, descanso. En cambio, para las bailarinas la cuestión de los reemplazos es un tema conflictivo, ya que implica negociaciones con compañeros de baile y con el resto del elenco. Por este motivo, dicen que muchas veces tuvieron que ir a trabajar enfermas, con dolores menstruales o corporales. Los reemplazos solo son contemplados si deben ausentarse por períodos más prolongados, principalmente debido a giras internacionales o ausencias por maternidad.

Por otro lado, para las artistas entrevistadas, no todas las casas de tango son iguales. Según las bailarinas de tango, hay espacios que son mucho más «amigables» que otros para trabajar. Entre los motivos enumerados, pueden mencionarse los siguientes: funciones diarias más cortas (una hora) o que terminan más temprano que otros shows, ensayos pagos, fotos de promoción o dictado de clases antes de una función, que también se pagan aparte. Asimismo, ellas destacan que en estos espacios pueden establecer vínculos de colaboración, solidaridad y proximidad afectiva entre bailarines e, incluso, llevar a sus hijos pequeños con ellas cuando no tienen con quién dejarlos. En contraposición, las casas de tango más «explotadoras» son identificadas como aquellas que no pagan las horas de ensayo (ni las fotos o las clases previas), que ofrecen shows diarios de más de una hora y media, que tienen capacidad para más de ochocientas o mil personas, pero que pagan los salarios más bajos. También son casas en las que cuesta «sobrevivir a los camarines»: las relaciones laborales son muy competitivas, hostiles e impersonales.

Todas las artistas refirieron que no viven exclusivamente de sus trabajos en las casas de tango, aunque representan su principal fuente de ingresos. La falta de seguridad laboral conlleva la costumbre de desarrollar muchos proyectos en simultáneo y desplegar estrategias de pluriempleo o multiactividad que funcionan en el corto plazo (Sáez y Verdenelli, 2023). Las giras al exterior con compañías de tango, por ejemplo, constituyen una oportunidad para hacerse «un colchón» de moneda extranjera que les permite estar más tranquilas durante gran parte del año. Como sucede en la mayoría de los trabajos independientes, sus agendas fluctúan entre períodos de mucha demanda laboral y períodos de poca actividad. En este sentido, la estabilidad económica que les garantiza el trabajo en las casas de tango es valorada por todas en forma positiva.

La docencia también fue referida como una fuente de ingresos complementaria para las artistas, junto con la presentación en eventos, las giras internacionales, el trabajo en cruceros, las funciones en teatros con compañías, la venta ocasional de diversos productos (zapatos de tango, cremas, cosméticos, etcétera) y el despliegue de otras habilidades y saberes considerados complementarios al tango, como la dirección escénica, la dirección de arte o el maquillaje.

Innovación vs. estatismo

Todas las artistas entrevistadas coinciden en que el trabajo en las casas de tango es repetitivo. Las funciones tienen una estructura definida, compuesta por una serie de repertorios dancísticos y musicales que permanecen estables durante largos períodos y que se repiten, en el mismo orden, noche tras noche. A veces, esta monotonía las lleva a circular por la escena independiente en busca de nuevos estímulos:

Voy dos semanas antes del show, me pasan la coreo y subo. Claro, cuando uno vive de esto los tiempos son otros y se vuelve algo más expeditivo. Pero al estar tan corriendo pienso que perdemos un poco la capacidad de investigar e indagar más [...] Estoy en un momento de mi carrera en el que quiero buscar cosas distintas, salir de los cánones artísticos de siempre, del truco llamativo del show de las casas de tango. Por eso busco compañías que tengan otras miradas, que quieran contar otras historias y que me saquen un poco de La Cumparsita, el brillo, las medias de red [...] busco que lo escénico tenga más que ver con lo real, con lo que sucede hoy en la sociedad. Son momentos, yo antes estaba más metida con el desafío escénico, con lo explosivo. (Sofía, bailarina. 37 años. Entrevista realizada el 4 de julio de 2023)

Como lo explica Sofía, bailarina, la escena comercial del tango reproduce ciertos cánones artísticos a través del vestuario, la música y los trucos acrobáticos, contando siempre la misma historia. En cambio, la escena independiente se presenta como un ámbito en el que se

pueden encontrar «otras miradas» y búsquedas artísticas. De manera similar, otras bailarinas y músicas entienden a la escena independiente como el ámbito donde ocurre la investigación, la innovación y la creación «propriadamente artística» y a la comercial como un lugar donde se trabaja, muchas veces un «mal necesario», para obtener un sustento, pero donde lo que ocurre es una mera reproducción del pasado del tango dirigida a turistas. Sin embargo, esto muchas veces es puesto en tensión cuando profundizamos los diálogos sobre sus prácticas.

Entre las bailarinas de tango entrevistadas, el trabajo con colegas que admiran artísticamente o el trabajo gratis en proyectos autogestivos, muchas veces con amigos y amigas, es una constante. Las músicas entrevistadas también coinciden en que disfrutan más de sus proyectos independientes, que son el espacio donde más creatividad pueden volcar, a pesar de no dar ganancias en términos económicos. María, por ejemplo, es una bandoneonista de 45 años que durante la entrevista reconoce la importancia de mantener estos espacios: «es cierto que tu proyecto personal no es rentable [...] Entonces el proyecto personal que uno pueda tener es más para no caer en esa cuestión rutinaria de la música, ¿viste?» (María, bandoneonista. 45 años. Entrevista realizada el 15 de abril de 2020) Por su parte, Sabrina, una pianista de 42 años, también explica que donde más le gusta tocar es con su grupo, donde más pone a jugar su creatividad y, además, señala el disfrute de «tocar con amigas» (Entrevista realizada el 16 de junio de 2023).

Generalmente, sostener el trabajo de la tanguería y el proyecto personal se describe como agotador. Es por eso que, más allá de la subsistencia económica, la diversificación de actividades y la multiplicidad de proyectos en los que se involucran las artistas durante sus trayectorias profesionales también dependen de «las ganas» y de sus distintos momentos vitales. Como afirman Del Mármol y Basanta (2018) para el caso del teatro independiente platense, la remuneración económica no resulta un criterio excluyente en el trabajo artístico. El deseo, el disfrute y el placer constituyen grandes motores del hacer y son capaces de desbordar las lógicas meramente mercantilistas.

Ahora bien, el placer o el disfrute no se encuentran solo en la escena independiente o en los «proyectos personales». Cuando hablan de las tanguerías, las músicas explican que, a pesar de la repetición, buscan no tocar «en automático». En este sentido, María agrega: «no sé, creo que depende de cada uno. Yo trato de, más si toco de primero,¹ trato de seguir metiéndome y que me llene de alguna forma el laburo. Me parece que es más económico para mí, a la larga.» (María, bandoneonista. 45 años. Entrevista realizada el 15 de abril de 2020) Sabrina también se refiere a esta cuestión:

1 Se refiere a tocar de primer bandoneón. Los bandoneones, como los violines, por ejemplo, suelen tocar «en fila». El que toca de primero tiene la voz principal y hace de guía para el resto.

El laburo se vuelve, el de la noche, se vuelve a veces una rutina, pero igual siempre lo disfruto. Por más que sea algo repetitivo, trato de no tocar en piloto automático, sino como que ese respeto la música se lo merece... Eso está bueno, que mis compañeros también le ponen, siempre, como la misma energía y la misma onda, porque el público es siempre distinto, entonces, bueno, el público también merece... (Sabrina, pianista. 42 años. Entrevista realizada el 16 de junio de 2023)

Así, ellas explican que esta actividad también las «llena» y la disfrutan, cuestiones ambas que parecieran estar a primera vista más ligadas a la producción en la escena independiente. Otra virtud que las músicas entrevistadas encuentran en el trabajo en las tanguerías es que les da un «entrenamiento» valioso como profesionales: tienen que leer y resolver partituras difíciles en poco tiempo y sin ensayo y tocar muchas horas por semana con diversas formaciones, cuestiones que solo se experimentan en este tipo de trabajos y redundan en su formación como músicas, más allá de la tanguería.

Las bailarinas, por su parte, también rescatan el desafío de subirse todas las noches arriba de un escenario. Cuentan que, si bien las coreografías pueden ser siempre las mismas, ellas no lo son: a veces el piso resbala, otras les duele alguna parte del cuerpo o no sienten la misma conexión con su pareja de baile. Para ellas, ser una profesional de la danza implica «darlo todo» en cada ocasión, sabiendo que ninguna función es igual a la anterior. Dentro de las coreografías pautadas, además, siempre hay lugar para la improvisación, para modificar los modos de hacer los movimientos, realizar un gesto nuevo o fluctuar la energía que se pone en juego al bailar. Sobre esta cuestión, mientras conversamos en un bar, Josefina comenta:

Es como el chico que trabaja acá. Él todos los días sirve café, pero le sale distinto el café, la persona que le pide el café es diferente, él está diferente. Para mí es lo mismo. Yo estoy diferente, mi compañero está diferente, los músicos no tocan igual. El público cambia. El piso está diferente. Solo hay que saber ver y no meterte en modo automático. Para mí la clave es jugar y divertirse. Por eso pienso que cuando ya no hay ganas de bailar, hay que bajarse. No hay que bailar más. Porque el que paga y te está viendo no tiene la culpa, tus colegas no tienen la culpa, tu compañero no tiene la culpa. Y cuando estás sin ganas no colaborás con el show ni le hacés bien a nadie. Es como un equipo de fútbol, cuando salís a la cancha se nota si te llevás bien y le ponés corazón. A mí a veces me pasa que estoy cansada o que tuve un mal día y cuando estamos por salir a bailar parece que no es real todo lo que dijimos. Para mí es medio curativo bailar, es algo que me apasiona (Josefina, bailarina. 35 años. Entrevista realizada el 28 de junio de 2023).

Josefina dice que las ganas de bailar y el disfrute de subirse a un escenario también son parte de su trabajo en las tanguerías. La comparación con el equipo de fútbol tampoco parece casual. Al igual que las y los deportistas de alto rendimiento, las y los bailarines profesionales piensan

a su cuerpo como un instrumento de trabajo (Mora, 2011) que requiere de un entrenamiento riguroso. En un estudio realizado en la ciudad de Tijuana, México, Solís Pérez y Brijandez Delgado (2018) afirman que, para lograr la empleabilidad, las y los bailarines tienen que desarrollar una serie de capacidades corporales específicas que no se obtienen de una vez y para siempre, sino que implican un entrenamiento constante. Esto puede explicar, al menos en parte, la importancia que tiene para las bailarinas (y para las músicas) de tango subirse cotidianamente a un escenario y mantenerse entrenadas, ya que, si no, «se oxida el cuerpo». A su vez, esta centralidad del cuerpo en la danza conlleva una serie de problemáticas específicas que serán abordadas en el próximo apartado.

Género, cuerpo y edad

Las bailarinas de tango dicen haberse sentido interpeladas por el feminismo de diversos modos. Particularmente, el período de aislamiento social obligatorio y el cese de actividades provocado por la pandemia de covid-19 fue señalado como un momento de mucha reflexión, durante el cual pudieron escuchar distintas voces feministas, leer publicaciones en redes sociales e, incluso, acercarse a algunas agrupaciones.

Durante la pandemia reflexioné mucho sobre toda mi trayectoria. Ese parate me ayudó a ver cosas que en su momento viví como naturales, pero que no me gustaban. Pude empezar a reconocermé dentro de un ambiente muy machista y también salir del modo automático de hacer o de trabajar para pensar qué quería para mi carrera. Por ejemplo, tengo una anécdota puntual. Volviendo de la pandemia me contrataron para un evento privado que incluía una clase previa. Éramos tres parejas que dábamos la clase y después bailábamos en un show. Yo hice el reemplazo de una colega que estaba embarazada, entonces no me conocía trabajando con mi compañero. ¿Qué sucedió? Al momento de empezar a explicar los pasos, noté que solo los varones hablaban. Sus compañeras metían algún bocado o hacían como un chiste de cierre, pero no hablaban, no explicaban sus movimientos. Nada. Estaban ahí paradas con una sonrisa. Cuando me tocó el turno a mí, no supe qué hacer. Pensé «si ahora hablo yo, sin conocer a este chico, capaz que entro en conflicto». Y obvio que yo no quería pelearme con nadie. Porque me están contratando, estoy agradecida por el trabajo y me caen todos bien. En ese momento tuve un cortocircuito mental. Realmente se me presentó un dilema tremendo [...] La vuelta de la pandemia fue un momento muy revelador para mí, sentí que iba desarrollando un pensamiento propio por sentarme a leer, por tener tiempo para analizar toda mi carrera (Sofía, bailarina. 37 años. Entrevista realizada el 4 de julio de 2023)

En cuanto a las músicas, todas las entrevistadas enumeran ejemplos de pérdida de trabajos y contratos (muchas veces de mucho dinero) por ser mujeres, tanto en casas de tango como en giras. María, por ejemplo, dice al respecto:

Yo estoy segura, estoy segura porque me lo han dicho así en la cara, que he perdido muchos laburos por ser mujer, que me han dicho: «No, mirá, mujeres en el bandoneón, no» ...una gira a Japón, que me han dicho: «No, porque los japoneses no soportan mujeres en el bandoneón», laburos acá también. Y otros que no te lo dicen en la cara, pero después ves a quién llaman y pensás: «yo podría haber hecho ese laburo mejor», pero bueno, siendo mujer no te llaman. (María, bandoneonista. 45 años. Entrevista realizada el 15 de abril de 2020)

A continuación, María explica que ella trabajó en todas las casas de tango de Buenos Aires que aceptan mujeres, pues, como ya mencionamos, algunas hasta el día de hoy no lo hacen. Es por esta misma razón que, según Sabrina, es importante sostener los trabajos, como una suerte de militancia feminista:

Por más que a veces yo en el laburo a la noche me canso y seguramente en algún momento lo dejaré, por ahora siento que es como sostener un lugar que, que por muchos años no... no pudimos ocupar, ¿no? me parece importante que estemos, que se visibilice esto. (Sabrina, pianista. 42 años. Entrevista realizada el 16 de junio de 2023)

Sabrina explica que, si bien en los últimos dos años la situación cambió, cuando comenzó a trabajar en la casa de tango, en 2019, no se admitían mujeres en las orquestas de casi ninguna tanguería: solo las aceptaban de reemplazo cuando no quedaba otra opción. Entonces, cuando comenzó a ir a la casa en la que actualmente trabaja, se tenía que vestir de varón:

Arranqué ahí como reemplazo, pero para tocar ahí te tenías que vestir de varón, así que bueno, ahí toqué travestida... tengo colegas a las que les daba un odio, me acuerdo. A mí también [...]. Encima, no es que te daban un trajecito a tu medida o algo. Nada, el traje de los varones: «fijate lo que más o menos te queda». [...] Me decían que me ate el pelo, yo me ataba una cola acá, baja. Era como pasar lo más desapercibida posible... (Sabrina, pianista, 42 años. Entrevista realizada el 16 de junio de 2023)

Luego, cuando las mujeres pasaron a aceptarse dentro del cuerpo estable de la orquesta, Sabrina cuenta que tuvo otro conflicto, esta vez, por la sensualidad del atuendo:

Es un vestido dorado y tiene así como un tajo, y yo ya estaba por decirle a la vestuarista que me tape las piernas [...] como que entran en conflicto algunas cuestiones con la sexualización ¿viste? de la mujer... Sin embargo, conversando con una compañera de la orquesta, empecé a ver la situación de otra manera: ella me dijo: «yo lo pienso como si fuera una obra de teatro y me divierte.» [...] Entonces no me peleo ya, ya me entregué y bueno, sí, lo disfruto. Le quité como tanta indignación permanente (Entrevista realizada el 16 de junio de 2023)

Al igual que Sabrina, algunas bailarinas de tango mencionan que el uso de vestuarios les permite construir un personaje y «jugar a ser otra» durante los espectáculos. Aclaran que para

bailar en las casas de tango tienen que aprender a representar distintos papeles o personajes y que, para eso, se apoyan mucho en la caracterización:

Durante quince años tuve el pelo muy largo porque mi artista se hacía peinados y era algo que me caracterizaba. Buscaba peinados de época e iba construyendo a los personajes desde ese lugar [...] También soy loca por los tacos. Toda mi bailarina está construida arriba de los tacos. Para mí es un elemento fundamental porque habla de la raíz del baile. Me parece que en los tacos hay una feminidad que puede dialogar con la mujer actual, que los lleva muy bien. Hay toda una técnica desarrollada. No es lo mismo bailar ninguno de los dos roles con tacos que sin tacos. (Sofía, bailarina. 37 años. Entrevista realizada el 4 de julio de 2023)

Para Sofía el vestuario no solo acentúa la sensualidad o el erotismo de los cuerpos femeninos para ser consumidos por otros, sino que también le permite construir una identificación como bailarina y desarrollar su propio estilo. Específicamente, destaca el uso de tacos como un elemento feminizante, que conlleva un desafío técnico y el desarrollo de una habilidad específica que ella disfruta.

Por otro lado, muchas bailarinas explican que los vestuarios pueden constituir un problema al momento de conseguir o mantener un trabajo. Cuentan que luego de audicionar les prueban la ropa y que la contratación depende de que les quede bien «porque no te van a mandar a hacer un vestuario para vos». Sobre este tema, Sofía agrega:

Yo lo que resolví es comprarme mi propio calzado, por ejemplo. Siempre me compré mis zapatos para que ellos no me pongan como excusa que no estaba mi talla. Porque lo primero que hacen después de convocarte es probarte la ropa. (Sofía, bailarina. 37 años. Entrevista realizada el 4 de julio de 2023)

La edad también es un factor que influye en la carrera profesional, sobre todo para las bailarinas. El alto rendimiento requerido para bailar en escena implica un gran desgaste energético y mucha exigencia física. A su vez, el trabajo por la noche altera su ritmo biológico y dicen que eso, muchas veces, les termina «pasando factura». Para cuidar su salud y vitalidad, sobre todo después de los treinta años, estas mujeres tratan de mantener un estilo de vida saludable que les permita continuar con su rutina sin lastimarse o enfermarse: cuidar la calidad y cantidad de horas de sueño, procurar su entrenamiento físico diario y mantener una dieta balanceada y reducida en calorías. De todas maneras, ellas afirman que el trabajo en las casas de tango está pensado para cuerpos jóvenes y que cumplan con ciertos cánones estéticos, principalmente asociados a la belleza y la delgadez. Cuentan que los valeses, por ejemplo, suelen ser bailados solo por mujeres jóvenes, capaces de evocar con su imagen la figura de una quinceañera.

Dentro de los espectáculos yo siempre fui la que hacía lo aéreo, los trucos más difíciles o exigentes. Eso me llevó a pesar entre siete y cinco kilos menos

de lo que estoy ahora. En ese momento no me costaba tanto mantener el peso, pero ahora es diferente. El cuerpo cambia. [...] Estoy en un momento de la vida en el que empiezo a preguntarme cuántos años más voy a poder sostener este nivel de baile escénico. Con entrenamiento y mucha disciplina, todavía lo puedo prolongar, pero también me pregunto cuántas ganas tengo, qué quiero. Porque no solo el cuerpo cambia, la forma de pensar también. Mis proyectos se van modificando. Me pregunto si voy a ser madre, por ejemplo. Porque claramente hay un cambio físico después de ser madre. Y también hay un cambio en los tiempos. (Sofía, bailarina. 37 años. Entrevista realizada el 4 de julio de 2023)

Además de la necesidad de entrenamiento y cuidado del cuerpo, los testimonios de las bailarinas ponen de manifiesto otros elementos vinculados a la hegemonía estética y al aspecto físico, que se presentan como un problema al momento de desarrollar una carrera artística en el circuito comercial del tango: la edad, la delgadez, la altura, el tamaño del pie, los tatuajes, entre otras.

Sofía también introduce la cuestión de la maternidad. La edad reproductiva suele coincidir con el momento en que las bailarinas están en pleno desarrollo profesional (Abad Carlés, 2015) y las condiciones de trabajo en las casas de tango no contemplan la posibilidad de que las bailarinas sean madres. No existen, por ejemplo, licencias laborales para acompañar estos momentos vitales y la maternidad constituye un criterio central de reproducción de desigualdades entre varones y mujeres en el circuito profesional del tango (Verdenelli, 2020a).

Según Del Mármol y Sáez (2020), también es importante considerar la característica juvenil y juvenilizante de la práctica de la danza, que va de la mano con su vinculación con una concepción hegemónica del cuerpo ligada a la juventud, el rendimiento físico o la vitalidad. En la misma línea, Mauro (2018a, 2020a) resalta que en las artes performáticas el desempeño físico tiene un lugar central y que esto las ubica en un lugar muy dependiente de la mirada ajena, al punto que la tarea del artista consiste en desarrollar recursos para obtener y preservar esa mirada. Por tanto, cuestiones vinculadas a la apariencia o la edad se vuelven tan relevantes para conseguir un trabajo como la capacidad artística.

Conclusiones

Ubicándonos en la intersección entre los estudios sobre arte, trabajo y género en el tango, área de notoria vacancia, encontramos que un sujeto particularmente dejado de lado en las investigaciones está constituido por las trabajadoras del circuito comercial. Así, nos propusimos indagar en sus prácticas cotidianas en las casas de tango, a través de trabajo de campo y entrevistas en profundidad, poniendo el foco en las particularidades del trabajo en

estos espacios, las problemáticas y las ventajas sobre su actividad percibidas por las propias artistas.

En primer lugar, a lo largo de nuestra investigación entendimos que los dos circuitos, que tan bien delimitados están en el discurso (el comercial y el independiente), en la práctica son más porosos de lo que parece a primera vista. Como pudimos observar, muchas artistas que trabajan en casas de tango también sostienen un proyecto propio, sin que esto les genere una contradicción o un problema. Sin embargo, todas sostienen que los circuitos, si bien compatibles, son diferentes. Además, son heterogéneos en su interior. Las experiencias y las condiciones laborales no son iguales para las músicas que para las bailarinas y, si bien encontramos coincidencias, hay diferentes formas de habitarlos y de entender la práctica y las problemáticas cotidianas.

Dentro del circuito comercial, observamos que las casas de tango son una de las pocas opciones (junto con la docencia y las orquestas o cuerpos de danza municipales) que tienen las artistas de obtener un sueldo fijo relacionado con su actividad. Esto se diferencia de lo que ocurre en el circuito independiente, en donde lo que se gana depende de la recaudación de la noche y los conciertos o shows son esporádicos. Sin embargo, en estas casas también predominan el trabajo informal y las condiciones precarias de contratación. Por un lado, las artistas describen esta problemática a la hora de pensar en su cotidiano como trabajadoras, sobre todo en cuanto a la falta de derechos laborales. Por otro lado, varias rescatan que la informalidad les proporciona mayor libertad para disponer de sus tiempos y así poder llevar adelante otros proyectos en paralelo. En estos discursos se plantea un dilema entre la estabilidad laboral y la experimentación creativa.

En el caso de las bailarinas, el cuerpo y la edad se presentaron como factores tan relevantes para conseguir trabajo como la capacidad artística. Esto dejaba entrever una concepción hegemónica del cuerpo ligada a la juventud, el rendimiento físico, la belleza o la sensualidad. Este factor apareció en mucho menor medida en el caso de las músicas entrevistadas. Así, se observa una presión desigual vinculada a la imagen corporal entre estos grupos de artistas, que podría estar vinculada con la jerarquización al interior de las artes señalada por Mauro (2020a), dentro de la cual disciplinas como la danza (y el teatro), en las que el desempeño físico tiene un lugar central, quedan en los peldaños inferiores.

Es interesante resaltar que tanto músicas como bailarinas expresaron su deseo de no seguir trabajando «de grandes» en una casa de tango. Para muchas artistas, el trabajo informal y por la noche agota, desgasta y es difícil de sostener en el tiempo, sobre todo cuando se intenta compatibilizar con otros proyectos vitales como la maternidad. Además, las músicas agregaron

que el hecho de ser mujeres les impidió en muchos casos alcanzar puestos de trabajo que por su capacidad podrían haber realizado, especialmente en casas de tango, donde hasta hace muy poco no las admitían en las orquestas, salvo como reemplazo.

Por último, si bien el placer y la creatividad son factores más asociados a la práctica en el circuito «independiente», también están presentes en el trabajo en las casas de tango. Allí, las artistas se encuentran con desafíos diferentes, un entrenamiento valioso, una posibilidad de vivir de la música o el baile y muchas veces, un sustento para desarrollar proyectos en el circuito independiente.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, A. (2015). El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica. En M. J. Carozzi (Coord.), *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales* (pp. 177-206). La Plata: Gorla.
- Bulloni, M., Justo von Lurzer, C., Liska, M., y Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo: Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020). *Descentrada*, 6(1), e161.
- Cadús, M. E. (2015). «¿Dejarás el baile por mí?»: la representación de la bailarina como trabajadora en Mujeres que bailan de Manuel Romero. *Culturas. Debates y Perspectivas de un Mundo en Cambio*, (9), 49-66.
- Carozzi, M. J. (2015a). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Carozzi, M. J. (Coord.). (2015b). *Escribir las danzas. Coreografías de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: EPC-Gorla.
- Cecconi, S. (2018). Resignificación de una cultura local: el tango como territorio turístico. *Estudios Sociológicos*, XXXVI(108), 617-643.
- Del Mármol, M. (2018). Hacer de la necesidad virtud. Ser teatrista independiente como modo de legitimación. *Tempos e Espaços em Educação*, 11, 99-110.
- Del Mármol, M. y Basanta, L. (2018). *Por qué hacemos lo que hacemos. Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación en la producción de teatro platense*. Ponencia presentada en las 2.º Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente [Internacionales], organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo «Raúl H. Castagnino».
- 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? *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (31), 162-185. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13320/pr.13320.pdf
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Infantino, J. (2008). *¿Arte o trabajo, trabajo o arte? Representaciones sobre el trabajo artístico entre jóvenes participantes del proyecto 'Circo Social del Sur'*. IX congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social*, (34), 141-163.
- 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.
- Mauro, K. (2018a). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (27), 114-143.
- Mauro, K. (2018b). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Pilquen*, 21(5), 38-48.
- Mauro, K. (2020a). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8).
- Mauro, K. (2020b). «Siempre vas a tener trabajo». Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8), 1-31.
- Mauro, K. (Coord.). (2020c). Dossier Trabajo y Artes. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8).
- Mora, A. S. (2011). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. (Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata).
- 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». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (27), 121-140.
- Morel, H. (2023). Una ley para las milongas: participación social, patrimonio cultural y políticas públicas. *Revista de Antropología Social*, 32, 1-11.
- Sáez, M. (2016). Potencia de la contradicción. *Revista Boba*, (2), 69-72.
- Sáez, M. y Verdenelli, J. (2023). *Trabajar como bailarín o bailarina. Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea*. Ponencia presentada en el 16.º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo, (Asociación Argentina de Especialistas en Estudios del Trabajo, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 2 al 24 de agosto de 2023).
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the political economy of passion*. Boulder: WestviewPress.
- Solís Pérez, M. y Brijandez Delgado, S. J. (2018). Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (4), 1- 21.
- 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.
- Verdenelli, J. (2020a). Entre crear y criar. Balances entre la profesión y la maternidad de bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en Buenos Aires. (Tesis de doctorado. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín).
- Verdenelli, J. (2020b). Trabajo artístico, precarización laboral y maternidad en bailarinas de tango y bailarinas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires. *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura E Sociedade*, 6(2).
- Verdenelli, J. (2022a). «Darlo todo»: sacrificio, profesión y maternidad de bailarinas de tango y contemporáneo en Buenos Aires. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 17(31), 98-112.
- Verdenelli, J. (2022b). Lo que abre la maternidad en la danza: la circulación de saberes en las experiencias de las bailarinas madres. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 3(40), 20-33.
- Verdenelli, J. y Winokur, J. (2022). Músicas y bailarinas de tango en tiempo de crisis: demandas, estrategias y desafíos. *Argumentos. Estudios Críticos de la Sociedad*, 1(97), 191-210.
- Winokur, J. (2020). Las minas traen quilombo: mujer y conflicto en la nueva escena del tango porteño. *Question/ Cuestión*, 2(67), e424. <https://doi.org/10.24215/16696581e424>