



Question

Periodismo / Comunicación
ISSN 1669-6581

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-Compartir Igual
4.0 Internacional



“Las minas traen quilombo”. Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño.

Julia Lucía Winokur

Question/Cuestión, Nro.67, Vol.2, diciembre 2020

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom - FPyCS - UNLP.

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e424>

**«Las minas traen quilombo». Mujeres y conflicto en la nueva
escena del tango porteño**

**«Women bring trouble». Women and conflict in the new scene
of Buenos Aires tango**

Julia Lucía Winokur

(IDAES/UNSAM)

winokur.julia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7956-3601>

Resumen

Este artículo analiza los discursos en torno a la presencia de las mujeres en el tango en los últimos años, utilizando como fuente materiales de distinta índole:

entrevistas, artículos periodísticos y entradas en redes sociales. El discurso identitario tradicional del tango, relacionado fuertemente a la exaltación de la masculinidad, entró en tensión, de un tiempo a esta parte, con el incremento del número de mujeres que comenzaron a poblar la escena del tango y con el avance de los feminismos hacia adentro y hacia afuera de esta escena. Así, observamos en los discursos analizados una modificación en los límites de lo decible (lo que puede y lo que no puede ya decirse), y al mismo tiempo una convivencia, en permanente conflicto, de discursos que van en direcciones contrarias.

Palabras clave

conflicto; discurso; feminismo; mujeres; tango.

Abstract

This article analyzes the discourses around the presence of women in tango in recent years, using different kinds of materials as sources: interviews, newspaper articles and posts on social networks. The traditional identity discourse of tango, strongly related to the exaltation of masculinity, came into tension, for some time now, with the increase in the number of women who began to populate the tango scene and with the advance of feminisms towards in and out of this scene. Thus, we observe in the analyzed discourses a modification in the limits of what can be said and what cannot be said anymore, and at the same time a coexistence, in permanent conflict, of discourses that go in opposite directions.

Key words

conflict; discourse; feminism; women; tango.

El tango, a lo largo de su historia, se construyó simbólicamente como un objeto y un terreno eminentemente (orgullosamente) masculino. Expulsadas del canon desde siempre y aún hoy en amplia inferioridad numérica, al igual que en la música académica (Citron, 1993; Ramos López, 2010) y probablemente en la mayoría de los géneros, la participación de las mujeres en el tango corrió en un segundo plano, velada, acotada y menospreciada. Sin embargo, existió desde muy temprano (1) y nunca desapareció por completo. Si analizamos el campo del tango actual, notamos que en los últimos diez años la participación femenina creció exponencialmente.

A la desigualdad de género que atraviesa transversalmente el campo de la música (Citron, 1993; O'Brien, 1999; Green, 2001; Ramos López, 2003 y 2010; Blázquez, 2018), en el tango se suma el factor de haber sostenido un discurso identitario de exaltación de la masculinidad: «El tango es macho»(2), recitaba Julio Sosa, apodado *el varón del tango*, y este tipo de representación, aunque no sea la única (Archetti, 2003), se replica en numerosas letras, cuentos, sainetes, películas y ensayos (Savigliano, 1993-94). Este discurso entró en tensión en los últimos años con el incremento del número de mujeres que comenzaron a poblar la escena y a diversificar sus roles, eligiendo instrumentos que históricamente estuvieron vedados (explícita o implícitamente) al género femenino, asumiendo lugares de dirección en los grupos y orquestas e interpretando sus propias composiciones. Este proceso coincidió con la mayor expansión y difusión del movimiento feminista en la Argentina, que comenzó a permear con más fuerza las diferentes esferas

sociales, incluido el tango, donde comenzaron a proliferar grupos y colectivos como Tango Hembra y el Movimiento Feminista de Tango.

En este trabajo analizaremos los discursos en torno a la presencia de las mujeres en el tango en los últimos años. Utilizaremos como fuente tres materiales de distinta índole. El primero es una serie de entrevistas realizadas a seis mujeres músicas de tango durante 2019 y 2020. Se trata de mujeres que ocupan distintos lugares dentro de la escena: una cantante de grupos independientes, instrumentistas con diferentes trayectorias y dedicadas a distintos instrumentos (bandoneón, piano, flauta y guitarra) y una cantautora. A su vez, se privilegió la variedad de circuitos de desarrollo profesional: algunas pertenecen al circuito de tanguerías y orquestas más institucionalizadas o que cobran sueldos fijos, otras al de orquestas independientes, otras al de formaciones pequeñas o solistas.

El segundo material que analizaremos consta de una entrevista publicada en el diario Clarín en febrero de 2019, donde dos músicos consagrados dan su opinión sobre el machismo en el tango, y de la respuesta que realizó una colega en sus redes sociales. El tercero, es un posteo de Facebook del grupo 34 puñaladas (hoy rebautizado Bombay Buenos Aires) de julio de 2019, donde explican su decisión de cambiar el nombre del grupo. Tendremos en cuenta también los ciento siete comentarios a la publicación.

La mujer como conflicto

«Las minas en los grupos traen quilombo.» (Ana, 2019)

«Las mujeres aportan delicadeza.» (Paula, 2019)

«Acá llegó la parte linda de la orquesta.» (Ana, 2019)

«Deberías vestirme más sexy.» (Anahí, 2019)

- «¿Quién es tu maestro?» (Paula, 2019)
«¿Quién les hace los arreglos?» (Paula, 2019)
«Para el concierto, todos de negro y las mujeres con escote.» (Lea, 2019)
«El piano es mejor que una mujer: le hacés lo que quieras, le pegás y no se queja.» (Lea, 2019)
«Y los novios, ¿qué dicen?» (Ana, 2019)
«Nunca vas a tocar como un hombre. Eso tenés que saberlo.» (Soledad, 2020)
«Casi no se nota que sos mujer cuando tocás.» (Eva, 2020)
«¡Todas minas! ¡Qué bardo deben ser los ensayos!» (Ana, 2019)
«¿Todas minas? Es una moda.» (Anahí, 2019)
«¡Si no poníamos una mina nos iban a matar!» (Soledad, 2020)

Las anteriores son frases escuchadas por mujeres músicas de tango en algún momento de los últimos diez años (3). Más específicamente, son frases que les han dicho músicos varones de tango refiriéndose a ellas y su práctica o desempeño como mujeres músicas. Los autores fueron omitidos por razones que en algún momento podríamos (o deberíamos) discutir. Sin embargo, lo que aquí interesa señalar es otra cosa: todas las intervenciones evidencian que el protagonismo de las mujeres en el ámbito musical sigue siendo algo problemático.

No todas las frases tienen el mismo grado de violencia (por supuesto, la que alude a la violencia física es la más extrema— «le pegás y no se queja»- y fue escuchada en un ámbito universitario) pero todas apuntan a lugares comunes o *topoi* (Angenot 2010) relacionados con el género, que podrían ser divididos en tres grandes grupos. El primero, que cosifica a la mujer haciendo referencia a su aspecto físico (escote, sensualidad). El segundo, que vincula a la mujer con el conflicto, que percibe su presencia como problema (traen *quilombo*, hacen

bardo, se quejan). Por último, el que ubica a la mujer vinculada a la falta o a la menor capacidad de manejar ciertos saberes (no pueden tocar como los hombres, necesitan ser legitimadas por un maestro o por un novio, no saben hacer arreglos musicales).

Estos tres aspectos están interrelacionados entre sí y a la vez vinculados con una distinción entre lo corporal y lo mental, asociados respectivamente con lo femenino y lo masculino a lo largo de la historia de la música (Mc. Clary, 1991; Green, 2001). Así, uno y otro género están definidos y construidos social y culturalmente en base a uno u otro criterio. Como lo explica Lucy Green (2001):

En el patriarcado, los hombres y las mujeres no solo desempeñan las *funciones* prácticas de género, como el tipo de trabajo que realicen, sino que además crean y negocian conjuntos de *características* marcadas por el género [...] Mientras que la búsqueda de saber de los hombres se corresponde con las habilidades masculinas de la *mente*, las funciones reproductoras y de crianza de las mujeres (menstruación, gestación, lactancia) se derivan de la obediencia femenina al *cuerpo*. (p.24, destacado en el original)

Así, encontramos, por ejemplo, que el peligro potencial de las mujeres en los grupos de varones se asocia con su sensualidad y su potencial capacidad de conquista o seducción, es decir la incorporación de un cuerpo deseable en un ámbito masculino (y siempre presuntamente hetero normado). También se relaciona con esto la subestimación de la capacidad de manejar saberes musicales más abstractos, como la composición o arreglística, y de tocar ciertos instrumentos con soltura (que aparece en las citas como la imposibilidad de tocar como hombre y en su reverso, como supuesto halago o sorpresa,

cuando la feminidad pasa inadvertida en el toque), que se presumen habilidades masculinas, por estar vinculadas a lo mental y disociadas completamente de lo corporal (4), una de las distinciones centrales de lo que Green denominó «patriarcado musical» (2001, p.25).

Es cierto también que en los últimos años cambiaron algunas cosas. De hecho, todas las frases fueron enunciadas en los últimos diez años, pero pocas (aunque no ninguna) en los últimos uno o dos. El solo hecho de haber sido recordadas y señaladas por las músicas entrevistadas da cuenta de un momento en que la naturalización de un orden social y una lógica discursiva pierden su carácter de «sentido común» y comienzan a ser cuestionados. Como propone Marc Angenot (2010), lo enunciable y lo decible varían a lo largo de la historia en una sociedad determinada. La aceptabilidad generalizada en las producciones discursivas supone la existencia de un orden hegemónico, que es el que regula el discurso social y que está a su vez relacionado con los sistemas de dominación política y de explotación económica.

Pareciera ser que estamos ante un momento en que este universo está poniéndose en cuestión o reviendo sus límites, al menos por un grupo social. Hemos dejado intencionalmente para el final de la lista dos citas que aluden a este cambio y que serán centrales para nuestro análisis. La primera alude a la «moda», subestimando el lugar y las posibilidades de las mujeres músicas. La segunda, a la presión social. Pareciera ser que, en un momento, algunos actores empezaron a percibir la exigencia de cambiar ciertas costumbres: «si no poníamos una mina nos iban a matar» (Soledad, 2020) dijo, entre risas, un director de orquesta cuando le preguntaron por la elección de una cantante femenina para un tema de su disco, según recuerda una entrevistada. Es decir,

que pareciera no ser la reflexión y la autocrítica lo que llevó a comenzar a abrir los espacios e incluir a las profesionales mujeres (al menos no se hace referencia a eso), sino que fue una presión venida desde afuera lo que impulsó a realizar esta concesión. Pero esta adaptación del discurso a lo que podríamos llamar *políticamente correcto* a su vez produjo un cambio, tanto en la iniciativa discursiva como en la apertura a las mujeres del ámbito musical.

Marconi, Navarro y el problema que no existe (más)

En febrero de 2019, se publica en el diario Clarín una entrevista al bandoneonista Néstor Marconi y el contrabajista Juan Pablo Navarro, dos grandes referentes del tango en la actualidad con reconocida trayectoria en el género (5).

La nota se titula, tajantemente, «El machismo en el tango está terminado», citando una declaración de Marconi. No hay ironía en la frase. Marconi sostiene que «El machismo en el tango está terminado desde el momento en que hay tantas mujeres tocando. Eso es algo que, salvo excepciones, está aceptado. El asunto se reduce a que toquen bien.» (en *Clarín*, 9 de febrero de 2019) Cuando le preguntan si hay diferencias a la hora de elegir una mujer o un hombre, el bandoneonista sigue: «No, la exigencia es la misma; no siento que haya distintas varas para elegir a un músico.» (*Clarín*, 9 de febrero de 2019). Navarro señala, en la misma línea, que conoce pocas pero buenas contrabajistas mujeres y que «la clave para tocar música popular es la picardía, porque es una música que te cambia la jugada todo el tiempo. Y eso no depende de si se es mujer u hombre.» (en *Clarín*, 9 de febrero de 2019).

La premura por dar por terminado el debate no fue tan fácilmente aceptada. Cuando Navarro compartió la noticia en su cuenta personal de Facebook no

recibió más que halagos. Sin embargo, la bandoneonista Eva Wolff (6) publicó unos días después, en su propia cuenta, una respuesta. Allí, comienza señalando el silenciamiento a la opinión de las mujeres sobre el tema: «Con todo respeto que se merecen estos dos referentes del tango, que aparte de ser grandes músicos son excelentes personas; ¿no sería más atinado preguntárselo a una mujer que se mueve en el ambiente del tango, si el machismo en el tango está terminado?» (2019) Y termina la intervención dando su propia versión sobre el asunto:

Por supuesto que mucho ha cambiado para bien. Claro que existen más posibilidades para las mujeres instrumentistas que antes. Pero de igualdad de posibilidades no hablaría. Que sólo importa cómo se toca, más allá del género, simplemente no es una realidad todavía. Queda un largo camino por transitar (...) Decir que el machismo en el tango está terminado, es desentenderse de esta lucha que ahora cobró más visibilidad, por suerte, pero que existe desde hace mucho tiempo, y que está hecha del esfuerzo de muchas mujeres. (Wolff, 2019)

La intervención de Wolff cosechó muchas adhesiones en los comentarios a su publicación. Algunas contaban sus propias experiencias al respecto, muchas otras se limitaban a celebrar su texto. Nadie se atrevió a discutirla. Cuando comenzaron a proliferar las anécdotas en los comentarios, una colega bromea: «Wolff...qué lío armaste...ves...? Otro pensamiento es ...*no, minas no que es para quilombo*» (comentario, en Wolff, 2019, el destacado es nuestro) Así, se nos aparece por segunda vez esta frase que, por supuesto, ella también había escuchado ya.

La incomodidad que evidencia la presencia femenina y el feminismo, con su mirada crítica, en el mundo del tango, ya no pareciera ser tan fácilmente cancelable. Frente a la negación del problema (que, por otro lado, parece ser la forma de silenciamiento más eficaz, pues el enojo o la discusión al menos dan lugar a una respuesta) algunas voces han comenzado a alzarse. Sin embargo, no todas las voces se posicionan de la misma forma en el campo discursivo. En la lucha por el *poder decir*, vemos que, por un lado, a Marconi y Navarro les pregunta el diario Clarín y publica su respuesta. Wolff, en cambio, responde sin que nadie le haya preguntado. De hecho, responde exigiendo una pregunta, en su cuenta personal de Facebook. Por otro lado, ella lo hace desde una cautela que delata el reconocimiento de las diferencias de poder dentro del campo, pues, para realizar esa crítica, no comenzó de otra manera que reconociendo la grandeza profesional y personal de ambos músicos, a pesar de que sus dichos, notoriamente, la habían ofendido. Si con Bourdieu (2001) aceptamos que «la eficacia simbólica de las palabras solo se ejerce en la medida en que quienes la experimentan reconocen que quien la ejerce está autorizado para ejercerla» (p. 77), vemos aquí como se tensionan dos formas de entender esta autoridad y su alcance. Las intervenciones en la red social de Wolff pueden leerse en la clave de este cuestionamiento: la figura de *maestro* o, incluso, *eminencia* musical tanguera no se discute, pero tampoco se acepta como autoridad para hablar de *cualquier* tema relacionado con el tango: en cuanto a la situación y las vivencias de las mujeres, son ellas quienes *saben*, quienes exigen tomar la palabra.

El caso 34 puñaladas: la revisión del discurso

En 2019, el grupo 34 puñaladas, creado en 1998 (uno de los primeros grupos del tango actual), decidió cambiar su nombre. Seis años después de que el femicidio fuera reconocido en el ámbito legal, cuatro años después del surgimiento del movimiento Ni Una Menos, un año después de la creación de la agrupación feminista Tango Hembra y del MFT (Movimiento Feminista de Tango), este quinteto integrado por varones toma la decisión de desvincularse del fragmento de letra de la milonga «Amablemente», de Edmundo Rivero e Iván Diez, que habían elegido en un principio:

La encontró en el bulín y en otros brazos...

Sin embargo, canchero y sin cabrearse,

le dijo al gavilán: «Puede rajarse;

el hombre no es culpable en estos casos.»

Y al encontrarse solo con la mina,

pidió las zapatillas y ya listo,

le dijo cual si nada hubiera visto:

«Cebame un par de mates, Catalina.»

La mina, jaboneada, le hizo caso

y el varón, saboreándose un buen faso,

la siguió chamuyendo de pavadas...

Y luego, besuqueándole la frente,

con gran tranquilidad, amablemente,

le fajó *treinta y cuatro puñaladas*. (Rivero y Diez, 1972, el destacado es nuestro) (7)

¿Por qué un grupo elegiría semejante referencia? En un comienzo, la elección fue explicada como reivindicación del pasado malevo y marginal del tango. 34 puñaladas se formó a fines de la década del 90, cuando comenzó el resurgimiento del tango (Adorni, 2016), con una serie de grupos y orquestas liderados por jóvenes músicos (8). Para ese entonces, ya hacía algunas décadas el género había perdido popularidad entre la juventud, y en el imaginario social había quedado fijado a una imagen nostálgica y llorona de un país que ya no existía. Este grupo, junto con otras propuestas contemporáneas, se proponen recuperar una sonoridad que consideran «'marginal' y 'desechada'» (Greco 2012, p. 23) dejando de lado, en lo instrumental, el bandoneón y la orquesta típica y en sus letras, los lugares comunes del tango, procurando «hablar a través de sus discos de marginación, delincuencia y violencia, temas que además se encuentran vigentes en la actualidad» (Greco 2012, p. 28). Veinte años después, se encuentran en la necesidad de cambiar su nombre.

Observamos así, cómo varían los efectos de sentido que genera el nombre y sus interpretaciones posibles según el momento histórico en el cual se considere y según qué cuestiones estén en la agenda política y social en cada momento. La llamada de atención que el movimiento feminista ejerce (directa e indirectamente) sobre el grupo de varones 34 puñaladas pone en evidencia una incomodidad, o al menos señala un límite en el lugar cómodo en el que antes se movían los sujetos dentro de un circuito. Como propone Gabriel Dvoskin (2017) «Es el universo de lo decible, el conjunto de discursos que circula socialmente, lo que otorga valor a los signos y expresiones que aparecen en el texto aislado» (p. 141). Así también lo explicaron los propios miembros del grupo en sus redes sociales:

Amigxs, queremos comunicarles que hemos decidido cambiar el nombre de nuestro grupo. A partir de este momento, continuaremos nuestra carrera bajo el nombre de BOMBAY BS. AS.

Los cambios sociales y culturales impulsados por la lucha del movimiento feminista nos interpelan, nos proponen una revisión sobre ciertos íconos, temáticas y modos de uso del lenguaje que se extiende no sólo al tango, sino a todas las prácticas artísticas, discursivas y desde luego, también a la vida cotidiana. Sentimos que el nombre Bombay Bs.As. reafirma la continuidad de nuestro trabajo en la nueva escena poético musical tanguera del SXXI y será el que nos acompañará e impulsará a asumir nuevos riesgos estéticos y compositivos. (Bombay Bs. As., 7 de junio de 2019)

Sin embargo, esta decisión y su anuncio no cerraron el problema ni lo resolvieron, sino que dispararon nuevos cuestionamientos. Las respuestas, como siempre ocurre en las redes sociales, no tardaron en llegar. Y se dividieron, básicamente, en dos posturas. Las que festejaron el cambio, que fueron la mayoría, destacaron el acompañamiento de la lucha feminista y el estar *a la altura de los tiempos*. Las que lamentaron la decisión, que fueron menos de la mitad, pero existieron, la atribuyeron, como en las dos últimas frases citadas al inicio, a una moda y a la corrección política. Esto nos reenvía a los estereotipos planteados en el primer apartado. Aquí aparece, nuevamente, a través de la polémica suscitada, la presencia de la mujer y del feminismo, como conflicto.

A la hora de reflexionar sobre este conflicto, igual de interesante que el planteo del grupo y su gesto al cambiarse el nombre, son las respuestas de sus seguidores y seguidoras. Se hace evidente aquí que no hay una única razón o pensamiento general en una época determinada, sino una pluralidad de razones en conflicto. Sin embargo, en distintos momentos históricos, distintos discursos cobran mayor relevancia, poder o visibilidad y logran imponerse, aunque sea parcialmente, sobre otros, haciendo prevalecer, a su vez, ciertas interpretaciones por sobre otras (Dvoskin 2017). Una narración en clave tan sádica de un femicidio, que en la década del noventa en la Argentina no producía ningún escándalo (de hecho, se buscaba escandalizar con la referencia a la violencia sin siquiera cuestionarse hacia quién iba dirigida esa violencia), pareciera no poder sostenerse más en un país donde las estadísticas salieron hace varios años a la luz y el movimiento feminista está activo y forma parte también de la escena tanguera. Así, vemos que no se puede analizar la elección del nombre ni la decisión del cambio sin tener en cuenta el momento histórico en que estos hechos ocurren, así como no se puede dejar de lado para el análisis «los condicionamientos sociales, políticos y culturales que afectan el uso del lenguaje» (Dvoskin, 2017, p. 150).

El discurso hegemónico se construye y regula, según Angenot (2010), por mecanismos que «imponen aceptabilidad sobre lo que se dice y se escribe, y estratifican grados y formas de legitimidad» (p. 31). Si en el 30, cuando Diez escribió la letra y en el 60, cuando Rivero le puso música y la grabó, convirtiéndola en un éxito, para el grueso de la sociedad eso era algo aceptable, hoy probablemente a nadie se le ocurriría escribir y grabar un tema así. Es más: los que defienden el valor de la obra, en general se refieren a su contextualización histórica como fuente de legitimidad. Y si en los noventa aún

era aceptable nombrar un grupo de músicos jóvenes haciendo referencia a esa letra, en 2019, si bien no hay un juicio unánime, al menos no pasa desapercibido.

Tango, te cambiaron la pinta

No queda más que aceptar que el campo es heterogéneo, así como las respuestas al cambio que la presencia de las mujeres trajo. El grupo 34 puñaladas/Bombay Bs.As. decidió reconocer el cambio social y cambiar también su nombre, lo que los constituye a ellos mismos como parte de este cambio, que al mismo tiempo que reconocen, producen, o contribuyen a producir. Marconi y Navarro, en cambio, optan por desacreditar la discusión antes de iniciarla. Otros, insisten en señalar la inferioridad y conflictividad de la mujer música. Por último, algunos reconocen el cambio, pero buscan deslegitimarlo enunciándolo como presión social o como moda. Es decir que los discursos vinculados con los feminismos (puesto que no hay tal cosa como *el* discurso feminista, así como no hay *un* feminismo), si bien han tomado un lugar de mayor visibilidad y han corrido el límite en el conjunto de lo decible, conviven permanentemente en pugna con otros discursos que van en dirección contraria.

Si bien hoy está claro para la mayor parte de la sociedad argentina que, al menos públicamente, hay cosas que *ya no se pueden decir* (porque socialmente se corrió la vara de tolerancia a ciertas apologías a la violencia o discriminación hacia la mujer) también sabemos que muchas prácticas no se han modificado al ritmo en que los discursos se han adaptado a la *aceptabilidad* histórica. Las nuevas dinámicas y circuitos que genera el movimiento de mujeres dentro del tango, si bien no han llegado a la

legitimación ni el poder del circuito oficial, han crecido y continúan expandiéndose a través de los últimos años, albergando en su interior una serie de discusiones y contradicciones que solamente acentúan, a nuestro entender, su carácter crítico y su potencia de cambio. Quedan para futuros trabajos las preguntas: ¿Es suficiente el cambio de discurso? ¿El cambio en los discursos es el paso previo y/o necesario para otros cambios, como la distribución económica y los lugares de poder dentro del campo? ¿o el cambio en el discurso es una forma de aplacar las ansias feministas de transformación y resguardar las relaciones de poder tal y como están configuradas actualmente? Son preguntas que, naturalmente, no tendrán una respuesta única ni rápida, pero es deber del feminismo, como perspectiva crítica, no dejar de hacer.

Notas

- (1) Existieron grandes figuras femeninas a lo largo de la historia del tango, de notorio éxito profesional. Sin embargo, la diferencia numérica con respecto a las figuras masculinas es enorme y su rol estuvo casi por completo acotado al canto.
- (2) Verso de «Por qué canto así», de Celedonio Flores (1943), que originalmente decía «porque es bravo» y Julio Sosa modificó, cambiando «bravo» por «macho», popularizando esa versión.
- (3) Las entrevistas de las que fueron extraídas estas frases fueron realizadas durante el año 2019 y 2020 a mujeres músicas de tango entre 25 y 45 años. Sus identidades, por preferencia de las entrevistadas, serán confidenciales.
- (4) Algo similar señala María Julia Carozzi con respecto a la danza del tango, en cuyos ámbitos de enseñanza señala una «división de saberes y agencias

entre mujeres y varones»: ellos saben bailar, ellas solamente deben dejarse llevar (Carozzi 2015, p. 178).

(5) Néstor Marconi tocó en grandes orquestas, como la de José Basso, Atilio Stampone, Francini y Pontier y el Quinteto Real. Actualmente, dirige la Orquesta de Música Argentina «Juan de Dios Filiberto». Juan Pablo Navarro colaboró con músicos como Leopoldo Federico, Horacio Salgán, Ubaldo De Lio, Néstor Marconi, entre otros. Se desempeña músico, director y arreglador en instituciones nacionales e internacionales y dirige el Juan Pablo Navarro Sexteto.

(6) Eva Wolff es una bandoneonista belga que reside en Argentina. Es autora del libro «El bandoneón en el tango», perteneciente a la colección Método de Tango. Trabaja en Madero tango, integra el dúo Wolff-Posetti y tocó con numerosas orquestas y agrupaciones, en Argentina y en el exterior, como La orquesta de Guillermo Fernández, Orquesta Juan de Dios Filiberto, Orquesta Típica Sans Souci y el Quinteto de Sonia Possetti, entre otros.

(7) El año 1972 es el que figura en el registro de SADAIC. La composición de la obra se sabe aproximadamente 10 años anterior.

(8) En 1998 se conforma la Orquesta Típica Fernández Branca. En 1999 se crea el colectivo La Máquina Tanguera, cuyos integrantes provenían mayoritariamente de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), y que dio lugar a la creación de un gran número de Orquestas Típicas en un corto período de tiempo. Por los mismos años, comienzan a salir a los escenarios los primeros nuevos autores de tango-canción (cantautores) como Acho Estol, Alfredo «Tape» Rubín y Juan Vattuone, que escriben tangos con letras y músicas propias y tocan en formatos más pequeños.

Referencias Bibliográficas

- Adorni, A. (2016). Sonoridades del tango hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica. En Liska, M. y Venegas, S. (Comp.) *Tango. Ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente* (pp.9-36). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Desde la gente.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Archetti, E. (2003). *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Antropofagia.
- Blázquez, G. (2018). «Con los hombres nunca pude»: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del «rock nacional» en Argentina. *Descentrada*, 2(1), e033.
- Bombay Bs. As. (7 de junio de 2019). S/T [Entrada de Facebook]. Recuperada de: https://www.facebook.com/BOMBAYBSAS/?_tn_=%2Cd%2CP-R&eid=ARAUQPQzywFAXB2M1KryuoJ9t8DqIFt0Bt1a9TrpIEC_q7EGSUU-SN-zgwVVI6hLCPJ2BArIqNb324Syl
- Bourdieu, P. (2001). *Qué significa hablar*. Madrid, España: Akal.
- Carozzi, M. (2015). *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Citron, Marcia (1990). Gender, professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 8 (1). 102-117. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/763525>
- Dvoskin, Gabriel (2017). Discursos silenciosos, discursos silenciados. La apropiación enunciativa como operación discursiva. *Conexao Letras*, 12 (18). 139-152.

- Néstor Marconi y Juan Pablo Navarro: «El machismo en el tango está terminado» (9 de febrero de 2019). *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/musica/nestor-marconi-juan-pablo-navarro-machismo-tango-terminado_0_4xvhW5N5.html
- Greco, M. (2012). 34 puñaladas en el escenario del tango actual. En Liska, M. y Venegas, S. (Comp.) *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas* (pp.23-44). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del CCC.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid, España: Morata.
- McClary, S. (1993). Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s, *Feminist Studies*, 19(2). 399-423.
- O'Brien, L. (1999). ¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista? En Pugí, L. & Talens, J. (Eds.) *Las culturas del rock* (pp. 89-104). Valencia, España: Pre-textos.
- Ramos López, P. (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid, España: Narcea Ediciones.
- Ramos López, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista musical chilena*, 64(213). 7-25.
- Rivero, E. & Diez, I. (1972) *Amablemente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial Lagos.
- Savigliano, M. (1994). Malevos llorones y percantadas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*. (19).
- Wolff, E. (2019). S/T [entrada de Facebook] Recuperada de: <https://www.facebook.com/wolff.eva/posts/10216800451857937>