



Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR



Tesis de Maestría

Poder y Sociedad desde la
Problemática del Género

“Las Representaciones
Sociales del rol de la
Mujer en el Tango-Danza”

Autora: Lic. Yesica von Knobloch Directoras: Dra. Cristina Viano - Lic. Eugenia Calligaro

Lic. Yesica von Knobloch

“Las Representaciones Sociales del rol de la mujer en el Tango-Danza”

Tesis para la Maestría en Poder y Sociedad
desde la problemática del Género

Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Directora: Dra. María Cristina Viano
Co-Directora: Lic. Eugenia Calligaro

Rosario 2025

A las que luchan

Agradecimientos

A mis docentes de la Maestría en Poder y Sociedad desde la problemática del Género, por enriquecerme con sus conocimientos durante mi formación académica.

A mi directora y referente indispensable, Dra. Cristina Viano, por guiarme y acompañarme durante el proceso de investigación, por su valioso tiempo y confianza depositada en mí.

A mi co-directora y colega de la danza, Lic. Eugenia Calligaro, por sus consejos y su generosidad permanente en la pasión compartida por el tango y los temas sociales.

A las milongueras y milongueros de Rosario, por brindarme la posibilidad de acceder a sus experiencias.

A mi familia, amigas y amigos, por el cariño y aliento sostenido.
Especialmente a mi abuela Celsa, por transmitirme sus melodías tangueras, en los cantares cotidianos de mi infancia.

A las colegas, estudiantes, investigadoras, periodistas y académicas que aportaron al mundo con sus análisis imprescindibles sobre tango y género.

ÍNDICE

Introducción 3

Capítulo I: La investigación

- 1.1 Mapas del recorrido: hipótesis y objetivos 9
- 1.2 Estado del arte: antecedentes 9
- 1.3 Lineamientos teóricos: El paradigma interpretativo. La teoría del interaccionismo simbólico. Las representaciones sociales y la construcción social de la realidad. El poder 15
- 1.4 Observar con lentes violetas: Conceptos clave desde la epistemología feminista 20
- 1.5 Decisiones metodológicas: metodología y técnicas empleadas para la obtención de información y producción/análisis de datos 23

Capítulo II: El tango danza

- 2.1. Breve historización del tango y la cultura popular 27
- 2.2. Ejes históricos: tango prostibulario, tango canción, tango de vanguardia y tango contemporáneo 30
- 2.3. El lugar de las mujeres en el tango 36
- 2.4. Transformaciones actuales: Tango Nuevo y Tango Queer 44

Capítulo III: La milonga

- 3.1. Descripción de las milongas 50
- 3.2. Rituales y Códigos: milongas tradicionales y prácticas milongueras 50
- 3.3. La milonga rosarina 55
- 3.4. Vivencias milongueras 57

Capítulo IV: El rol de las mujeres

- 4.1. Experiencia y subjetividad femenina: la milonguera y su revolución didáctica 63
- 4.2. Representaciones de Género y sexualidad: el género como categoría útil al análisis de las desigualdades 66
- 4.3. Ejercicios de Poder 85
- 4.4. El atuendo del ritual milonguero 96
- 4.5. Nuevas estructuras y estrategias de resistencia 101

Reflexiones finales 113

Bibliografía 119

Anexos:

- 1. Fotografías 124
- 2. Breve descripción de las trayectorias personales de las personas entrevistadas 126



INTRODUCCION



El tango es la expresión por excelencia de las ciudades-puerto de la cuenca del Plata (Buenos Aires, Montevideo, Rosario), una expresión sociocultural que en la actualidad atraviesa una etapa de revitalización cuyo epicentro reside en el baile¹.

En tanto danza se ha expandido por el mundo en diferentes escenarios: salas de espectáculos y, diversos espacios de enseñanza y milongas (salas de baile típicas) principalmente. En la mayoría de estos contextos el tango-danza posee una serie de características estructuradas, conservadoras, ancladas en nuestra tradición popular: relacionadas a un género musical, un estilo de baile y también con ciertas representaciones de género que funcionan normativamente.

Así, existen convenciones o códigos tradicionales basados en la pareja de baile (ligados a lo heterosexual) con roles asignados a cada género (femenino-masculino), con una manera específica de bailar (hombre-conductor/mujer-conducida) y una caracterización del cuerpo (la mujer casi siempre en el papel de seductora- pasiva y el hombre en papel de “macho”-activo), la vestimenta, el lenguaje y la música. La danza del tango en su versión convencional parte de la premisa de que la pareja posee “naturalmente” una forma “hetero” y la posición en el baile se define según el género. Esto se vincula con el momento histórico en el que la danza se populariza y se hace masiva (años ‘40 del siglo XX), con una asociación directa entre el sexo biológico, el género y la orientación sexual. Así, en la pareja de baile el rol de conductor-guía está asociado al género masculino, quien “lleva a la mujer” en el movimiento y también quien intenciona el acercamiento o “saca a bailar” en las milongas, mientras que el rol de conducido-guiado es asumido por el género femenino, quien “sigue” al hombre en el baile y debe esperar, aceptando o no la invitación a la pista.

Y si bien actualmente encontramos propuestas novedosas y disruptivas respecto a estos valores históricamente asociados el tango², prevalece una estructura conservadora en

¹ Según diversos estudios (Marino, 2020; Kaller, 2010), a partir de mediados del siglo XX el tango argentino ingresó a un periodo de decadencia signado por la desaparición de grandes orquestas típicas, una menor proliferación de músicos y cantantes con el advenimiento de una corriente de vanguardia encabezada por Astor Piazzolla y apreciada por un reducido círculo de intelectuales. Se trata de un momento histórico de *descorporización*, que para la investigadora María Eugenia Rosboch (2006) se relaciona a los sucesivos gobiernos militares en nuestro país desde 1966 a 1983, a partir de políticas represivas que desvinculan al tango de sus agentes de producción (sectores marginales y medios) y la ausencia de las salas de baile social o milongas. También se suelen señalar otros factores “culpables” de la decadencia del tango, como ser las multinacionales del disco y el cine que imponen nuevos ritmos o modas “extranjeras” a la escena cultural.

² Entre ellas el tango queer, cuya emergencia supone una serie de cambios relacionados con la mayor visibilización de las disidencias sexuales y con la reciente irrupción de los jóvenes en el circuito tanguero, con sus códigos más flexibles y desestructurados.

los modos de manifestación de la danza. Dicha estructura se visibiliza a partir de ciertas prácticas naturalizadas en las que las mujeres asumen posiciones de poder desiguales³ respecto a los varones, y cuyas experiencias merecen ser analizadas desde sus propias representaciones.

Reconocidas investigadoras del campo como Mercedes Liska (2014), hacen notar la existencia de una fuerte invisibilidad de la mujer en el tango a partir del mandato que recayó históricamente sobre el género en la práctica de su baile, cuestionando la desigualdad de saberes que se genera a partir de que el hombre-conductor posee la mayor cantidad de información respecto de la danza mientras que la mujer-conducida es enseñada a dejarse llevar “sin pensar”, anulando la búsqueda de la satisfacción de sus propios deseos corporales. A pesar de que en los nuevos estilos de baile las mujeres han comenzado a ganar una mayor participación⁴, la carga simbólica de poder que habita en los roles continua vigente.

En la historia en general- y la del tango en particular- existe una apropiación masculina que limita la comprensión del universo tanguero (sus discursos, su poética, sus prácticas y protagonistas). Este orden social androcéntrico excluye la realidad histórica, social e individual de las mujeres involucradas. Sin embargo, siguiendo a Foucault (1992) consideramos que donde hay poder hay resistencia, es decir, donde existe poder también se encuentra una resistencia que fija sus límites. En tal sentido, en el recorrido cultural del tango que proponemos, las mujeres no se constituyen meramente como objetos pasivos de roles asignados, sino que intentamos ir más allá aprehendiendo sus experiencias desde un horizonte que las aprecie como agentes activas que actúan, cambian o redefinen situaciones, como generadoras de cultura.

Para ello, se llevará a cabo una investigación que intente visualizar/desnaturalizar el lugar de las mujeres en el tango-danza a partir de los sentidos que adquieren para ellas sus prácticas y experiencias.

³ Consideramos que en las relaciones de mujeres y varones no se juegan sólo diferencias sino fundamentalmente desigualdades, es decir, situaciones de poder y estrategias de su ejercicio. En este sentido, el poder no es una categoría abstracta, sino algo que se ejerce y se visualiza en las interacciones. El ejercicio de poder -en tanto lugar de dominio- posee prácticas discursivas correspondientes, que lo (re) producen y refuerzan.

⁴ La irrupción de nuevas propuestas como el “tango nuevo” y “tango queer” a fines del siglo pasado y comienzos del actual posibilitó no sólo nuevos estilos de baile (movimientos más flexibles o menos estructurados que el tradicional) sino una mayor participación de las mujeres en la enseñanza (ofreciendo clases que prescindían del varón y donde realizaban los roles de conducción y de conducidas), siendo muchas de ellas gestoras de sus propios espacios.

Se analizará el rol de las mujeres en el tango, identificando las diversas construcciones de sentido en torno a sus prácticas y experiencias, para así aproximarnos a las respuestas de ciertos interrogantes como: ¿Cuáles son las representaciones de las mujeres acerca de su rol?; ¿en qué medida esos imaginarios se aceptan, negocian o rechazan?; ¿existen prácticas asociadas a los códigos milongueros que expresen situaciones de desigualdad en las relaciones entre hombres y mujeres en los espacios de tango-danza?; ¿es el género un eje en torno al cual se estructuran dichas desigualdades?; ¿cómo sienten las mujeres esos códigos en relación a su vida cotidiana en otros vínculos o ámbitos?. Además- y teniendo en cuenta el surgimiento de innovaciones en la danza- surge la pregunta acerca de ¿cómo influyen las actuales transformaciones en los modos de participación, legitimidad y jerarquización de las prácticas de las mujeres?

El objeto de estudio⁵ está configurado entonces por las representaciones sociales del rol de las mujeres en el tango-danza. Las unidades de análisis giran en torno a los diferentes espacios de baile social (milongas) de la ciudad de Rosario. Desde una perspectiva de género, se problematizarán las relaciones sociales que se juegan al interior de dicho contexto, la vinculación entre códigos milongueros y (re) producción de desigualdades de género, considerando también los procesos de transformación cultural de la danza y las significaciones que se crean y recrean alrededor de los ámbitos específicos de baile.

La presente tesis constituye una búsqueda que procura captar el rostro de las mujeres del tango, las que lo habitaron y lo habitan (entre ellas, la investigadora), desde el contexto socioeconómico, histórico, político y ecológico en las que se sitúan. Si bien el tango como expresión cultural puede ser abordado desde diferentes prácticas (música, poesía, compositores o referentes, etc.), nos circunscribimos al ámbito de la danza, no sólo por el protagonismo que fue ganando en los últimos años sino por la interpelación directa de quien investiga al pertenecer al campo tanguero en diferentes espacios y desde variados modos de participación

Soy profesora de danzas Clásicas, Españolas y Modernas. Paralelamente a mi labor docente y académica, desde hace 15 años empecé a bailar tango. Me he dedicado a la

⁵ La construcción del objeto no es algo que se lleva a cabo de una vez por todas, sino que como plantean algunos autores “se trata de un trabajo de larga duración, que se realiza poco a poco, mediante retoques sucesivos y toda una serie de correcciones y rectificaciones dictadas por lo que llamamos experiencia” (Bourdieu, 1987, p.169).

enseñanza del baile, dictando talleres con adolescentes y jóvenes en escuelas secundarias y clases grupales en academias de danzas. Organicé y coordiné propuestas comunitarias de tango social en espacios públicos autogestivos, con prácticas en plazas y bares de la ciudad de Posadas (mi ciudad natal). Ya residiendo en Rosario, integré el movimiento “Subleva Tango: una mirada del género” que reúne a profesoras, bailarinas y milongueras como medio de visibilizar situaciones de malestar y desigualdad en la comunidad tanguera rosarina, apuntando a la deconstrucción de estereotipos y prácticas sexistas. También incursioné en la musicalización de milongas.

Se reconoce la relevancia de la temática además por tratarse de un aspecto escasamente abordado desde una perspectiva de género, por lo que podría proporcionar un aporte significativo al campo disciplinar, favoreciendo una mayor comprensión a nivel local y brindando mayores elementos a la compleja relación Tango/Género, esferas en las que se inscribe el problema analizado.

La estrategia metodológica del trabajo fue predominantemente cualitativa, apuntando a captar desde variadas perspectivas el punto de vista de las mujeres milongueras y la comprensión de sus acciones. Para ello se combinaron distintas técnicas de recolección de datos como ser la observación participante, entrevistas semiestructuradas y charlas informales en milongas, incluyéndose además datos provenientes de fuentes secundarias (publicaciones en redes sociales, material periodístico, etc.).

La tesis está organizada en cuatro capítulos que dan cuenta del proceso de investigación desarrollado. El Capítulo I explicita las orientaciones teóricas y metodológicas que guiaron el trabajo de campo y posterior análisis de datos obtenidos. Luego en el Capítulo II se realiza un recorrido histórico del tango, de sus diferentes estadios así como el lugar de la mujer en ellos, para adentrarse en las transformaciones actuales. En el capítulo III se describe y analiza el ritual milonguero, a través de las representaciones de sus participantes y sus propias prácticas, y desde la puesta en valor de mi subjetividad en el espacio de la milonga, esto es, de mis vivencias y experiencias personales en dicho espacio. Posteriormente, el Capítulo IV se refiere a la impronta de la milonguera y su legitimación en el rol de enseñanza, así como a la implicancia del género en torno a las desigualdades y ejercicios de poder llevados a cabo, en el interjuego permanente entre subjetividad femenina y masculinidad hegemónica. Finalmente, se abordan ciertos movimientos y prácticas emergentes de los últimos tiempos respecto a las

estructuras tradicionales del tango-danza, y se esbozan algunas conclusiones obtenidas en el proceso de investigación.

Es importante mencionar que la tesis fue pensada en el año 2021, durante la pandemia del Coronavirus. Por lo cual, el inicio del trabajo de campo dependió de la apertura de los espacios de baile, en ese entonces suspendidos por la situación sanitaria.⁶ En Rosario, las clases y milongas, como otras actividades colectivas, se vieron interrumpidas: cerraron sus puertas temporal o definitivamente. Si bien a partir de julio del 2020 comenzaron poco a poco a retornar las clases de tango presencial con protocolos estrictos de barbijo y distanciamiento social⁷ (algunos docentes continuaron sus clases bajo una modalidad virtual), las milongas tardaron un tiempo más pronunciado en reaparecer.

Así, las observaciones y entrevistas se realizaron entre marzo y diciembre del 2022. La mayoría de las entrevistas se concretaron en mi casa, algunas en la casa de las personas entrevistadas, y una sola en la oficina del entrevistado. Todxs lxs interlocutores se mostraron predispuestos con interés a compartir sus relatos y experiencias. Algunos de ellos -como en el caso de Roberto- aportaron generosamente también bibliografía relativa al tango.

Sin embargo, la escritura del trabajo se inició recién en los primeros meses del 2024, puesto que durante la mayor parte del 2023 me encontré residiendo en Europa. Esta distancia temporal entre el inicial momento de recopilación y posterior análisis de la información requirió una ardua voluntad por retomar saberes y experiencias -ajenas y propias- en una etapa en la que me encontré alejada de los espacios tangueros, a los que comencé nuevamente a habitar, después de bastante tiempo y de manera poco frecuente.

Recuperar las historias de las mujeres del tango ha sido para mí recuperar parte de mi historia. Poner en palabras todo un bagaje experiencial fue un gran desafío, sostenido por la intención de arrojar luz y visibilizar voces muchas veces olvidadas por la “historia oficial”.

⁶ Para enfrentar la pandemia del COVID-19 en Argentina se llevaron a cabo una serie de medidas sanitarias, económicas y sociales, anunciadas el 19 de marzo del 2020 por el gobierno nacional liderado por el presidente Alberto Fernández. La primera de ellas fue el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, caracterizada por una cuarentena (aislamiento) temprana y estricta que abarcó todo el país durante 37 días, seguida de una flexibilización por regiones, para ir gradualmente abarcando todo el país, con el establecimiento de protocolos de distanciamiento.

⁷ Dichas clases se focalizaban en el perfeccionamiento de la técnica individual, por la imposibilidad del abrazo.



CAPITULO I



LA INVESTIGACIÓN

Previamente a la descripción y al análisis de las diferentes construcciones de sentido que realizan las mujeres en torno a sus propias prácticas y experiencias en el tango, resulta necesario presentar las conjeturas y objetivos del trabajo, así como las investigaciones preliminares vinculadas al objeto de estudio y finalmente los presupuestos relacionados con el Género, la Experiencia y la concepción de Poder, a partir de los cuales hemos ido construyendo esta investigación. Las líneas teóricas propuestas fueron la referencia para la metodología seleccionada, que permitió proceder de manera organizada, sistemática y disciplinada durante la etapa de recolección de información y de interpretación de datos. En este capítulo presentaremos la hipótesis y objetivos, los antecedentes, y los fundamentos teóricos-metodológicos desde los cuales partimos para abordar el fenómeno estudiado.

1.1 Mapas del recorrido: hipótesis y objetivos

Entendiendo que toda hipótesis refiere a una “conjetura acerca de cómo es la realidad, y cuya verdad o falsedad no se presume, es decir que demanda ser sometida a prueba empírica” (Wainerman, 2011, p.26) planteamos como respuesta tentativa al problema de investigación que: existen representaciones sociales asociadas a los códigos milongueros tradicionales que (re) producen desigualdades de género en los espacios del tango-danza.

El objetivo general de la investigación es analizar la construcción de sentidos del rol de las mujeres en el tango-danza, en las milongas rosarinas.

Como objetivos específicos propongo en primer lugar identificar las representaciones de las mujeres acerca de los lugares que ocupan a partir de sus discursos y prácticas. En segundo lugar, un segundo objetivo específico que refuerza el primero, será establecer relaciones analíticas entre los códigos milongueros y los diferentes discursos. Finalmente, indagar de qué manera influyen las actuales transformaciones culturales del tango-danza en la constitución del “ser mujer”.

1.2 Estado del arte: antecedentes

El tango fue objeto de variadas miradas y perspectivas de análisis. La mayoría de los estudios giran en torno a la conformación del género⁸, los espacios de baile, los procesos de expropiación en circuitos de consumo transnacionales, la trayectoria artística o biografía de sus principales intérpretes, esto es: músicos, compositores, cantores/as y bailarines/as. En este sentido, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Buenos Aires-CABA) fue uno de los más tempranos promotores de los estudios musicológicos sobre tango, impulsando- desde 1972- reconocidas investigaciones. Una de ellas fue la *Antología del Tango Rioplatense vol. 1. Desde sus orígenes hasta 1920* (coordinada por Jorge Novati). Dicha investigación, publicada en 1980, se legitimó como obra pionera en los estudios sobre música popular en el ámbito internacional, que en esos años eran muy incipientes.

Encontramos un importante número de trabajos centrados en la poética de las letras, algunos de los cuales analizan su vinculación con la danza en la construcción simbólica de las relaciones de género (“el compadrito” y “la milonguita”) como exponentes claves ligados a la constitución de la identidad nacional en el proceso de urbanización e inmigración masiva de principios de siglo XX. Dentro de una gran variedad, podemos nombrar el trabajo de Gustavo Varela (2005) y su recorrido histórico a través de una genealogía del tango –en un vaivén entre música y letra- que aborda con tintes filosóficos la intersección entre la historia y la poética tanguera desde el análisis de sus principales intérpretes. En línea similar, destacan además las publicaciones de Dulce María Dalbosco (2015), quien se aboca al estudio de la voz femenina en las letras de tango, considerando no sólo cuál es la construcción de género que hace el tango respecto de la mujer (esto es, las prerrogativas genéricas más frecuentes en sus letras, donde predominan enunciadore masculinos), sino que profundiza en cómo se modela la voz femenina cuando asume la enunciación del discurso y cuál es la construcción de la mujer que produce dicha enunciación.

⁸ Se trata de investigaciones que arrojan luz sobre el periodo “embrionario” o de conformación del tango. Autores que discutían, entre otras cosas, la impronta afroamericana en el ritmo y la danza, como el trabajo precursor de Vicente Rossi (1958), los estudios de Andrés Carretero (1999) y Marta Savigliano (1995). En la misma línea de investigación, podemos hacer referencia además a una importante bibliografía que renovó la historiografía del tango a partir de la década de 1980, como son los trabajos de Jorge Novati (1980 y reediciones), los análisis musicales de Irma Ruíz (1980 y reediciones), los estudios sobre los estilos compositivos de Pablo Kohan (2010 y reediciones), las investigaciones del tango moderno y sobre la música de Astor Piazzolla de Omar García Brunelli (2008-2022), el trabajo sobre industria discográfica en Argentina y su relación con el tango de Marina Cañardo (2017), entre otros.

Dentro del campo socio-antropológico⁹, encontramos aportes como el de M. Elena Savigliano (1993) que cuestionan la imagen estereotipada del tango como espectáculo erótico y sexualizado desde las representaciones teatrales, letras y coreografías tangueras, esbozando además algunas reflexiones sobre el rol de la mujer y discutiendo ideas sobre los modos operativos de poder. Desde una línea similar, M. Eugenia Rosboch (2006) realiza un estudio etnográfico de las milongas de La Plata como espacios privilegiados de producción simbólica en relación a los espacios de espectáculos; incorporando un interesante análisis del proceso histórico de conformación y transformación de las milongas como espacios de creación y recreación de variadas manifestaciones del tango en su vinculación al proceso de formación del Estado Nacional.

Otro aporte teórico importante para nuestra investigación es el libro “El tango en los pies” de la antropóloga rosarina Eugenia Calligaro (2021), quien investiga la significación del “resurgimiento” del tango desde los discursos del sentido común de los actores involucrados en su práctica, en los espacios de enseñanza y milongas de la ciudad de Rosario. La autora persigue “desnaturalizar” las asunciones de sentido común de quienes practican la danza (profesores, alumnxs, milonguerxs y bailarines) desde las contradicciones internas entre sus discursos y prácticas. Se trata de un valioso antecedente a nivel local donde es posible vislumbrar las clases y milongas rosarinas como ámbitos que transmiten y reproducen valores formales reflejados en los discursos del “deber ser” del tango, normativas legitimadas en la tradición popular. Además, reflexiona sobre la problemática de género en relación a las prácticas de baile, desde su manifestación como una expresión dialéctica de la cultura (reproducción y transformación).

También desde el contexto local, encontramos el libro de Norma A. Tonelli titulado “Rosario de milongas 2008/2018” (2020). Desde un marco histórico-sociológico indaga el heterogéneo espacio milonguero rosarino en el recorrido de una década, como fundamental ámbito de sociabilización e integración, desde la perspectiva de sus habitués, organizadores, bailarines profesionales y representantes de la administración pública municipal.

⁹ Fundamentalmente a partir de los años 60 del siglo pasado la antropología de la danza fue ganado cada vez más legitimidad como campo de investigación en Latinoamérica. Así, “dado su carácter de producto socio-cultural, los diferentes aspectos de la danza frecuentemente son analizados con el objetivo de entender los contextos sociales en que son producidos, o a la inversa, suelen considerarse esos contextos como prismas a través de los cuales ver la danza” (Mora, 2010, p. 7).

Es importante mencionar además a Sergio Pujol y su libro de referencia respecto a los espacios de baile, como ser “Historia del baile: de la milonga a la disco” (1999). Se trata de un exhaustivo *racconto* de diferentes ritmos que delinearon la vida nocturna y el ocio de los/as argentinos/as a lo largo de todo el siglo XX: vals, tango, charleston, jazz, chamamé, rumba, mambo, folklore, rock, bolero, twist, disco, tecno, salsa y cumbia, entre otros. El autor no se limita a describir pasos de baile ni a relatar tendencias musicales aisladas, sino que analiza el baile como un fenómeno social que refleja transformaciones en la música, en los modos de relación y en los gustos culturales de la personas, así como en la política y en las estructuras sociales; constituyendo una extensa narrativa donde los movimientos corporales en el espacio danzan continuamente con la historia cultural de nuestro país.

Dentro de los estudios más recientes referidos a género, sexualidades y tango encontramos el libro de María Julia Carozzi (2015), abocado al análisis de la desigual distribución de saberes entre géneros a partir de prácticas cinéticas y lingüísticas en el contexto de clases de tango y milongas céntricas porteñas, y de los modos en que dichas prácticas se articulan con las posiciones que hombres y mujeres ocupan en la sociedad. Resulta pertinente para nuestra investigación, ya que la autora realiza- desde un enfoque comparativo- una detallada descripción de milongas “ortodoxas” o tradicionales y prácticas o milongas “relajadas” (sus códigos, rituales y mecanismos de reproducción).

Al tratarse de un campo en expansión, existe además un gran número de publicaciones realizadas en los últimos años, y si bien la presente investigación no se centró en ellas como eje primordial es igualmente relevante mencionarlas como un corpus bibliográfico pertinente y actualizado en la temática planteada. Entre ellas, encontramos por ejemplo el trabajo “Tango Queer” de Mariana Docampo (2018) y “El tango en escena (y las mujeres también)” de Catalina Cabana (2023), este último se destaca por abarcar la historia del tango desde el campo teatral, desde el rol de las mujeres.

Un antecedente fundamental en el tema de estudio lo constituye el libro de Mercedes Liska titulado “Entre géneros y sexualidades: tango, baile y cultura popular” (2018)¹⁰. Dicho trabajo analiza cómo las prácticas del tango, especialmente el baile, se han ido transformando desde la década de 1980 hasta el año 2012 a partir de cambios culturales, de género, sexuales, y socioeconómicos en Argentina. La autora combina

¹⁰ El libro fue originalmente escrito en 2012 como su tesis de doctorado en Ciencias Sociales.

etnografía, historia cultural y estudios de género, para mostrar de qué manera el tango se revitalizó, quienes lo protagonizaron y cómo esas transformaciones expresan tensiones más amplias de la sociedad argentina. El trabajo no refiere únicamente al tango queer, sino que está sostenido por una indagación que incluye y trasciende el texto, y que tiene que ver con el rol que desempeñó la disidencia sexo-genérica en el desarrollo artístico y musical de nuestro país, donde la iniciativa queer promovió cambios en el baile del tango y en las milongas. Sus diferentes capítulos desarrollan diferentes temáticas relacionadas con el mundo del tango, no sólo desde el baile, sino abarcando también la música y lo audiovisual. En relación a nuestro trabajo, cobra especial importancia el sexto y último capítulo, en el cual profundiza en las milongas de tango queer porteñas con el afán de describir situaciones, vivencias y percepciones de mujeres participantes (incluida la investigadora), con temáticas que puntualizan cómo se establece el aprendizaje del tango en el espacio, la conducción de la danza por parte de las mujeres y el cambio de percepción del rol tradicionalmente femenino, la dimensión del placer en relación a los postulados feministas, la seducción y el erotismo, entre otras.

Asimismo, los artículos de Mercedes Liska (2009-2014) indagan las transformaciones culturales y en las relaciones sociales que supuso el nuevo milenio a partir del desarrollo de novedosas propuestas en lo musical y en los “comportamientos corporales” surgidos en las prácticas o milongas porteñas (tango queer). Sus diferentes textos son relevantes en la medida en que analizan dichas experiencias novedosas en relación con las representaciones contemporáneas sobre la emancipación femenina, a partir del notorio rol que asumen las mujeres en las nuevas iniciativas de acción corporal que habilitan los espacios queer.

También podemos incluir como valiosos aportes los estudios en el campo del tango queer de Sofía Cecconi “Tango Queer; Territorio y performance de una apropiación divergente” (2019). En dicha publicación la autora elabora un recorrido del tango queer en la ciudad de Buenos Aires, desarrollando diversos elementos analíticos para comprender los significados que articulan y dan sentido a las prácticas de sus participantes.

Otros aportes teóricos significativos lo constituyen las siguientes tesis de grado. Desde el campo antropológico, encontramos por un lado el estudio de Mayra J. Lucio (2013) respecto a las representaciones en torno al tango-danza desde la innovación del cambio de roles en la Milonga Queer de la ciudad de Buenos Aires. Desde una perspectiva

de género, la autora problematiza las relaciones sociales que se juegan al interior del contexto de clases y milongas para intentar echar luz acerca de la manera en que la nueva modalidad (de cambio de roles del baile) impacta en las representaciones hegemónicas de género y sexualidad (como la acentuación de la relación de género heterosexual y la exacerbación del carácter sensual del tango-danza). Otra contribución es la investigación de Laura A. Vigoya Arango (2017) quien analiza también la Milonga Queer, pero en la ciudad de Bogotá- Colombia, como “espacio destructor de las estructuras heteronormativas” de los espacios tradicionales; describiendo cómo el Tango Queer rompe los esquemas tradicionales desde su composición musical (incorporando el tango electrónico) hasta su enseñanza, desde una resignificación del orden binario hacia la construcción de un nuevo proceso más igualitario de socialización.

Por otro lado, desde el campo de estudios culturales, la tesis de Rocío Pérez de Samper (2010) brinda un análisis comparativo de las milongas de Buenos Aires y Medellín, desentrañando el lugar que ocupa la mujer milonguera y sus estrategias corporales de resistencia frente a los ejercicios de poder sobre la subjetividad femenina.¹¹

Por último, encontramos dos tesis pertenecientes a la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, que resultan interesantes contribuciones en tanto investigaciones a nivel local vinculadas al objeto de estudio abordado.

Una de ellas es la tesis correspondiente a la Maestría Poder y Sociedad desde la Problemática del Género, denominada “Tango, subjetividades y cultura: mujeres, varones y ese tango” de Cristina Cáceres (2003). Se trata de un exhaustivo análisis- desde la perspectiva de género- de las condiciones de producción de cultura en que las mujeres se incorporan y habitan el universo tanguero. A partir de letras de tango, explora el protagonismo de las mujeres involucradas desde sus conductas individuales, como generadoras de historia y cultura argentina. Es interesante el enfoque propuesto ya que analiza- desde la relación dialéctica entre mujeres y varones- los “condicionamientos subjetivos” que promueve la temática tanguera instalada en el imaginario social.

La otra investigación es una tesis de Maestría en Educación Artística – mención en Música-, de Luis Mario Méndez Filippini (2016) titulada “Representaciones Sociales del Tango en los estudiantes de Música de la Universidad Nacional de Rosario”. La misma constituye un valioso aporte como antecedente local y desde un marco teórico similar al

¹¹ Todas estas investigaciones tienen como punto de anclaje común la consideración de la perspectiva feminista.

elegido en nuestro trabajo, ya que toma la teoría de las representaciones sociales de S. Moscovici y D. Jodelet para abordar la relación entre el carácter nacional, popular y masivo (que en su pasado tuvo el tango) y el lugar de preferencia jerárquico (en relación a otros géneros musicales) que ocupa actualmente en los estudiantes de música, en el segmento específico de la Universidad Nacional de Rosario.

Finalmente, podemos nombrar además la tesina de grado de Luciana Franchini, perteneciente a la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y RRII de la Universidad Nacional de Rosario, titulada “Cuerpo, género, (contra) disciplina. El discurso disidente en el tango de Rosario” (2022). Dicha investigación aborda los modos de representación del cuerpo en el tango a través de los discursos de género que lo definen y significan. Para ello, desarrolla un recorrido de los movimientos colectivos que generaron espacios de apertura a miradas y voces disidentes en la ciudad de Rosario en busca de nuevas representaciones del cuerpo de la mujer, así como también nuevos paradigmas y discursos dentro de la comunidad tanguera rosarina, focalizando el análisis en diversas clases y milongas.

1.3 Lineamientos teóricos: El paradigma interpretativo. La teoría del interaccionismo simbólico. Las representaciones sociales y la construcción social de la realidad. El poder.

Si bien, “toda investigación es una construcción teórica que no se reduce a lo que normalmente se denomina teoría o marco teórico, sino que toda la argamasa que sostiene la investigación es teórica”(Sautu, 2011, p.9), para empezar a aprehender el objeto es necesario realizar una formulación teórica en concordancia con la estrategia metodológica seleccionada, que permita proceder de manera organizada, sistemática y disciplinada durante la etapa de recolección de información y de interpretación de datos.

En la presente investigación, para abordar el objeto de estudio, se utilizará como marco teórico metodológico el paradigma interpretativo, cuyo supuesto básico es “la necesidad de comprensión del sentido de la acción social en el contexto del mundo de la vida y desde la perspectiva de los participantes” (Vasilachis de Gialdino, 1993; p.43). En contraste con el empirismo y el positivismo, el paradigma interpretativo plantea que los hechos sociales no pueden ser equiparables a los del mundo físico, por lo que no es posible establecer regularidades, ni admite la formulación de predicciones a partir de ciertas leyes

universales. Desde esta perspectiva, la investigación social debe centrarse en el estudio de la acción humana, es decir, en los significados que las personas otorgan a su comportamiento en el marco de un contexto social específico. En este sentido, cobra relevancia el conocimiento del sentido común de los actores sociales, siendo éste quien incorpora las interpretaciones que las personas realizan para dar sentido a los fenómenos y otorgar significado a sus acciones.

Situar el análisis en la tradición interpretativa de la investigación social permitirá “comprender” el rol de las mujeres en el tango-danza centrándonos en el estudio del proceso de construcción de significados, y de la relación de éste con el contexto de significación en que adquieren sentido. Para ello, se tendrá en cuenta la teoría del *interaccionismo simbólico*, la cual considera al significado como el producto de la interacción entre los individuos, como una construcción social que se produce en el contexto de la interacción entre los actores sociales.

Desde una perspectiva psicosocial, Herbert Blumer enuncia tres premisas básicas del interaccionismo simbólico. En primer lugar, que la orientación del ser humano hacia las cosas del mundo se da en función de lo que éstas significan para él. En segundo lugar, señala que el significado de estas cosas surge como consecuencia de la interacción social que cada persona mantiene con sus semejantes. Y como tercer postulado indica que dichos significados no son fijos o estáticos, sino que pueden ser modificados en el proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso.

Para dicho autor:

El interaccionismo simbólico no se limita a aceptar la interacción social, sino que le reconoce una importancia vital en sí misma. Dicha importancia reside en el hecho de que la interacción es un proceso que “forma” el comportamiento, en lugar de ser un simple medio o marco para la expresión y liberación del mismo. (Blumer y Mugny, 1992, p.32)

Cicourel (1964, como se citó en Vasilachis De Gialdino, 1992) sostiene que:

Los procesos interpretativos activan la información acumulada -el conocimiento socialmente distribuido- y le permiten al actor articular las normas generales de acción con las situaciones de interacción inmediatas. La relación de esos procesos interpretativos con el conjunto de normas sociales generales posibilita al investigador vincular la interacción con la estructura social. (p.6)

Esta perspectiva (teoría general del interaccionismo simbólico) nos posibilitará analizar cómo las interacciones sociales, situadas en un tiempo histórico determinado, practicadas en el marco de las milongas rosarinas, generan un conjunto de normas y

valores, formas de percibir la realidad y de actuar propios de esa situación, ya que las acciones y los significados que le atribuyen las mujeres sólo adquieren sentido dentro de ese contexto socio-cultural.

Para acceder al “universo de sentidos” en torno a la problemática es necesario conocer cuáles son y cómo operan las representaciones sociales inscriptas en los discursos de los diferentes actores sociales de las milongas, y de esta manera cómo se construye el sentido. Según Eliseo Verón “sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa” (Verón, 1996; p.126). Para dicho autor, cualquiera fuere el soporte material, un discurso o un conjunto discursivo refiere siempre a una configuración espacio-temporal de sentido.

De acuerdo con la concepción de Giddens (1991, como se citó en Vasilachis De Gialdino, 1992):

Conocer un lenguaje supone, ciertamente, conocer sus reglas sintácticas, pero, además, supone la adquisición de una serie de instrumentos metodológicos que se aplican tanto a la construcción de frases como a la constitución y reconstitución de la vida social en los contextos cotidianos de la actividad social. La constitución del "sentido" es una *realización intersubjetiva* de entendimiento mutuo en un intercambio continuo y el uso de indicaciones contextuales es parte integral de la constitución y comprensión del significado. (p.4)

Siguiendo a Liliana Daviña (1997), cuando hablamos de discursos no nos referimos solamente a enunciados reductibles a frases lingüísticas, sino a unas prácticas socio históricas que están en un campo social, habitando esferas ideológicas. La categoría *discurso social* nos remite a considerar todo lo que se dice, se imprime, se narra y argumenta, y además las reglas y tópicos que ordenan ese material, pero que no se dicen.

La teoría de las *representaciones sociales* se presenta como uno de los marcos conceptuales fundamentales para el análisis de los diferentes discursos que circulan en el contexto de las milongas, ya que está asociada al lenguaje y a las prácticas de determinado grupo social en tanto maneras de concebir y comunicar la realidad (que influyen y son determinadas por las personas a través de sus interacciones).

Serge Moscovici, a partir de la Psicología Social, define a la representación social como:

Una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos (...). La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación (Moscovici, 1979; p.17-18).

María Auxiliadora Banchs (1986, como se citó en Umaña, 2002) señala que las representaciones sociales son:

La forma de conocimiento del sentido común propio a las sociedades modernas bombardeadas constantemente de información a través de los medios de comunicación de masas (...) en sus contenidos encontramos sin dificultad la expresión de valores, actitudes, creencias y opiniones, cuya sustancia es regulada por las normas sociales de cada colectividad. Al abordarlas tal cual ellas se manifiestan en el discurso espontáneo, nos resultan de gran utilidad para comprender los significados, los símbolos y formas de interpretación que los seres humanos utilizan en el manejo de los objetos que pueblan su realidad inmediata (p.28).

Se trata de un modo de conocimiento que juega un papel decisivo en la manera en que los sujetos sociales piensan y organizan su vida cotidiana: el sentido común. Mediante su estudio es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias y valores acerca de un objeto social particular, en este caso el rol de las mujeres en el tango, aproximándonos a los modos y procesos de constitución del pensamiento social por medio del cual las personas construyen y son construidas por la realidad social.

Construir socialmente la realidad ha sido clave en la sociología actual. Para Peter Berger y Thomas Luckmann (1994) “la realidad se construye socialmente y la sociología del conocimiento debe analizar los procesos por los cuales esto se produce” (p.14). El mundo de la vida cotidiana es aquél que se da por establecido como realidad y el sentido común que lo constituye se presenta como “realidad por excelencia”. Además, la realidad se presenta como un *mundo intersubjetivo*, un mundo compartido con otrxs, lo cual supone procesos de interacción y comunicación mediante los cuales las personas comparten y experimentan a lxs otrxs.

Según estos planteos, las diversas concepciones en torno al ser mujer en el tango serán representadas por lxs agentes en relación a determinada construcción social de la realidad, reconociendo que las personas forman su propia opinión y elaboran una particular visión de la realidad a partir del medio cultural en que viven, el lugar que ocupan en la estructura social y las experiencias con las que se enfrentan en su día a día. En este sentido, tomamos en consideración tanto las dimensiones subjetivas como las dimensiones objetivas de la construcción de la realidad, ya que creemos que lo subjetivo y lo social se desarrollan en forma conjunta, son indisociables.

Por otro lado, tomaremos la categoría *Poder* para analizar aquellas prácticas en las que las mujeres asumen posiciones desiguales respecto a los varones en la danza, así como también las acciones y/o estrategias de resistencia a dichas subordinaciones.

Uno de los pensadores que más profundamente ha estudiado la cuestión del poder, Michel Foucault (1992) sostiene que lo que caracteriza al poder es que pone en juego relaciones entre individuos o entre grupos. De este modo, no se limita únicamente a los aparatos del Estado porque “de hecho el poder en su ejercicio va mucho más lejos, pasa por canales mucho más finos, es mucho más ambiguo, porque cada uno es en el fondo titular de un cierto poder, y en esta medida vehicula el poder” (p.119). En este sentido, existe en la sociedad *una trama de poder microscópico* que tiene que ver con el conjunto de pequeños poderes e instituciones situadas más allá del poder político, los aparatos del estado o el de una clase privilegiada. En la sociedad se dan múltiples relaciones de autoridad situadas en distintos niveles, apoyándose mutuamente y manifestándose de manera sutil. Desde esta perspectiva, en los diferentes tipos de relaciones sociales se hallan relaciones de poder en las que las personas tratan de orientar, conducir e influir en la conducta de los otros. Estas relaciones se caracterizan por ser móviles, inestables y por lo tanto modificables.

Lo que define el poder es la resistencia, ya que donde existe poder también se encuentra una resistencia que fija sus límites. A diferencia de las relaciones de dominación (en las que la libertad de las personas se ve muy limitada o prácticamente anulada) las relaciones de poder implican sujetos libres, que no están completamente a merced unos de otros, sino que pueden resistirse. En este sentido, se trata de un modo de relación que no actúa directa e inmediatamente sobre las personas, sino que actúa sobre sus acciones.

Los mandatos tangueros fueron analizados a la luz de la categoría *masculinidad hegemónica* propuesta por Bonino (2003): la representación social dominante de lo masculino, una estructura simbólica (y por ende arbitraria), un orden que impregna profundamente las identidades compuesta por un conjunto de mitos, creencias y significados sobre el “deber ser” de los hombres en nuestra cultura patriarcal. Se trata de un corpus construido socio-históricamente que organiza las relaciones mujer-hombre a partir del sistema de jerarquización y dominación masculina de nuestras sociedades. Al estar naturalizado, es un factor clave para el mantenimiento de dicha dominación. En una línea de pensamiento similar, podemos afirmar que “la masculinidad es al mismo tiempo la

posición en las relaciones de género, las prácticas por medio de las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de esas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura”. (Connell, 1997, p.35)

Entendiendo el concepto de masculinidad como inherentemente relacional, en el sentido de que sólo puede ser comprendido en contraste con la femeneidad, fui estableciendo relaciones analíticas a partir de ciertas creencias ligadas a tal concepto, para adentrarme en las representaciones de las mujeres milongueras respecto a su rol.

1.4 Observar con lentes violetas: conceptos claves desde la perspectiva feminista

La praxis militante de la segunda ola del feminismo trajo aparejada el desarrollo de teorías epistemológicas alternativas que revalorizaron las experiencias de las mujeres en la producción de conocimiento.¹²

En este contexto las feministas comenzaron a argumentar el carácter androcéntrico de la ciencia, entrando en crisis con las diversas disciplinas académicas que excluían e invisibilizaban en la producción de conocimiento la cuestión de las mujeres. El surgimiento de la epistemología feminista devino entonces, siguiendo la literatura de la filósofa estadounidense Sandra Harding (1998), del hecho de que:

Las feministas argumentan que las epistemologías tradicionales excluyen sistemáticamente, con o sin intención, la posibilidad de que las mujeres sean sujetos o *agentes del conocimiento*; sostienen que la voz de la ciencia es masculina y que la historia se ha escrito desde el punto de vista de los hombres (de los que pertenecen a la clase o a la raza dominante); aducen que siempre se presupone que el sujeto de una oración sociológica tradicional es hombre. Es por eso que han propuesto teorías epistemológicas alternativas que legitiman a las mujeres como sujetos de conocimiento. (Harding, 1998, p.3)

¹² Las incipientes teorías feministas desarrolladas en la década de los setenta del siglo pasado-fundamentalmente en Estados Unidos- produjeron un quiebre en la tradición de la filosofía de la ciencia, en el ámbito de la epistemología especialmente, a la par que otras teorías sociales también reclamaban la importancia del conocimiento de la vida cotidiana. En esta etapa se produjo una fuerte crítica de la ciencia social tradicional positivista, evidenciándose que su análisis parte de las experiencias de los hombres (blancos, occidentales y burgueses) y reconociéndose la importancia que las experiencias femeninas adquieren como recurso para el análisis social. Así, la ciencia social apunta al propósito de ofrecer a las mujeres explicaciones de los fenómenos que ellas quieren y necesitan, y si bien “el estudio de las mujeres no es nuevo, sí lo es su estudio desde la perspectiva de sus propias experiencias, de modo que puedan entenderse a sí mismas y al mundo” (Harding, 1998, p.7).

De manera opuesta a la concepción del positivismo científico, las investigaciones feministas rechazan el supuesto de neutralidad en la ciencia (objetivismo) e introducen el elemento subjetivo en el análisis. El valor de reflexividad apunta a colocar a la investigadora en el mismo plano crítico que el objeto de estudio, explicitando sus propias creencias y prácticas culturales, en tanto factores que inciden en los análisis llevados a cabo. Para Ana María Bach (2014):

La epistemología feminista se rebela contra la concepción del objeto de conocimiento como algo *pasivo*, que no influye en quien lo conoce ni tampoco es influenciado (...) Los principales aportes de la filosofía feminista y en particular de las epistemologías feministas consisten en reconocer que los sujetos de conocimiento son seres encarnados, sexuados y por lo tanto situados física/psicológicamente y socialmente, por los que se convierte en insostenible la pretensión de sujeto abstracto y universal de conocimiento tal como era (y es) concebido por la tradición occidental. (Bach, 2014, p. 40-41)

Para Zenaida Yanes Abreu, los estudios feministas se caracterizan por un compromiso epistemológico y sociopolítico, que va un poco más lejos que los análisis empíricos propios de los estudios sociales, ya que- a pesar de las diferentes posturas- toda epistemología feminista comparte características comunes. Así, prestan especial atención a la relación entre los sujetos de conocimiento y el objeto mismo, ya que consideran al conocimiento una práctica interactiva y holista. Se interesan además en la participación en la práctica científica, no desde análisis externos, sino desde una posición comprometida con la misma, a partir de una preocupación por las posibilidades transformadoras del conocimiento. En tal sentido, los estudios feministas comparten la idea de que la reflexividad adquiere una nueva dimensión política (análisis orientados a la creación de una nueva ciencia). Por último, la epistemología feminista redefine la objetividad de la ciencia, concibiendo al conocimiento como una práctica social situada.

De esta manera, la mirada feminista adquiere su sentido de objetividad a partir de *conocimientos situados*. Dicha categoría es introducida por Donna Haraway (1991) para dar cuenta de su lucha por políticas y epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación de quien investiga, ya que no se puede acceder a un conocimiento racional desde la universalidad, sino que siempre se actúa desde la parcialidad. Quien hace investigación no posee una visión inmediata desde el punto de vista de los subyugados, sino que siempre hay una construcción o interpretación, en la cual el sujeto cognoscente puede unirse a otro, ver junto al otro sin una pretensión de ser el otro. Para dicha autora:

Ésta es la promesa de la objetividad: un conocedor científico busca la posición del sujeto no de la identidad, sino de la objetividad, es decir, de la conexión parcial. No hay manera de “estar” simultáneamente en todas, o totalmente en alguna de las posiciones privilegiadas (subyugadas) estructuradas por el género, la raza, la nación y la clase. (Haraway, 1991, p. 332)

Siguiendo las líneas de análisis propuestas por la mencionada autora, es posible evidenciar el carácter constructivista que adquieren las epistemólogas feministas al reconocer que el sentido de la objetividad descansa en nuestra posición social, situada, contextual y parcial. Nuestro discurso está teñido de una experiencia situada y es construido a partir de ciertos valores que subyacen al mismo. El reconocimiento de la localización, de la parcialidad y de la contextualización posibilita el quehacer de una práctica científica crítica y reflexiva, con vistas a la transformación social.

Desde una *investigación situada* (categoría de análisis feminista para rescatar la experiencia concreta de las mujeres), y en una primera aproximación al problema, proponemos los siguientes conceptos como recorte epistemológico que permite acceder a lo empírico¹³:

Por un lado, tomamos la noción de *Experiencia* como categoría fundamental para analizar los relatos de las mujeres (sus subjetividades), pero dirigiendo la atención además a los procesos socio-históricos que- por medio del discurso- las posicionan y producen sus vivencias. Para Joan Scott (1992):

La experiencia se convierte entonces no en el origen de nuestra explicación, no en la evidencia definitiva (porque ha sido vista o sentida) que fundamenta lo conocido, sino más bien en aquello que buscamos explicar, aquello acerca de lo cual se produce el conocimiento. (Scott, 1992, p. 49/50)

Incluimos además el concepto de *Género*, categoría social que atraviesa y es atravesada por otras categorías como la raza, clase, edad, etc. Se distingue del sexo (base natural o biológica)¹⁴ y es utilizado por las teóricas feministas para explicar la subordinación de las mujeres como algo construido socio-culturalmente y no justificado en la biología. “Alude, tanto al conjunto de características y comportamientos, como a los roles, funciones y valoraciones impuestas dicotómicamente a cada sexo a través de procesos de socialización, mantenidos y reforzados por la ideología e instituciones

¹³Entendiendo que los datos del mundo empírico no vienen dados sino que son construidos por la investigadora a través de ciertas perspectivas teóricas, en una relación dialéctica donde “lo real informa a la teoría y la teoría permite percibirlo, formularlo y dar cuenta de él”. (Escolar, 2000; p. 184).

¹⁴Su uso enfatiza un sistema completo de relaciones que puede incluir el sexo, pero no está directamente determinado por él ni determina la sexualidad.

patriarcales” (Facio, 1999, p.13). Sin embargo, no es abstracto ni universal, sino que se concreta de manera peculiar en cada contexto espacial y temporal. Dicha categoría resulta pertinente para comprender las significaciones en torno al “ser mujer” en el tango, a partir de las prácticas y redes de sentido construidas social e históricamente y que a su vez modelan las experiencias analizadas.

1.5 Decisiones metodológicas: metodología y técnicas empleadas para la obtención de información y producción/análisis de datos.

El objeto de estudio es abordado a partir de una epistemología feminista, y más específicamente desde el punto de vista feminista¹⁵ “que es, antes que nada, el punto de partida, el arranque, el comienzo de ese camino que llevará el conocimiento de algún proceso o procesos de la realidad, ese camino que se va haciendo a medida que se desarrolla la investigación”. (Bartra, 2002; p.148)

Como se trató de recuperar el punto de vista de las mujeres del tango, a través del relato de sus experiencias y de la observación de sus prácticas, la estrategia metodológica del trabajo fue predominantemente cualitativa, puesto que “son apropiadas cuando el investigador se propone investigar la construcción social de significados, las perspectivas de los actores sociales, los condicionantes de la vida cotidiana o brindar una descripción detallada de la realidad”. (Sautu, 2011, p.7)

Como unidad de estudio se eligieron algunas milongas rosarinas con características más conservadoras (milongas tradicionales) y otras más desestructuradas o “flexibles” (también llamadas prácticas milongueras), donde se realizó el trabajo de campo. En ellas se observaron: la distribución de los espacios, los rituales, las vestimentas, los grupos etarios asistentes, diferentes prácticas milongueras; para luego poder cotejar en el análisis posibles semejanzas y diferencias entre ambos espacios, así como las tensiones entre discursos y prácticas.

El trabajo de campo se planteó en dos etapas: una exploratoria con la realización de primeras observaciones (un total de tres meses - de marzo a mayo de 2022), y otra más específica orientada a relevar las opiniones y percepciones de lxs milonguerxs (siete

¹⁵ Las epistemologías del punto de vista feminista son las que subrayan una perspectiva que se construye por y desde las experiencias de las mujeres. Surgieron a partir de sociólogas como Dorothy Smith y filósofas como Nancy Harstock y Sandra Harding, quienes se aventuraron a la tarea de dar voz a las mujeres, paliar la violencia epistémica (el reconocimiento en la producción de conocimiento de las posiciones subalternas).

meses- de junio a diciembre de 2022). Para ello se combinaron distintas técnicas que nos permitieron captar desde variadas perspectivas sus propias visiones y la comprensión de sus acciones.

La técnica utilizada fue en principio la observación participante. La utilización de esta técnica nos permitió obtener información directamente de los contextos en que se producen las interacciones sociales y los intercambios simbólicos. Su aplicación se basa en el supuesto de que la presencia directa ante la cotidianeidad del objeto de estudio garantiza la confiabilidad de los datos recogidos y el aprendizaje de los sentidos de las actividades. Se observaron milongas tradicionales: “Percanta Tango Club”¹⁶, y prácticas milongueras: “El bailongo de los miércoles”¹⁷ y “Milonga Arcoiris”¹⁸. La primera de ellas es la más concurrida, con una cantidad aproximada de cincuenta a ochenta personas que asisten regularmente, a diferencia de las prácticas milongueras que se caracterizan por un menor número de participantes (muchos de ellos de nivel principiante), los cuales varían de entre quince a cincuenta estimativamente.

Se realizaron además entrevistas semiestructuradas. Se trató de una técnica de vital importancia en el desarrollo de la investigación, al configurarse como fuente de primera mano en el acceso a los significados que los actores otorgan a sus prácticas. Se realizaron entrevistas con seis informantes: cuatro mujeres y dos hombres, de diferentes edades y trayectorias en la danza. Así, las dos primeras mujeres entrevistadas son profesionales de 68 y 64 años (una abogada y profesora de inglés jubilada, y la otra psicoanalista), mientras que las otras dos son jóvenes bailarinas y profesoras de danza de 32 y 28 años. Los hombres entrevistados son adultos de 44 y 75 años, también profesionales (el primero es técnico restaurador de obras de arte y el segundo es contador jubilado). Todxs ellxs pertenecen a una extracción social media. Aun siendo un número acotado de entrevistas, si ubicamos ese número en el universo general de participantes asiduos de las milongas rosarinas en el periodo de estudio (entre cincuenta y ochenta personas aprox.) tal selección se enmarca en un criterio definido y explicitado por la investigadora.

¹⁶ Percanta es una milonga organizada por Soledad Cantarini y Diego Pérez, quienes en 2010 salieron Subcampeones Mundiales de Tango en el Festival Mundial de Tango de Buenos Aires.

¹⁷ Práctica de tango organizada por María Muñoz en el centro cultural “Que te pasa” (QTP).

¹⁸ Práctica de tango al aire libre organizada por Santiago Achili en diferentes espacios públicos de la ciudad, en el momento de las observaciones se llevaba a cabo en la explanada del Centro Cultural Roberto Fontanarrosa.

Las personas entrevistadas pueden ser definidas como “milongueras”, ya que son recurrentes de las milongas rosarinas. Si bien al principio se pensó incluir a bailarines profesionales o docentes de tango, luego acorde al contexto de análisis elegido (milongas), nos pareció conveniente enfocarnos en los discursos de quienes regularmente transitan los espacios de baile. También se decidió incluir los relatos de hombres, para lograr establecer relaciones respecto al discurso de mujeres (correspondencias, diferencias, etc.). Consideramos además que la cuestión etaria (entrevistas a personas jóvenes y adultas) es un aspecto diferenciador para establecer dimensiones comparativas en cuanto a experiencias o subjetividades en diferentes momentos históricos.

Dichas entrevistas se realizaron a partir de una serie de preguntas abiertas confeccionadas previamente, pero de manera flexible, y llevadas a cabo desde una “atención flotante”, accediendo a información provista por las personas a través de los significados que éstas le otorgan a sus experiencias. La mayoría de las entrevistas se realizaron en la mesa del living de mi departamento, sólo dos encuentros fueron pautados en otro ámbito, uno en la casa de la entrevistada y otro en la oficina del entrevistado.

Es interesante aclarar que ciertas informaciones fueron recabadas mediante notas escritas en situaciones más informales. Así, algunas experiencias y opiniones surgieron con el grabador apagado luego de finalizada la entrevista, y también en notas de campo en observaciones a las milongas cuando ciertas personas me decían cosas en charlas más relajadas o informales.

Por último, se indagaron además diversos documentos considerados relevantes para la investigación. De esta manera, como fuente secundaria de datos se han analizado ciertas letras de tango (algunos pasajes de canciones), así como diversas publicaciones (diarios digitales, redes, carteles o folletos de milongas) para interrogar el lugar asignado a la mujer en el tango desde un enfoque socio-cultural y subjetivo.

Los datos relevados a partir de las diversas técnicas fueron sistematizados y analizados en vistas a responder los interrogantes iniciales y aquellos que se fueron planteando en el propio trabajo de campo, que permitieron establecer conclusiones a partir de una comprensión más profunda del tema.

CAPITULO II

EL TANGO DANZA

2.1 Breve historización del tango y la cultura popular

La relevancia del tango como expresión cultural original de las ciudades - puerto de la cuenca del Plata (Buenos Aires, Montevideo, Rosario) está vinculada de manera indisoluble al proceso socio-histórico de fines de siglo XIX y comienzos de siglo XX. Su surgimiento será testigo y protagonista del proceso de modernización en el Río de la Plata. El desarrollo de su poética narrará las aventuras y desventuras de sus protagonistas, formando parte de grandes transformaciones sociales y económicas, como la industrialización y la creciente urbanización.

El vertiginoso crecimiento demográfico y de las ciudades trajo aparejada la formación de conglomerados habitacionales alrededor de la joven ciudad de Buenos Aires. Quienes allí vivían, paisanos llegados del interior, inmigrantes europeos y algunos porteños de escasos recursos, formaron una nueva clase social para la época. Quizás en busca de un modo de identificarse como grupo y de sentir al nuevo hogar como lugar de pertenencia, comenzaron a crearse manifestaciones culturales resultantes de esta mezcla. Este fue el advenimiento del tango, que se caracterizó por poseer códigos muy cerrados, sólo abordables por las clases trabajadoras.

Para la investigadora rosarina Eugenia Calligaro (2021):

Son los años del surgimiento del tango, que- en sus oscuros orígenes de baile de suburbio- era considerado por los sectores nacionalistas de entonces como procaz expresión de un cosmopolitismo que ponía en peligro la integridad del “ser nacional”. (...) En esos momentos difícilmente se hubiera aceptado al tango como manifestación de la cultura artística o se le hubiera otorgado la carta de ciudadanía argentina que suena tan familiar en nuestros días. (Calligaro, 2021, p. 27/28)

Si bien se tomó como nacimiento del tango el último tercio del siglo XIX (1870-1880), se establecen muchas controversias en cuanto a los agentes socioculturales que lo generaron, especialmente en lo referente a la influencia embrionaria de la cultura afroamericana. Así, al indagar las raíces negras algunos autores como Francisco García Jiménez se remontan hasta el *fandango*, ritmo africano bailado en el siglo XVIII, documentando la censura que se establece en torno a las danzas africanas desde épocas del Virreinato. Así, para García Jiménez (1964, como se citó en Rosboch, 2006):

El ritmo de los tambores africanos persiste pese a la persecución a la que son víctima los negros, al considerar sus danzas como satánicas la sociedad de la época. Así, hasta mediados del siglo XIX continúan escuchándose los ritmos africanos cuyos intérpretes se reúnen en torno al tamborileo que llaman “tan-gó”,

del mismo modo que congregan a candombear al grito de “il a tocá tan-gó” (p.53).

En coincidencia con el mencionado autor, escritores argentinos como Ernesto Sábato también le adjudican a la cultura africana el origen de la palabra *tango*, subrayando que el término es una evolución del vocablo africano *tangó* de origen *bunda*, que significa “lugar de baile”. Por su parte, Jorge Luis Borges ubica el origen del tango en las orillas, entendidas como los suburbios de la ciudad. En la culminación de su artículo publicado en la revista *Martín Fierro* y titulado “Ascendencias del tango” afirma que “el tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú” (Borges, 1927, p. 8).

Debido a su génesis de suburbio y a la imposibilidad de comprensión de parte de otros públicos, la difusión del tango en sus primeros tiempos fue complicada, y estuvo abordada básicamente a partir de la danza, que fue casi premonitoria al tango mismo en su modo musical más característico (ni que hablar del tango cantado que llegó bastante después)¹⁹. Las danzas de salón que involucraban a una mujer y un hombre abrazados fueron el precedente de este género que se fue depurando hasta convertirse en lo que conocemos actualmente como tango. “O sea que el Tango nació como normalmente todos los procesos culturales, primero como movimiento, luego agregando los ritmos, la parte musical, y luego la letra, igual que un bebito”. (Dinzel, 1999; p.116)

Así, Rodolfo Dinzel²⁰ comprende la evolución de la danza a partir del desglose de épocas o períodos. Una primera de germinación u origen (1860-1890), como forma de bailar y no una danza a partir de una forma coreográfica con músicas como el vals, la polka, la Mazurca, el Chotis, el Paso Doble, la Cuadrilla, la Habanera, la Milonga, etc. Esta forma de bailar que el autor denomina “Detenciones coreográficas” era totalmente improvisada y se caracterizaba por los cortes y quebradas: la detención del desplazamiento en aparente posición fotográfica. En este primer momento embrionario sólo los estratos

¹⁹ Algunas investigaciones, como la de María Eugenia Rosboch (2006), consideran que en un principio se creía que el tango carecía de letra porque sólo se encuentran partituras que expresan su música, pero se debe más que nada a que las primeras letras poseían mayormente contenido obsceno, referidas especialmente a la sexualidad (alusiones metafóricas a los órganos reproductores femeninos y masculinos y prácticas comunes al sustrato subalterno del que provienen). Los primeros tangos se componen alrededor de 1880 y sus letras tienen una inexorable relación con el ambiente arrabalero.

²⁰ Rodolfo Dinzel fue un destacado impulsor de la inclusión del tango en la enseñanza formal. Así, por ejemplo, creó el Centro Educativo del Tango de Buenos Aires (CETBA) dedicado a la formación integral de bailarines/as en el año 2000.

sociales de la periferia de la ciudad, del suburbio, cultivaban esta danza, logrando una identificación del Tango como símbolo.

Para dicho autor, la segunda época evolutiva corresponde al “Plano Coreográfico” (1890-1920), momento en que comienza a producirse la adaptación colectiva al Tango, se “comienza a unir la Tanguidad con el ser porteño”. Aquí, el centro de atención de la coreografía está dado por el dibujo que realiza la pareja de baile en el recorrido de sus pies en el piso. Nacen figuras “dibujadas” como la medialuna o el ocho, los movimientos se vuelven más precisos, los cuerpos se separan más y se baila cabeza a cabeza.

Desde su perspectiva, en el tercer período (1920-1940) denominado el “Espacio Coreográfico” cobra fuerza el torso de los bailarines, se empieza a contemplar la elegancia en la danza, una evolución estética donde se cuidan las formas armónicas, creando la definitiva manera del que “baila bien”, es decir, el que lo hace con más elegancia y aplomo: el cuerpo completamente erguido y en paralelo a su compañero/a (ya sin el arco de medio punto ejercido con la cabeza). Este proceso se produce paralelamente al regreso del Tango desde Europa, instalándose en los salones de baile, cuya consecuencia fue el estilo llamado “Tango salón”, diferenciándose del primer tango, al que se le atribuye el nombre de canyengue u “orillero”. El símbolo estético de la elegancia y la distinción de bailarlo con refinamiento, modificó toda la actitud dancística, adoptada por los estratos inferiores. También se produce un gran auge de concursos y exhibiciones, dando lugar al “tango fantasía”, un tango escénico que evolucionó hacia el “tango show”.

La cuarta época es para Dinzel la “Época de Oro” (1940-1950). En ella se produce la masificación de la coreografía (una evolución en la cantidad y no en la calidad). Un período de grandes orquestas típicas, de auge radiofónico, discográfico y cinematográfico en el tango. “Fue la década en que más se compuso, cuando más se bailó y más se filmó acerca del tango”. (Dinzel, 1999; p.120)

A partir de 1950 arranca la quinta época en la danza, donde los pies se levantan del piso y aparecen los “ganchos”. Luego se da un proceso de tango internacional, comenzando a ser furor en Europa, donde viajan muchos argentinos a enseñarlo. En él la pareja se mantiene abrazada, pero la danza se proyecta distinta, con una cantidad limitada de figuras y mucho más “valseada”.

Finalmente, aparece la última época que el autor denomina “Tango Argentino”, el espectáculo teatral más importante de la historia del género, instalado en las principales

urbes del mundo. Estrenado en 1983 en París y en 1985 en Broadway (Nueva York), el espectáculo coreográfico musical es considerado una influencia decisiva en el resurgimiento del tango como danza y como género musical.

Es así que, como lo indica María Eugenia Rosboch (2006):

Con el triunfo del tango en el exterior y la demanda de la élite por aprender la danza, se generan nuevos espacios que impulsan la profesionalización de la misma. En consecuencia, los maestros de danza son quienes difunden tanto en el exterior como en los distintos espacios nacionales, los imaginarios hegemónicos del tango. (Rosboch, 2006, p. 91)

En resumen, respecto a género cultural, estudios como el de Rosboch (2006) coinciden en afirmar que el tango nace en los suburbios y hacia 1890 ya habita en los bajos fondos, es arrabalero, aunque lo popularizan los “niños bien” (como una trasgresión de clase). Prohibido y censurado en Buenos Aires²¹, se consagra en París hacia 1910 y regresa triunfal de la mano del barón Antonio de Marchi, encargado de presentarlo en sociedad en 1913 en un baile en el Palais de Glace²². A partir de entonces es aceptado por la oligarquía de la época, instalándose definitivamente en la cultura nacional argentina. Mercedes Liska (2018) lo explica de la siguiente manera:

La prohibición del tango rigió hasta 1910 aproximadamente, justamente cuando se produjo el éxito en París. El sector social acomodado de Buenos Aires, muy identificado con las tendencias culturales europeas, modificó en buena medida la mirada crítica que tenía a raíz de esa consagración. La vía más conocida por la que el tango llega a Europa es la de jóvenes de la burguesía porteña que desafiaban las pautas de buenas costumbres de su clase (...). (Liska, 2018, p. 43)

2.2. Ejes históricos: tango prostibulario, tango canción, tango de vanguardia y tango contemporáneo.

El tango surge de los suburbios de la joven ciudad de Buenos Aires de fines de siglo XIX cuando ésta comienza a transformar su fisonomía hacia una gran urbe, a causa de la inmigración y el progreso. En sus orígenes las canciones eran instrumentales, ejecutadas por tríos de guitarra, violín y flauta, y las parejas bailaban enlazadas. Más tarde se incorporó un instrumento procedente de Alemania llamado Bandoneón, que daría al tango su sonido característico por el cual hoy es reconocido en todo el mundo. En sus

²¹ Para lograr la aceptación social, se censuran tanto tu danza como sus letras. Por censura entiendo un proceso selectivo que suprime los sentidos de marginalidad tangueros (pasos originarios arrabaleros y letras con connotaciones sexuales, etc).

²² Antonio de Marchi fue un deportista italiano (yerno de Julio Argentino Roca) a quien el rey de Italia había otorgado el título de Barón, encargado de organizar en el Palaice de Glase una velada destinada a exhibir ante la burguesía porteña la danza criolla que estaba siendo furor en París.

primeros años de vida como baile de suburbio era ejecutado y bailado en prostíbulos, y sus letras fueron de un contenido vulgar y grotesco. Para María Eugenia Rosboch, estas primeras letras de contenido obsceno hacen referencia directa a la sexualidad de sus hacedores: los sectores sociales relacionados con la prostitución. Algunos ejemplos son los temas “*la flauta de Bartolo*” (anónimo), el tango “*la cachucha pelada*” (Manuel Campoamor) y “*Dame la lata*” (Juan Pérez). En el último ejemplo se refiere a las “carpas”, sitios improvisados donde se pagaba a las mujeres para bailar.

Por su parte, la investigadora Marta Elena Savigliano (1993) manifiesta que el tango como baile surgió por la mutua admiración/desprecio entre las diversas razas y clases sociales que convivían en la ciudad, sosteniendo que:

Los de piel clara imitaron los movimientos habilidosos de los negros y, conscientes de sus limitaciones, terminaron caricaturizándolos. Los de piel oscura, al procurar contagiarse un poco de elegancia blanca, pero sabiendo que no les significaría mayor respeto, remedaban burlonamente el abrazo suelto de las cuadrillas, mazurcas, habaneras y valeses, tiñéndolo con el sudor y la proximidad de sus cuerpos. El tango-baile surgió de estos conflictos raciales y de clase, compitiendo por un lugar propio entre las danzas en boga: bailes de negros, mestizos y blancos. Los cuerpos de los hombres y mujeres exhibían en el tango las tensiones de lo “correcto” y de lo “incorrecto”, de lo “civilizado” y de lo “primitivo”, de lo “auténtico” y de la “parodia”; y todas estas tensiones se desplegaban sexualmente, dándole a los conflictos una pátina de naturalidad, una universalidad e inevitabilidad. (Savigliano, 1993, p.82)

Si bien somos conscientes de las divergencias que pueden existir entre diferentes investigadores/as sobre este punto, tomamos en consideración las diferentes etapas del desarrollo del tango que propone Mendez Filipinni, L. (2016). De esta manera, el **tango prostibulario** hace alusión a esta primera etapa del género, en la cual “el tango se baila en lugares “oscuros” de diversión, donde también concurrían los “niños bien” en busca de esparcimiento” (Calligaro, 2021; p.81). Desde estos lugares se introduce el tango en la oligarquía, a partir de su triunfo en los salones de gala de París y con el “adecentamiento” del baile, como mencionamos en párrafos precedentes. “Posteriormente con el surgimiento y consolidación del tango-canción, se convierte en canción ciudadana strictu sensu al ganar a las clases medias”. (Calligaro, 2021; p.81)

De esta manera, el tango no sólo se vuelve más decente en su baile sino también en la poética de sus letras. Los grandes poetas de la música rioplatense, con sus letras que evocan el amor que no pudo ser y el arrabal que ya no es el mismo, entraron en escena en la segunda década del siglo XX, cuando Pascual Contursi escribe “Mi noche triste”, narrando los sentimientos de un hombre abandonado por su mujer. Carlos Gardel grabó

este tango en 1917 dando nacimiento a lo que fuera conocido como el **Tango Canción**. Este tango cantado dio voz a quienes hasta entonces carecían de expresión política- los inmigrantes²³-. Sus letras hablarán de marginalidad, prostitución, “igualmente van a transmitir de manera pública las ilusiones, prejuicios, temores, la ética y la moralidad de sectores sociales hasta entonces silenciados por una estructura política caracterizada por la sucesión de gobiernos oligárquicos” (Salas, 1997, como se citó en Pérez de Samper, 2010, p.45).

El nuevo producto -con su nueva estética- no quedó confinado a lugares de “dudoso prestigio” sino que reflejó el alma de las clases populares, de los trabajadores, de los que día a día peleaban por la subsistencia en las periferias de las principales ciudades Rioplatenses. Así, a partir de la década de 1920 el tango dejó de ser la música y baile del prostíbulo y comenzó a ejecutarse en cafés y confiterías, en bailes populares, en cines y teatros, en clubes de diversos barrios²⁴. Emergió entonces una verdadera industria del tango, cuya vitalidad perduraría durante décadas, traspasando las fronteras nacionales.

Para Sergio Pujol (1999) la aprobación europea arribó a la Argentina a gran velocidad, puesto que:

Una vez asimilada la noticia de que en Europa, y sobre todo en París, hay fiebre de tango, en Buenos Aires y en algunas ciudades del interior del país se aflojan los controles sociales que hasta ese entonces han hostigado a la cultura popular confinándola a la marginalidad. (Pujol, 1999, p.78).

Inaugurado el camino de su legitimación como canción ciudadana, en los años ´40 el éxito y prestigio del tango se reflejó en una proliferación de autores, ejecutantes, directores, letristas y cantantes que llevaron al género a su más alta jerarquía y a su mayor trascendencia como acontecimiento artístico. Así, siguiendo los planteos de Romay (2004) la década de 1940 puede ser calificada como la década de oro del tango, en coincidencia con una sociedad argentina fuertemente industrializada y en expansión socio-económica y cultural. El tango ingresó a los salones de barrio de la mano de las grandes orquestas

²³ El inmigrante argentino está compuesto mayoritariamente por europeos (ola migratoria de Europa de fines del siglo XIX y Principios del siglo XX). Pero anteriormente también habitaron nuestras tierras negros africanos (la mayoría traídos a la fuerza) y migrantes internos como gauchos de la pampa (desplazados del campo a los suburbios), quienes -unidos por la experiencia común de la colonización y el desarraigo- se vieron forzados a migrar de sus lugares de origen arribando al Río de la Plata para desempeñarse en bajos servicios y dedicarse en muchos casos a actividades delictivas; creando ciertas prácticas sociales que sirvieron de inspiración para la música, el baile y las letras de tango.

²⁴ Para Mendez Filippini (2016), el tango comienza a ascender en la escala social también gracias a los llamados “organitos”, que paseaban su música por los barrios porteños. Simultáneamente la música se vuelve más refinada, las letras se pulen y estilizan en manos de poetas y músicos con estudios.

típicas²⁵, donde la creciente industria cinematográfica y radial adquirieron un rol decisivo en la difusión y simultánea asociación del tango con la cultura nacional. Lo popular- el tango- se convirtió en un producto típico nacional, asociado a lo moderno y urbano.

Sin embargo, a partir de 1950 el tango sufrió un período de decadencia. Si bien no es intención de la presente investigación profundizar en las diversas discusiones respecto a este punto, sí es importante mencionar que se trata de un tema controversial, continuamente discutido y revisado, hasta la actualidad. Algunos autores como Pujol (1999) se refieren a dicha decadencia como el resultado de nuevos ritmos impulsados por la industria cultural americana, y a algunos medios como la radio y la televisión, responsables de la difusión de nuevas modas. Se produjo entonces una desaparición de las grandes orquestas típicas de los bailes (dando lugar a grupos minoritarios con menor costo). Gradualmente fueron desapareciendo los grupos estables (ya que los músicos, para sobrevivir, deben actuar en más de una agrupación a la vez) y los cantantes comenzaron a reproducir repertorios de temas ya consagrados²⁶. Según dicho autor:

Es evidente que la crisis del tango tiene un efecto negativo sobre el público bailarín. Al no haber tantas orquestas que hagan el circuito de la danza, la gente ha perdido el entusiasmo por bailar con su música preferida. La merma en la producción discográfica, que por un tiempo casi desaparece, hace que se repitan casi siempre los mismos discos en las reuniones “con grabaciones. (...) (Pujol, 1999, p.146).

Se inició una etapa denominada **corriente de vanguardia**, encabezada por Astor Piazzolla²⁷, donde el tango comenzó a ser apreciado por un reducido círculo de intelectuales. Para la investigadora Mercedes Liska (2018) aquellas controversias alrededor de la idea de inmoralidad (de principio de siglo XX) “fueron tamizadas por la oposición

²⁵ Siguiendo los planteos de Filippini (2016), antes de que existieran las orquestas exclusivamente tangueras las bandas que los interpretaban eran las mismas que ejecutaban diversas expresiones como el pasodoble, tarantelas, mazurcas, polcas y valsos. Para distinguirlas de los conjuntos musicales que sólo ejecutaban tangos Vicente Greco en 1911 llamó a la suya “orquesta típica criolla” que con el tiempo quedó reducida a “orquesta típica”, nombre que hasta la fecha reciben los conjuntos que interpretan tangos.

²⁶ Para Mendez Filippini (2016) a principios de la década de 1950 la música y el baile comenzaron a separarse. Muchos músicos se interesaron en tocar para audiencias de conciertos o para discos y programas de radio diseñados para ser escuchados en lugar de bailados. El mercado de consumidores de música permitía al músico liberarse de las ataduras en cuanto a la creación y ejecución de piezas que debían tener un compás bailable. También los cantantes, que se estaban convirtiendo en estrellas de películas y discos, querían liberarse de las limitaciones rítmicas impuestas por la obligación de complacer a los bailarines.

²⁷ Para Héctor Romay (2004) Piazzolla fue un exponente fundamental en la producción creativa del tango instrumental argentino de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. Los tangueros más ortodoxos, los puristas, le declararon la guerra cuando se atrevió a innovar, ya que alteró la armonía, el ritmo y el timbre tradicionales, con composiciones largas básicamente instrumentales usando los instrumentos clásicos del tango.

entre un tango para la diversión y un tango entendido como objeto de arte, que también tenía connotaciones ideológicas” (p.60).

En lo musical, el tango fue alterando su sonido clásico debido al cambio de protagonismo de algunos instrumentos, con importancia distinta dependiente de la orquesta o conjunto ejecutante.²⁸ En cuanto a la danza, durante muchos años el tango dejó de ser considerado una música “para bailar”, convirtiéndose en una “música escénica, para escuchar en un ámbito apropiado. Para algunos, ese cambio lo transformó en un “tango sinfónico”, que dista mucho de aquel que supo cautivar a multitudes”. (Romay, 2004, p.49).

Para Héctor Romay (2004) hablamos de un período en que el ritmo desenfrenado y el mensaje rebelde del *Rock N’ Roll* explotó en todo el mundo, logrando convertirse en el medio ideal de expresión y canalización de los más jóvenes, así como la llegada de otros géneros musicales que irrumpieron la escena local (el jazz, la rumba, el mambo, etc.). En los sesenta el rock se consagró como uno de los diversos factores que configuraron las identidades de las juventudes. Para la investigadora rosarina Florencia Bianchi (2023) se trató de una década en la que irrumpieron los denominados “nuevos movimientos sociales”, entre ellos la segunda ola del feminismo y la contracultura juvenil.

Podríamos decir que el rock fue la banda sonora de los agitados años de las luchas por la paz, los derechos civiles y sexuales, contra la sociedad de consumo, el capitalismo, el imperialismo, el autoritarismo, el racismo y el patriarcado. Woodstock (1969) congregó a medio millón de jóvenes que se manifestaron por el amor libre y el pacifismo en un claro rechazo a la guerra de Vietnam. El mismo año, a uno y otro lado del océano, Yoko Ono y John Lennon ponían en práctica el lema “lo personal es político” llevando su luna de miel y, literalmente, su cama al centro de la escena mediática mundial: “Bed Peace” fue la forma no violenta de protesta contra la guerra de Vietnam. Épocas en que lxs jóvenes eran lxs grandes protagonistas del Mayo Francés, la Primavera de Praga, la Revolución China, los movimientos tercermundistas, las nuevas izquierdas latinoamericanas. Una banda sonora que al igual que la mayoría de los denominados “nuevos movimientos sociales” tenían a los varones como bastoneros dirigiendo prioridades, jerarquías y significados respecto de las revoluciones sociales y personales en ciernes (Bianchi, 2023, p.17).

Siguiendo los planteos de Bianchi (2023), y en el contexto de nuestro país, es posible afirmar que el rock fue acogido por gran parte de lxs jóvenes argentinxs -en especial en sectores medios y medios altos de los centros urbanos como Buenos Aires y

²⁸ Según Romay, de tener al bandoneón como protagonista principal durante muchos años, aparecieron orquestas como la de Mariano Mores que lo relegaron a segundo plano. Otros le dieron mayor preeminencia al piano, al violín, abriendo camino hacia otros sonidos que enriquecieron la música de Buenos Aires.

Rosario- como parte nueva y fundamental de sus identidades. En contraposición con la generación de sus padres y madres, portadorxs del tango y el folclore – “una parte de la generación de los 60/70 adoptó al género musical transnacional tensionando ejes como cultura/contracultura, comercial/underground, nacional/extranjero”. (p. 19)

Pero no fueron sólo el fenómeno del rock o los artistas extranjeros los que influenciaron en el desplazamiento del tango de la escena popular, sino también una suerte de furor que se produjo en torno al folclore, a partir aproximadamente del año 1952. Respecto a esto último, existe una categoría consensuada en los estudios referidos al resurgimiento del tango: la denominación “Boom del Folclore “. Para Bianchi (2023):

Es oportuno aclarar que en los años sesenta el folclore también vivía una renovación de alcance continental que adoptó denominaciones como los de «nueva canción latinoamericana», «proyección folclórica» y «folclore dinámico» o siglas como MPA (Música Popular Argentina). La Nueva Canción fue un movimiento musical de izquierda de América Latina e Iberia que apareció más o menos al mismo tiempo —a mediados de la década de los años 1960— en varios países del continente y fue adoptado por los juveniles más politizados, generalmente militantes de partidos revolucionarios o sectores del peronismo de izquierda. Se trataba de una canción que difería de la producción popular anterior debido a que poseía un fuerte compromiso social; en Argentina el movimiento tomó forma en 1963 como una propuesta cultural que se denominó Nuevo Cancionero, liderado entre otros por Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez. (Bianchi, 2023, p. 19)

Para Sergio Pujol, en diferentes clubes de barrios porteños se empezó a anticipar ya desde los años cincuenta lo que sería el boom que explotó en los sesenta, con peñas folclóricas y “enseñanzas del baile criollo”. El folclore también se introdujo en diversos “bailongos” junto a otros géneros musicales, “en una ciudad que parece haber descubierto, un poco a voluntad y otro poco a la fuerza, la existencia cultural del resto del país” (Pujol, 1999; p. 224). Continuando con el relato del autor, “hacia 1952 el folclore-principalmente el chamamé, la chacarera y la zamba- parecen tener más aceptación que el tango, al menos en las páginas de los cancioneros y en las marquesinas de los grandes salones del barrio de Palermo y sus alrededores”. (Pujol, 1999; p. 225-226)

La escasa popularidad y desinterés por el tango en esta época también puede ser leída desde una perspectiva que trasciende lo musical o artístico, es decir, desde transformaciones en la estructura socio-política de nuestro país que afectaron a éstos ámbitos, ya que no hay que olvidar los sucesivos golpes de Estado que vivió Argentina durante el siglo XX²⁹, que trajeron aparejados el cierre de un gran número de cabarets y

²⁹ Luego del establecimiento del sufragio secreto y obligatorio en 1912, se realizaron seis golpes de Estado: en 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 y 1976.

clubs dedicados a difundir la música ciudadana. Así fue que en 1955 el golpe militar que derrocó a Perón trajo un clima político que iba a afectar duramente al tango, puesto que el nuevo régimen desconfiaba de todo lo que se autodefiniera como argentino y popular (por estar asociado al nacionalismo y Peronismo). Por ello desalentó el tango e incentivó la importación de música del exterior. Además, la prohibición de reuniones multitudinarias, por temor a la agitación política, dificultó los bailes públicos y el baile pasó a la clandestinidad.

Desde esta época y hasta toda la década del '70 y principios de los '80 (con la dictadura militar de por medio) el tango pasó de ser una práctica cultural masiva- en especial para la ciudadanía porteña- a un movimiento marginal en nuestro país. Sin embargo, renacía en Europa y Estados Unidos de la mano de importantes bailarines y profesores argentinos que emigraron y supieron mantener viva la llama del tango danza con sus valiosos aportes al género.

A partir de la reapertura democrática en 1983 podríamos definir la etapa de inicio de lo que podríamos definir como **Tango Contemporáneo**. Dicha etapa está signada por el estreno del espectáculo tanguero “Tango Argentino en París”.³⁰ Se trata de un periodo de “resurgimiento” del tango, en el cual empiezan a aflorar gran cantidad de espectáculos, se amplían las academias o espacios para aprender a bailar el tango-danza y se vuelven a organizar milongas en todo el país; proceso que continua hasta la actualidad. “Así como se ha dicho que en cierto momento de su historia el tango es llevado “a los labios”, en la actualidad parecería que el interés por la danza sitúa nuevamente al tango “en los pies”. (Calligaro, 2021; p.31)

Dicha etapa contemporánea será retomada en un posterior apartado, cuando nos detendremos a describir y analizar las transformaciones actuales del tango danza. Pero antes es necesario considerar el rol histórico asignado a la mujer (y también al hombre) en los diversos escenarios tangueros.

2.3. El lugar de las mujeres en el tango

La mujer ocupa un espacio central en el universo del tango: desde su poética, su música, y su danza. En el presente apartado analizaremos las diferentes representaciones

³⁰ La obra tenía en su repertorio bailarines, cantantes y orquestas de alto prestigio popular y fue presentada en 1985 en Broadway. Durante más de diez años se replicó en diversos países del mundo, con un resonante éxito que marcó el renacimiento mundial del tango y el redescubrimiento de la capacidad expresiva del baile.

que se han ido construyendo a lo largo del tiempo, focalizando la mirada en el eje central del presente estudio: la danza.

La mujer ha sido representada desde las narrativas de sus letras- influenciadas por el contexto socio-cultural de la sociedad rioplatense- y desde los espacios ocupados por ella en la danza (y más específicamente en la milonga), en un interjuego de roles junto a los hombres. Para ello, tomaremos como referentes dos figuras claves de la cultura tanguera: la “milonguita” y el “compadrito”.

Incluiremos además algunas reflexiones acerca del rol de las bailarinas en otros campos, como ser en la tradición académica de la danza, donde ciertas mujeres subvirtieron códigos decimonónicos y dieron inicio al desarrollo de la danza contemporánea. Estos hechos, ocurridos en paralelo, son apropiados para pensar el lugar de la mujer en el tango-danza de comienzos de siglo XX.

En el contexto histórico de surgimiento del tango (alrededor de 1880) se producía la estructuración de Buenos Aires en una gran urbe portuaria, capital comercial de Argentina. Desde aquí y durante las primeras décadas del siglo XX se produjeron transformaciones políticas y sociales muy importantes para la mujer, que empezaría a ocupar espacios y campos sociales de los que estaba anteriormente excluida³¹. Así:

La mujer, específicamente la trabajadora, empezaría a constituirse en un nuevo sujeto social, con una discursividad particular, produciendo grandes cambios en su propia concepción en el nuevo contexto. Ingresando en la dinámica de la producción capitalista, las mujeres empezaron a trabajar como costureras, maestras, empleadas fabriles, de frigoríficos, así como a hacerse visibles en el ambiente de la cultura y las artes. Además del ingreso al mundo del trabajo, se añadió aquellas actividades desarrolladas en los llamados “cabarets del centro”, implicando el desplazamiento hacia estos lugares, muchas veces distantes de sus espacios de residencia. (Gadea y Bünsow, 2017, p.289).

La mayoría de las letras de tangos fueron escritas por hombres, quienes situaban diversas figuras de la mujer, con una profunda carga simbólica que traduce en cierto modo el rol que ocupaban en la sociedad. “Estas figuras transitan entre la mujer que ama, que abandona al hombre o es abandonada, que tristemente murió o desapareció, que intentó “escalar en la vida”, que traicionó o fue herida por los avatares de la vida.” (Gadea y Bünsow, 2017, p. 292).

³¹ Esta época es de auge del socialismo y el sindicalismo obrero, que en el caso de las mujeres estuvo asociado a las primeras premisas que desde el feminismo apuntaron a ampliar el cuestionamiento de las heredadas relaciones sociales patriarcales. Importantes serán los debates en torno al sufragio femenino, los derechos civiles y el divorcio.

Pero para poder adentrarnos en las representaciones de la mujer es necesario pensar su protagonismo en relación a la figura varonil de la época. Desde el análisis de Savigliano, luego de la unificación nacional, la ciudad de Buenos Aires demandaba nueva fuerza de trabajo en la que los hombres (criollos y mulatos) eran trabajadores fuertemente influidos por el movimiento del campo a la ciudad, muchos de ellos hombres solos, frustrados o confundidos por su destino. “Esa es la historia del guapo o compadrito, esos hombres de tez diferente, pero con el mismo oscuro destino que cultivaban el coraje, el coraje como habilidad y como valor” (Savigliano, 1993, p.81). Para la autora, los “guapos” aprendieron (tal vez de manera defensiva) a mostrarse duros y a mirar a las mujeres con desdén, peleándose a muerte por ellas con el objetivo de seguir probándose hombres, a pesar de su clase social. “La identidad del macho tanguero nace de esta contradicción. Las identidades de estas mujeres, que no llevan más nombres que el de su color y etnicidad (María la Vasca, la rubia Mireya, la Moreira, etc.) nacieron de esta competencia entre hombres” (Savigliano, 1993, p.81).

Así, los tangos más conocidos históricamente son aquellos que enfatizan manifestaciones de machismo³² o chauvinismo masculino. Las “observaciones misóginas” en el sentido de un doble movimiento de primero focalizar la atención sobre las mujeres para luego marginalizarlas, son para Savigliano una alianza masculina. Lo que está en juego en realidad es “la sociedad de machos”, “la virilidad”, un juego de poder entre hombres. Se trata de una lucha entre hombres por establecer la supremacía masculina desarrollada sobre y a través de las mujeres. Sin embargo, las mujeres lejos de ser consideradas desde un rol pasivo, son protagonistas activas desde su resistencia a la dominación masculina.

En los inicios, muchas mujeres que bailaban tango en los cafés y prostíbulos, lo hacían para lograr sobrevivir a las precarias condiciones a las que se veían abocadas por pertenecer a clases menos favorecidas (mayormente jóvenes procedentes del campo e inmigrantes), para mejorar sus vidas, luchando por la movilidad social. Así, la mujer del tango nunca ha sido pasiva porque siempre, de alguna u otra forma, ha pretendido jugar el juego de la vida con las armas que ha encontrado para ello: “el tango, tanto en su lírica

³² El machismo es pensado para la autora no como esencia, sino como práctica y producto de una historia, susceptible de ser analizado desde su dinámica interna y desde su dimensión socio-política. En ambos niveles hombres y mujeres asumen partes asimétricas y luchan, negocian y resisten. Para Savigliano estas luchas no se restringen a cuestiones de género sexual, sino que poseen adscripciones raciales y de clase, en las que los hombres batallan para conquistar y retener mujeres de variadas clases y razas.

como en su coreografía ha registrado las habilidades de las mujeres para subvertir y negociar”. (Savigliano, 1993, p.104)

Siguiendo los planteos de la mencionada autora, en sus relaciones tangueras apasionadas, el compadrito y la milonguita pueden pensarse como una personificación de estereotipos: la milonguita caracterizada como “percanta retobada” y el compadrito como “malevo llorón”. ³³ Desde la poética de sus letras los tangos pueden pensarse como “confesiones públicas de miserias íntimas”, donde se culpa a las mujeres por la infidelidad que reflejan sus aventuras con hombres ricos, y en general, se les promete un triste final de decadencia y soledad. Para la investigadora María Julia Carozzi (2015):

Las letras hacen referencia a las trayectorias de las “milonguitas”: mujeres humildes a las que el tango conduce desde el conventillo o el barrio que las vio nacer al cabaret, donde experimentan una conjunción de lujo, fiesta y bonanza económica con su “caída” moral (fango, prostitución, engaño, manipulación y renuncia, tanto al amor verdadero como a la maternidad), y luego- en una etapa a veces asociada a la vejez, o al momento en que salen del cabaret-, a la enfermedad, la tristeza o la pobreza. (Carozzi, 2015, p.52)

Una parte importante de las letras de tango (desde aproximadamente 1918 a 1930) son de este género rufianesco. No obstante, en las quejas y admoniciones tangueras es posible interpretar la capacidad de las mujeres para rebelarse, puesto que, de no existir la resistencia femenina, dichas confesiones de los “malevos llorones” no tendrían razón de ser. Así:

Cierto que las mujeres en el tango no cuentan con un proyecto revolucionario global; ellas exhiben, más bien, una serie de movimientos subversivos atemperados por sus intereses en sobrevivir. En este sentido, ellas reproducen los estereotipos femeninos: prostitutas, amantes, esposas,...Pero, tal vez estas reproducciones, estas copias, no sean perfectas, ¿copias subvertidas? Ellas aspiraban a mejorar sus vidas, lo cual en este contexto significaba lograr una *explotación mejor retribuida*, y esta no era precisamente una tarea menor. Ellas descubrieron que podían hacer algo: podrían moverse de la pobreza abnegada y aceptada de un territorio (el arrabal) a las cuestionables luces de los cabarets del centro. *Moverse*. Ellas eran objetos apasionados, no pasivos. Objetos que, si bien no tenían la palabra, sí contaban con la capacidad de desplazarse dentro del juego de poder establecido. Las mujeres en el tango son en parte objeto, y en parte sujeto. Parafraseando a Baudrillard, las estrategias de la milonguita tienen la irónica fuerza de una subjetividad en proceso de ser conquistada (Savigliano, 1993, p.99).

Más allá de la lógica representada por las letras, las mujeres comenzaron a destacarse en el tango a comienzos del siglo XX. Ellas fueron cantantes y bailarinas (y

³³Para establecer dichas caracterizaciones, Savigliano toma en consideración letras de tangos rufianescos, casi la totalidad escritas por hombres.

algunas compositoras)³⁴ que se abrieron camino en Argentina y en el exterior, actuando en teatro, radio, tv y cine. Como cantantes, algunas referentes son Linda Thelma, que en la segunda mitad del siglo viajó a Europa y actuó en España vestida de gaucho. También a Pepita Avellaneda se le adjudica haber introducido por aquellos años la moda de actuar vestida de varón, que siguieron después otras cancionistas como Azucena Maizani y, a veces, Mercedes Simone. Podemos nombrar además a la cantante y actriz Libertad Lamarque, una rosarina que se consagró en Buenos Aires hacia los años '20, “cuando el sainete y la revista encontraron un filón en el tango interpretados por esas jovencitas que disputaban a los varones el decir arrabalero, y lo hacían muy bien. La radio y el cine completaron los escenarios posibles” (Sosa de Newton, 1999, p.57). También podemos hacer alusión a Francisca Bernardo-más conocida como Paquita Bernardo- quien se lanzó a tocar un instrumento no convencional para las mujeres, el bandoneón, estudiando música casi en secreto fue la primera que se presentó en público de manera profesional.

Así, es posible observar que la mujer ha sabido ocupar su espacio en el tango de manera diversa, y muchas veces solapada detrás de las figuras masculinas. Llama la atención el hecho de las cancionistas que se vestían con atuendos varoniles en sus presentaciones, así como ciertas compositoras musicales cuyas producciones llegaron a la fama de la mano del reconocimiento de hombres tangueros³⁵, y hasta letristas que debían utilizar seudónimos para enmascarar su faceta de autora de letras de tango³⁶.

Para Dulce María Dalbosco (2015):

Desde comienzos del tango canción, advertimos que, en algunos casos, la enunciación está en boca de personas poemáticos femeninos (...) Como figura autoral femenina medianamente consolidada solo podemos mencionar a María Luisa Carnelli, responsables de tangos como “El malevo”, “Se va la Vida” y “cuando llora la milonga”. Algunas cancionistas famosas también incursionaron eventualmente en la escritura, pero su producción es aislada. Es el caso de Azucena Maizani, que tiene apenas algunas letras escritas- “Dolor”, “Por qué se fue” y “Pero yo sé”- al igual que Rosita Quiroga, autora de “Oíme negro”, y

³⁴ La posibilidad de hacer de la composición musical una profesión en Argentina alcanzó a las mujeres hacia los años 30 del siglo XX, y uno de los principales factores fue la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1924, fundación que institucionalizó la enseñanza superior de la música a través de la educación pública, libre y gratuita.

³⁵ Para Lily Sosa de Newton (1999), tal es el caso de la uruguaya Rosita Melo, autora del célebre vals “desde el alma” con el piano. Su composición fue adaptada por su marido, quien le agregó la letra, y luego fue llevada al reconocimiento por Homero Manzi.

³⁶ Un ejemplo es el caso de la periodista y escritora María Luisa Garnelli, quien adoptó como seudónimo el nombre de Luis Mario o Mario Castro para escribir sus letras tangueras. Para Dulce María Dalbosco (2015), su debut como escritora de tangos sucede en 1927 (si bien había escrito algunos libros antes), cuando da a conocer la letra para una música ya compuesta, titulada “El malevo”, firmada con el seudónimo Mario Castro (que era el nombre de su hijo).

Libertad Lamarque, que escribió “Casi como jugando” y el vals “Canto a mi nena”(Dalbosco, 2015, p. 182-183).

Para la mencionada autora, las letras escritas por cancionistas, o más bien la escritura femenina en el tango en general, es reproductora de los modelos sociales conservadores de la época, instaurados por una concepción machista de las relaciones entre los sexos. No obstante, continúa Dalbosco (2015):

No hay razones para pensar que todas ellas adhirieran ideológicamente a una cosmovisión patriarcal, sino que, en sus escuetas incursiones en la letrística del tango, intentaron no desentonar con los códigos establecidos en el cancionero. Las exiguas letras escritas por mujeres suelen reproducir y hasta exacerbar los modelos textuales y simbólicos puestos en funcionamiento por los autores hombres. No hay interés en hacer del tango materia de reivindicación de género, al menos no por parte de las eventuales letristas. (Dalbosco, 2015, p.186).

Algo diferente sucede con el tango del siglo XXI, caracterizado por una fuerte impronta feminista y autogestiva, en conexión con un ambiente artístico e intelectual imbuido por la militancia de género y diversidad sexual. El mismo ha sido impulsado por artistas como Romina Dezillio, Marina Cañardo, Fernanda Suppicich, Paloma Martin y Ana Belén Disandro, entre otras. Estas compositoras, arregladoras y cancionistas de las primeras décadas del milenio toman distancia de las figuras tradicionales del tango-canción de principios de siglo XX, en una búsqueda de nuevas escenas y discursos, que rompen con el patriarcado histórico en el tango, al construir una narrativa desde una perspectiva feminista.

Al contrario de las cancionistas que marcaron el ingreso de la mujer al género, las bailarinas de tango no se encuentran referenciadas históricamente en la mayor parte de la bibliografía existente. Ellas aparecen invisibilizadas detrás de las figuras de los primeros hombres milongueros que delinearon pasos y estilos que se fueron transformando a través del tiempo. Esta casi nula aparición de la mujer bailarina de tango en los estudios e investigaciones quizás esté relacionada con que el principio de la danza se caracterizó por ser bailada entre hombres, que aprendían y practicaban pasos y figuras entre ellos, para recién luego introducir a las mujeres en la danza social, es decir, en el contexto de las milongas.³⁷

³⁷ Hay investigaciones, como la publicación “El Tango” de Horacio Salas (1986) que resaltan la postura de que el tango fue inicialmente bailado entre hombres como forma de práctica, la cual en un comienzo les era vedada a las mujeres por ser considerada inmoral. Así, en sus comienzos se baila separado (como en los candombes), posteriormente se hace baile de pareja enlazada (preferentemente entre hombres), manteniéndose así hasta que pasa a los prostíbulos. También para Mercedes Liska (2018) “el baile del tango entre varones no connota solamente una orientación erótico afectiva; la ciudad de Buenos Aires post oleada

El lugar de la mujer como bailarina profesional, coreógrafa y maestra de tango legitimada aparecería de manera tardía, junto a las transformaciones del tango danza hacia fines del siglo XX y albores del siglo XXI.

Cabe recordar que la enseñanza sistemática del tango en nuestro país estuvo apoyada fuertemente en la medicina, y estrechamente vinculada con una mirada política del baile “adecentado”. Para Mercedes Liska, el tango moderno implementó técnicas corporales orientadas a la búsqueda de sujetos “morales” según parámetros burgueses. Con tal fin, se crearon manuales que difundieron un método de aprendizaje de lo que se consideraba “buen tango”.³⁸ Todo ello estaba relacionado con la prohibición de la danza que rigió aproximadamente hasta 1910 (época en que triunfó en París), donde las voces críticas ponían la mirada en los efectos negativos en la juventud, y especialmente en las mujeres. Así, la formalización de la enseñanza a partir de estos manuales producidos por expertos europeos y puestos en circulación en Argentina³⁹ produjo importantes transformaciones⁴⁰ no sólo en el espacio social (el tango comenzó a bailarse en espacios públicos), sino también en el rol de las mujeres (comenzó a ser practicado por mujeres de estratos sociales más elevados) “dado que hasta entonces sólo participaban varones de esa posición en ambientes semi-privados y a espaldas del conocimiento familiar”(Liska, 2018, p.45).

El resurgimiento del género en la década de 1990 significó la legitimación de un nuevo saber más allá del movimiento (o saber bailar): el saber enseñar. Algunas mujeres porteñas desarrollaron el “estilo milonguero” de abrazos cerrados, impartiendo clases y

inmigratoria de fines del siglo XIX tenía una población mayoritariamente masculina. Lo que sí es evidente es que la modernización del tango suprimió el baile entre parejas del mismo sexo” (p.57).

³⁸ Liska sostiene que “entre 1912 y 1914 se publicaron manuales con técnicas y métodos de aprendizaje en varias ciudades europeas, aunque el epicentro fue París, y se creó la figura del experto en danzas que enseñaba la forma correcta de bailar (...) Los manuales racionalizaron el tango a través de pautas de socialización y de control de los movimientos e instintos corporales. Establecían la extensión de brazos, cuello y torso como la postura adecuada, un repertorio de figuras sencillas y repetitivas, roles diferenciados para varones y mujeres”. (Liska, 2018, P.44)

³⁹ Dentro de estos manuales podemos encontrar “El Tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico”, escrito por Nicanor Lima en 1916.

⁴⁰ Para Sofia Cecconi “La danza que se impuso resultó distinta a la que se bailaba en el prostíbulo, pues ya había sido despojada de su costado libidinoso, de pasos sensuales, de cortes y quebradas. Al tiempo que el tango triunfaba, su baile sufrió una importante transformación que sustrajo de su escenificación parte de su carácter sexualizado y erótico. Así se dejó de bailar aquel provocador tango de lupanar: lo que se baila a partir de entonces en los salones es un tango “liso”, al piso, recatado”. (Cecconi, 2021, p.156)

fundando sus propias escuelas de tango. Tal es el caso de Susana Miller, Ana Schapira, Graciela González y Elina Roldán, por citar algunos ejemplos.⁴¹

En todos los casos, desarrollaron un léxico para describir el baile que los milongueros no poseían, trasponiendo y adaptando un vocabulario muchas veces adquirido en clases de disciplinas del movimiento ya codificadas, o en las clases escolares de música y anatomía. Tomar la palabra y enseñar el rol del varón significó una transformación en los roles que se asignaban a las mujeres en el tango durante la década de 1950. (Carozzi, 2015, p.244)

No hay que olvidarse que los milongueros que habían aprendido a bailar mirando y ejecutando “la parte de la mujer” con sus parientes y amigos, cuando intentaban enseñar, lo hacían “mostrando cómo bailaban” sin necesidad de demasiadas explicaciones verbales. Para la enseñanza colectiva, las maestras milongueras (codificadoras del estilo) tuvieron que desarrollar un lenguaje propio.

El desarrollo de este lenguaje, junto con una deserotización de los contextos en los que se enseñaba a bailar (cuando los antiguos milongueros enseñaban a bailar a las mujeres, los intentos de seducción eran inevitables), posibilitó la transmisión masiva del estilo milonguero a profesionales y artistas de mediana edad, de un segmento social más acomodado, con una cultura más cosmopolita y con mayores grados de educación formal que los milongueros que le dieron origen (Carozzi, 2015, p.230).

En tal sentido, las mujeres milongueras (en principio bailarinas y más tarde profesoras) fueron transformando su rol en la danza- y en algunos aspectos la danza misma- en la ruptura de ciertos cánones tradicionales, como ser al encontrar una voz propia en la reproducción de la enseñanza-aprendizaje (históricamente ligado a los milongueros).

La mayor participación de mujeres en las prácticas tangueras desde fines del siglo XX y a comienzos del siglo XXI tensionó los espacios convencionales regidos por lógicas machistas, abriendo a paso a la irrupción de los espacios Queer, que desarrollaremos en el próximo apartado. Lo más novedoso del proceso de transformación impulsado por las mujeres en el tango queer fue quizá la admisión de bailar entre personas del mismo sexo, junto a la posibilidad de aprender a desempeñar ambos roles en la danza (guía y guiado/a). Así, desde la perspectiva de Liska (2018):

El tango se volvió receptivo y catalizador de una idea de feminidades y masculinidades en sentido plural, excediendo el deseo erótico (...) La consecuencia era que las combinaciones de las parejas se multiplicaban, y como no es lo mismo que bailen dos mujeres, un varón y una mujer o que una mujer guíe a un varón, se diversificaba la estética de la danza. (Liska, 2018, p.45).

⁴¹ Según Carozzi, para las mujeres llevar a cabo una tarea docente en el tango fue posibilitada además por el hecho de que las porteñas de clase media se habían incorporado masivamente al mercado del trabajo, abrazando ideas igualitarias.

En un sentido similar a las milongueras pioneras que desafiaron los códigos establecidos históricamente en el tango-danza, reconocidas bailarinas como Isadora Duncan, Martha Graham y Loïie Fuller, revolucionaron la danza a principios del siglo XX al subvertir los códigos académicos decimonónicos, rechazando la rigidez del ballet clásico y los corsés victorianos.⁴² Al introducir la expresión personal, el movimiento libre y natural, y el uso del torso, sentaron las bases de la danza moderna y contemporánea.⁴³

En el campo de la historiografía de la danza- especialmente en el exhaustivo estudio “Danza, Género y Sociedad”, compilado por Beatriz Martínez del Fresno y Ana María Díaz Olaya (2017)- se reconoce que las transformaciones fueron reposicionando a las mujeres no sólo como intérpretes sino como agentes de innovación a través de su reivindicación del movimiento. Así, “la danza combina forma y referencia, ligando los cambios formales a cambios de sentido a través del cuerpo y del movimiento de los bailarines. La referencia es central en la danza por la constante presencia del cuerpo humano y del movimiento humano”. (Calligaro, 2015 p.2)

2.4 Transformaciones actuales: Tango Nuevo y Tango Queer

A lo largo de diferentes épocas, el tango- nacido como expresión popular- ha ido evolucionando y creando nuevos matices que lo acercaron a diversos estratos sociales, ampliando sus fronteras más allá de su natal Buenos Aires, dejando su impronta a lo que hoy se reconoce como Patrimonio cultural de la humanidad.⁴⁴

Actualmente el tango en tanto danza se ha expandido de la mano de distintos bailarines/as profesionales y aficionados, coreógrafos/as y profesores/as que enseñan este

⁴² En investigaciones como “Danza, género y sociedad” (2017), la danza es entendida como un campo donde los cuerpos portan marcas sociales y culturales. De tal manera, la presencia femenina en escena no sólo es un lugar de visibilidad artística, sino también un espacio donde se reproducen –y a la vez se cuestionan- diversas normas sociales atribuidas al género (roles, expectativas, disciplina corporal, etc.)

⁴³ Para Coral Zayas (2007), “La danza contemporánea, en términos generales, busca formas de expresión menos apegadas que la danza clásica a una vocación aérea e ideal del ser humano y del cuerpo. Estas formas de danza exploran una libertad más asociada a las realidades del mundo. Las bailarinas y coreógrafas Isadora Duncan y Loie Fuller fueron pioneras de este género. La Fuller utilizaba amplísimas telas, que manipulaba con bastones, simulando grandes aves o mariposas; también llevaba a cabo representaciones al aire libre, en bosques y planicies, que ella misma filmaba. Hacia la década de 1920, Martha Graham crea una técnica innovadora en los Estados Unidos. La propuesta consiste en bailar con los pies descalzos que se arraigan en el piso. Además, se utiliza el abdomen como centro de expresión de emociones, se hacen torsiones, se danza sobre el suelo como una búsqueda de conexión con la tierra, lejos ya de aquellas nociones de corte, nobleza o monarquía, que evoca el ballet”.

⁴⁴ Inscrito en 2009 por la Unesco en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

arte, encarnado en diferentes escenarios: shows en restaurants, salas de espectáculo, teatros, y en las milongas – salas de baile típicas- del mundo entero.

Para ciertas investigadoras como Eugenia Calligaro, el tango como danza recuperó en las últimas décadas la importancia que tuvo en su denominada “década de oro” (1940-1950). Este “resurgimiento” se da en dos movimientos que convergen: en su carácter tradicional, pero también en ciertas características disruptivas o novedosas que asume el tango-danza en nuestros tiempos.

Cuando nos referimos a lo tradicional en el tango nos remitimos a las características específicas de la danza, tales como una asignación de roles (femenino-masculino), una manera específica de bailar (conductor hombre-conducida mujer) y una caracterización del cuerpo (la mujer casi siempre en un papel de seductora y el hombre en el papel de “macho”), la vestimenta, el lenguaje, la música. Así, para Mercedes Liska (2014):

Durante las dos primeras décadas del siglo XX el tango atravesó un proceso de normativización del baile. Mediante la pauta coreográfica se establecieron de manera precisa los comportamientos corporales según los géneros, se delimitaron dos roles muy diferentes entre sí: uno para los varones y otro para las mujeres; el rol asignado a las segundas respondía a nociones tales como debilidad y pasividad del cuerpo femenino (...) De esta manera, la distinción de roles en el tango consiste en dos dinámicas complementarias: conductor-conducida o guiar-ser guiada, roles que han tenido la asignación fija varón-mujer aproximadamente desde 1910. (p.50).

Es decir que a lo largo de casi todo el siglo XX el baile del tango se mantuvo bajo esos preceptos inaugurales: el varón como conductor de la danza (quien decide los movimientos y la velocidad de la misma) y la mujer como seguidora (aceptando la dinámica propuesta y respondiendo físicamente a lo que él pretende realizar). “Tradicionalmente el varón, es decir, el que conduce, es quien se luce, el que elige con quien bailar, y fundamentalmente el que “sabe”. (Liska, 2014, p.51)

En cuanto a lo disruptivo del género, hacia los años ´90 y principios del siglo XXI - luego de un proceso de transformación social y musical en el tango- comenzaron a surgir nuevas vertientes de lo que daba en llamar *Tango Nuevo*, que de alguna manera criticaban la enseñanza y propagación del tango en su estilo tradicional.

Cuando los milongueros que habían aprendido mirando y bailando “la parte de la mujer” con sus parientes y amigos, intentaban enseñar, “mostraban” como bailaban, prescindiendo de explicaciones verbales. La distancia entre los modos esperados de enseñanza y aprendizaje parece haber facilitado el hecho de que algunos jóvenes varones decidieran que no tenían mucho que aprender de los antiguos milongueros- ni de bailar con las antiguas milongueras-, por lo que emprendieron sus propios caminos de investigación (Carozzi, 2015, p.217).

De esta manera, en 1990 Gustavo Naveira y Fabián Salas fueron los impulsores de un modo de investigación-enseñanza del tango caracterizado por la división analítica del baile en sus movimientos, con una gran variedad de posibilidades. Este “Tango nuevo” rompió con muchas de las convenciones que existían en el baile social, impulsando la creación de nuevos espacios tangueros denominados “prácticas”. Dichas prácticas reflejaban un ambiente más “relajado” que las milongas tradicionales, con modos más informales de vestimenta, de parejas que rompían con la obligatoriedad del “heterobaile”⁴⁵ (parejas conformadas por el mismo sexo), y que incluían en lo musical nuevas formaciones (como el tango electrónico⁴⁶) alejadas de la orquesta típica tanguera.

El contexto de la milonga se encuentra ampliamente ritualizado, tema que ampliaremos en los capítulos siguientes. Así, “además de la circulación en las pistas y los modos de bailar más ampulosos y con abrazos más abiertos, las prácticas y milongas “relajadas” creadas en la década del 2000 se distinguieron de las ortodoxas por su menor grado de ritualización”. (Bell, 1992, citado en Carozzi, 2015; p.171)

Al unísono de las transformaciones que impulsó el tango nuevo se comenzó a desarrollar en Buenos Aires el *Tango Queer*⁴⁷, como una danza contestataria en su consolidación a lo que se venía haciendo hasta ese momento, considerado legítimo en el tango. La creación de la primera milonga porteña autodenominada *gay* a comienzos del año 2000 reflejaba el deseo de quienes no se ajustaban a los códigos milongueros tradicionales, y que fundamentalmente deseaban bailar entre personas del mismo sexo o en un rol diferente al asignado desde las pautas coreográficas hegemónicas (el valor en el rol de guía y la mujer en el rol de guiada).

Así, a principios del nuevo siglo surgió una práctica de baile del tango entre lesbianas, organizada por la bailarina Mariana Docampo, y en el año 2003 se creó “La Marshal”, inicialmente con concurrencia gay masculina⁴⁸. Un dato importante de la primera experiencia es que, si bien se gestó como una práctica entre mujeres que querían bailar entre ellas, al tener una concurrencia inserta en el campo de la producción artística e intelectual y en el activismo lesbo-feminista, “desarrolló una polémica sobre los códigos

⁴⁵ Desde la visión de roles tradicionales, la pareja de baile es heterosexual.

⁴⁶ El tango electrónico es un estilo musical creado por la fusión entre el tango y la música electrónica, a principios del año 2000, cuyos referentes principales son Gotan project, Bajofondo y Tanghetto, entre otros.

⁴⁷ Nace en Alemania en el año 2000.

⁴⁸ Para entender las prácticas de ocio nocturno de dicha época es importante reconocer el hito de restauración de la democracia de 1983, año que marcó el comienzo de un período de visibilización de la homosexualidad en nuestro país.

vigentes en las milongas, gran parte de ellos asociados al heterocentrismo y al régimen de heterosexualidad obligatoria, por lo que adquirió cierto matiz político ” (Liska, 2014-2015, p. 99).⁴⁹

Para Mercedes Liska (2009) entre las propuestas de tango nuevo que intentaban diversificar la escena del tango-danza a partir de iniciativas de movimiento:

La propuesta *queer* focaliza su mirada en el aspecto social-comunicativo que, como los estudios queer, rechaza la discriminación propiciada por las normativas de construcción de los géneros. Posee un discurso verbal desde donde se sostiene una enseñanza que no presupone la orientación sexual de quienes bailan ni la obligación por ocupar determinado rol en la pareja (...) Lo femenino se convierte en un actor social emergente dentro de las propuestas innovadoras. El tango *queer* arremete con la desigualdad de saberes que se generaba particularmente en el baile, donde el hombre-conductor posee la mayor cantidad de información sobre la danza, mientras que la mujer debió dejarse llevar (...). (Liska, 2009, p. 2)

La importancia de dichas transformaciones del tango-danza no radica sólo en la estructura del baile y en los códigos tradicionales puestos en tela de juicio, sino también en el poder que comienzan a ejercer las mujeres como bailarinas y enseñantes, puesto que a partir de dichas innovaciones comienzan a adquirir una mayor participación en la enseñanza, no sólo a la par de sus compañeros varones, sino también de manera autónoma, prescindiendo de sus parejas o profesores masculinos. Poder conferido desde su nuevo rol “aprehendido” como guía del baile, de modo que puede efectuar en la actualidad los dos roles. De esta manera, las mujeres pueden no sólo transmutar su baile sino fundamentalmente tomar el rol de conducir la enseñanza, lugar implícitamente negado anteriormente.

Entre las iniciativas de cambio el tango *queer* instó a las mujeres a aprender el rol que en la danza ha sido tradicionalmente ejercido por los varones. Enseñó formalmente el tango en clases donde las asistentes aprendían ambos roles de manera simultánea. En efecto, la novedad más visible fue el ejercicio del rol masculino por parte de mujeres (Liska, 2014, p. 50).

Resumiendo, podemos afirmar que el tango queer irrumpe en la escena tanguera desafiando los esquemas tradicionales, desde lo musical (incorporando nuevos estilos como el tango electrónico), hasta sus semillas de enseñanza masculina. Para la investigadora Laura Vigoya Arango (2017):

Su propuesta principal, por lo tanto, es la deconstrucción de los roles dados en el tango tradicional, la resignificación de un orden binario y la erradicación de ver el tango como una construcción de una identidad sexual específica, para verlo como

⁴⁹ Docampo comenzó organizando talleres de enseñanza de tango en los dos roles (guía y guiada) en “La casa del Encuentro” en Buenos Aires, ámbito caracterizado por el fomento de actividades político y socio-culturales; grupo al que asistían quienes luego se definirán como *Tango Queer*.

la construcción de un nuevo proceso más igualitario de socialización. (Vigoya Arango, 2017, p. 4)

Finalmente, la investigación de Mayra Lucio (2013) propone ir más allá para captar el carácter estilístico del tango queer, manifestando que:

La especificidad de “su estética” no radica en una innovación sino en una combinación de propuestas técnicas asociadas a su vez a lo simbólico: esto es, combina por un lado, la técnica conocida y desarrollada como Tango Nuevo (apertura del abrazo, estilización del movimiento, propuestas lúdicas de composición, etc.) con el cambio de roles (previo al tango *queer*, inserto en un orden de sentido didáctico en la formación profesional de escuelas de danza) asociadas e introducidas a un nuevo sistema de sentidos, como es el mundo *gay/queer*. (Lucio, 2013, p. 83).

En la actualidad, el tango queer oscila entre la referencia a un espacio social concreto (Milonga Queer) y a una forma particular de bailar el tango (un estilo de danza) con técnicas de cambio de roles y diversidad sexual. En este sentido, comprende y a la vez excede el ámbito de la milonga, ya que es a la vez conocido como una forma de bailar el tango: rompiendo las barreras canónicas del tango tradicional.



CAPITULO III



LA MILONGA

3.1. Descripción de las milongas

La milonga, dejando de lado el ritmo del mismo nombre, designa desde hace largo tiempo el lugar público donde la gente se encuentra para bailar tango. Pero si se trata de describir la milonga de hoy, esa definición resulta insuficiente. Los grandes salones de los clubes de antaño, con sus días fijos para el baile y su concurrencia agrupada por barrios y clases sociales, han virtualmente desaparecido. El público de la milonga contemporánea no pertenece a una clase social determinada ni se corresponde con cierto corte generacional ni con una actitud homogénea hacia el baile. La gente va a la milonga para encontrarse con amigos, en busca de compañía o de un abrazo que alivie algún vacío existencial. Pero sobre todo por un motivo fundamental y convergente: la pasión por una danza única.

Las milongas pueden ser definidas como espacios donde se lleva a cabo el baile social del tango (a diferencia de salas de espectáculos o shows sobre escenarios), están hechos para que quienes bailan y disfrutan el tango puedan compartir junto con otras personas. Algunas vienen acompañadas por clases previas de baile (generalmente por organizadores y/o profesores invitados) o simplemente se realizan en bares, restaurantes, centros culturales o en lugares alquilados que abren sus puertas para el “ritual del dos por cuatro”. Así, “la milonga es un espacio social en donde, además de bailar tango se monta toda una obra teatral que constantemente involucra actores y espectadores. Las milongas son finalmente espacios que establecen códigos sociales y automáticamente se incorporan a los sujetos”. (Vigoya Arango, 2017, p. 38)

María Eugenia Rosboch hace una diferenciación entre espectáculo y milonga, afirmando que el primero permite observar el mundo simbólico instituido del tango, y la milonga es “un espacio donde se expresan diversidad de sentidos que conforman al tango y que por tanto, se sitúa como campo donde se crean y recrean sentidos que aceptan, negocian y/o se oponen a su producción simbólica hegemónica” (Rosboch, 2006, p. 152).

3.2. Rituales y Códigos: milongas tradicionales y prácticas milongueras

El ritual tanguero -y más específicamente milonguero- incluye una serie de códigos o convenciones socio-históricas, ciertas construcciones culturales o normas comunicacionales que actúan como un lenguaje común en la milonga. Esos códigos pueden ser llamados el “deber ser” del tango: modos de acercarse a bailar y circular en la

pista, modos de vestirse de sus asistentes, determinada distribución de los espacios, entre otros. Los códigos milongueros establecen así lo que se puede o no se puede hacer en esos espacios de tango: lo que está bien y lo que está mal, lo que se promueve y lo que se sanciona, lo que se habilita y lo que se limita. Dichas convenciones generalmente se aprenden de un modo explícito desde los ámbitos de enseñanza del tango (clases, seminarios, etc.) en la transmisión oral de profesores y maestrxs de baile, y de manera implícita en el contexto de la milonga, a través de las prácticas manifestadas de forma más tácita que expresada con palabras.⁵⁰

Si bien dichos códigos son más o menos similares en los ambientes de tango, al ser culturales, son susceptibles de ser actualizados o resignificados en cada contexto específico de baile. Por ello, no se trata de códigos fijos ni inmutables, sino que pueden variar en cierta medida, dependiendo de los contextos y situaciones propias de cada milonga o práctica tanguera.

Para describir los rituales y códigos milongueros, en principio haremos una clasificación y una descripción general entre dos tipos de milongas⁵¹, puesto que cada una de ellas tiene sus particularidades respecto a las formas o modos en que se manifiestan-crean y recrean- los sentidos que componen el tango, en sus diferentes espacios.

Las **milongas tradicionales u “ortodoxas”** son aquellas que poseen un mayor grado de ritualización. La mayoría de ellas se llevan a cabo en espacios cerrados- amplios salones- decorados elegantemente, con mesas y sillas ubicadas alrededor de la pista de baile. Los horarios de inicio suelen ser nocturnos (aunque también existen milongas que comienzan por la tarde/tardecita), y la gente va generalmente con reserva de mesa a cenar y bailar, ya que habitualmente hay servicio de buffet (comidas simples como pizzas, empanadas, sándwiches, etc.) con bebidas (con y sin alcohol).

Quien inicia o toma la iniciativa del baile es el hombre, utilizando el “cabeceo” para sacar a bailar a una mujer: esto implica una mirada fija del hombre hacia la mujer sentada en otra mesa, con un gesto o movimiento de cabeza a un lado y sin decir una palabra. Si ella le devuelve la mirada con gesto de aceptación, ambos se acercan a la pista para comenzar a bailar. Al finalizar el baile, el hombre suele acompañar a su compañera

⁵⁰ Cuando empezamos a bailar tango, ya desde los primeros acercamientos, nos encontramos “sujetados” a esos códigos (como cuando nacemos nos encontramos “sujetados” a nuestra cultura, a nuestro idioma, a nuestros próceres patrios, a nuestras idiosincrasias).

⁵¹ En el próximo apartado (“La milonga rosarina”), profundizaremos los rituales y códigos milongueros, a partir del exhaustivo análisis realizado en las milongas y prácticas locales.

nuevamente a su mesa. También algunos varones (en especial en Rosario) prefieren acercarse a la mesa directamente, mirarla fijo y extender su mano preguntando: “¿querés bailar?”, haciendo caso omiso de tan legendario y aceptado código milonguero, como lo es el cabeceo. “La dirección clara de la mirada entre hombres y mujeres para sacar a bailar es un juego que se repite toda la noche” (Calligaro, 2021, p.117).

Este tipo de milongas son casi siempre heteronormativas (baile de hombres con mujeres, donde ellos sacan a bailar y conducen el movimiento, y ellas son “guiadas”). La dirección de circulación de las parejas en la pista es en “sentido antihorario” (en el sentido contrario al de las agujas del reloj), donde las parejas con más experiencia bailan en la parte exterior de la pista, y los principiantes más cercanos al centro. “Esa práctica se debe principalmente, a una razón de organización y aprovechamiento del espacio, y a que, como el tango se aprende también mediante la observación, se privilegia la exposición de los expertos en su ejecución” (Rosboch, 2006, p.217).

Respecto a la música, suelen escucharse orquestas de tango más tradicionales (guardia vieja, época de oro) y casi nunca tangos nuevos o vanguardistas. Por lo general se bailan cuatro tangos de la misma orquesta (y dos o tres temas en milongas y vals), a los que se llama “tanda”, luego de los cuales hay una pausa en el baile llamada “cortina” (donde se reproducen otros géneros musicales como rock, salsa, cumbia, etc.). En este momento las parejas vuelven a sus mesas, y sólo algunas eligen quedarse a seguir bailando en la pista. Estas milongas suelen incluir en determinado momento de la noche un corte para shows con orquestas y bailarines en vivo, y siempre se cobra una entrada.

En cuanto a la vestimenta, en las milongas tradicionales predominan los zapatos de taco alto y fino en las mujeres, además de faldas y vestidos de fiesta o elegantes, acompañados por rostros peinados y maquillados. En los hombres la vestimenta también es elegante y suele incluir pantalones de vestir y camisas de colores oscuros con zapatos formales. Algunos hombres suelen vestir trajes (saco y corbata) y cabello engominado o prolijamente peinado.

Las milongas **“relajadas” o prácticas milongueras** surgen a comienzos del año 2000 en Buenos Aires, de la mano de los milongueros que cultivaron el estilo de “tango nuevo” desde la década del ‘90.⁵²

⁵² Los referentes principales del estilo son Gustavo Naveira y Fabián Salas, quienes desarrollaron un modo de enseñanza/investigación en el tango caracterizado por la división analítica del baile en sus mínimos movimientos, con la incorporación de la mayor variedad posible.

Las diferencias entre los antiguos y los nuevos milongueros desembocaron en un proceso de segmentación de los lugares de baile, que se profundizó durante la década de 2000. De esta manera, si al principio de la década los bailarines distinguían entre un circuito de milongas a secas y uno reducido de milongas jóvenes, hacia finales de esos años diferenciaban entre milongas “ortodoxas” o “tradicionales” y un creciente número de prácticas y milongas “relajadas”. Las que se encontraban en el extremo de la ortodoxia eran generalmente organizadas por los antiguos milongueros, que defendían los códigos señalados y sus seguidores y seguidoras más fieles (Carozzi, 2015, p.174).

Se trata de espacios menos estructurados respecto a los ámbitos más tradicionales del circuito tanguero, especialmente en lo que atañe a los códigos históricamente preestablecidos y legitimados por los “antiguos milongueros de ley”.

Generalmente se realizan en espacios abiertos o públicos (como plazas) y también en ámbitos cerrados, en horarios nocturnos y diurnos. Es frecuente que la entrada sea gratuita o bien “a la gorra” o colaboración monetaria de sus participantes. La distribución de mesas y sillas es similar a las milongas tradicionales (con servicios de cantina o buffet) en centros culturales o lugares cerrados, y en espacios abiertos es común que la gente lleve silletas o bien se sienta en el suelo alrededor del lugar donde se baila.

En cuanto a la circulación de la pista de baile, estas prácticas milongueras son menos ordenadas que las milongas más ortodoxas, con bailarines principiantes y avanzados entremezclados y sin un lugar fijo de movimiento, siempre en sentido antihorario, pero no tajantemente respetado (pueden chocarse algunas parejas en la pista, sin que eso se considere un “atropello” o falta de respeto).

Respecto a la vestimenta, es mucho más habitual el uso de jeans y zapatillas, remeras o vestidos más informales- en hombres y mujeres- aunque también algunos prefieren un look más elegante (con zapatos de tango, por ejemplo). En su análisis de las milongas porteñas, Carozzi afirma:

En tanto esa distinción entre la ropa de calle y la ropa de la milonga parecía diluirse en las prácticas y milongas relajadas, la transformación seguía operándose a menudo en los “zapatos de tango”, de tacos finísimos y altísimos, que casi todas las bailarinas llevaban en bolsos y se calzaban en los baños o en los bordes de la pista. Sin embargo, algunas profesoras de tango conservaban las “zapatillas de práctica”, bajas y con suelas de cromo, para bailar en la milonga. (Carozzi, 2015, p.177).

Por otro lado, en relación a “sacar a bailar”, los códigos milongueros incluyen a mujeres habilitadas a invitar a la pista a sus compañeros varones, incluso el cabeceo entre miembros de distintas mesas suele alternarse con interacciones verbales. A diferencia de la convención heteronormativa que se observa en espacios tradicionales, en las milongas más

relajadas es común ver parejas compuestas por dos mujeres o dos hombres bailando, y en algunos casos son ellas quienes “llevan” a sus compañeros en el rol de guía.

Para Carozzi, la exclusión del “homobaile” en el circuito de milongas ortodoxas está relacionada con la asociación del baile social con la sexualidad, y en el rechazo de la homosexualidad.

En cambio, en las prácticas y milongas “relajadas”, incluidas las prácticas organizadas por profesores de tango milonguero de la segunda generación- y por supuesto, también en las gay y queer-, las parejas de dos mujeres, dos varones y mujeres llevando varones se multiplicaron a lo largo de la década, desestabilizando en una escala creciente la relación entre género y el rol desempeñado en el baile. (Carozzi, 2015, p.272).

De este modo, el origen y desarrollo de estas milongas más informales está estrechamente vinculado al surgimiento del colectivo Tango Queer, en principio en Alemania (2002) y que luego se expandió a varias ciudades del globo terráqueo. El tango Queer propuso una flexibilización del ambiente y de los códigos más tradicionales del tango: habilitando la danza entre personas del mismo género, cuestionando de esta manera los estereotipos tradicionales y permitiendo una reflexión sobre este tipo de estructuras de género. En este sentido, este movimiento abrió el abanico como espacio de exploración, experimentación y creación en los espacios tangueros.⁵³

Por último, en el aspecto musical dichas prácticas no varían demasiado de la estructura tradicional (sucesión de tandas de tango -milonga y vals- y cortinas musicales), pero sus repertorios de sonido suele ser más amplios, puesto que incluyen orquestas y temas de tango más actuales, muchos de la voz de cantoras mujeres (algo no tan frecuente en los ámbitos milongueros más formales) y orquestas nuevas.

Resumiendo, es posible observar que en este tipo de milongas o prácticas relajadas, el relajamiento de los códigos no afecta tanto a los de la circulación de las pistas o a los movimientos de baile, sino a los modos –más informales- de vestirse; la asistencia de una mayor cantidad de personas jóvenes, la iniciativa del baile de ambos géneros, el rompimiento de la obligatoriedad del “heterobaile”, y en ocasiones, las elecciones musicales, que incluyen tangos ejecutados por nuevas formaciones más allá de la orquesta típica tanguera.

⁵³ Estas transformaciones artísticas festivas de cómo “vivir el tango”, surgen de la mano de derechos humanos conquistados por estos colectivos, como lo es la ley de matrimonio igualitario aprobada en el año 2010 en Argentina. De la misma forma, gracias al movimiento feminista, hoy hablamos e incorporamos conceptos como: igualdad de género, violencia de género, femicidio, etc.

3.3. La milonga rosarina

Rosario, debido a su característica de ciudad portuaria, ha sido terreno fértil para el desarrollo del tango, generando un importante número de artistas y un ambiente musical, por momentos, de considerable trascendencia. La ciudad portuaria rosarina fue no sólo convergencia de inmigrantes en busca de un futuro mejor sino también fuente de la creación colectiva popular del tango, tanto en su música, sus letras y su baile. A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tanto Buenos Aires como Rosario tenían un desarrollo similar. Para Kaller (2010) las zonas portuarias y la estación de tren generaban un gran flujo de personas y permitieron un crecimiento sustentable para la industria del entretenimiento. Rosario concentró la actividad artística y nocturna en Pichincha⁵⁴.

Luego de la marcada crisis que vivió el género en las décadas de sesenta y setenta, se vislumbró un resurgimiento que comenzó primero con el baile y se trasladó luego a la música y a la poesía, las tres disciplinas que comprenden al tango.

El auge de las clases de tango en las décadas de 1980 y 1990 habilitó el camino para que, desde fines de los '90, se abrieran milongas en la ciudad de Rosario, ya que había suficiente cantidad de gente que había adquirido “un buen nivel de baile”, cosa que es requisito previo para poder formar parte del ritual de la milonga (Calligaro, 2021, p.114).

El contexto tanguero rosarino no puede aislarse de procesos más amplios a nivel nacional acaecidos en los albores del siglo XXI. La reivindicación del tango en la Argentina de los '90 comenzó a desarrollarse fundamentalmente por la *institucionalización*, a partir de una serie de factores que argumentan el interés de las instituciones en la preservación del tango como patrimonio cultural. Algunos ejemplos de dichos factores:

En 1990 se crea la Academia Nacional del Tango; en 1992 comienza a transmitir Radio FM Tango, actualmente "La 2 x 4", y en el mismo año se funda el Centro Educativo de Tango de Buenos Aires ; en 1995 se funda el canal "Sólo Tango" en 1996 se sanciona 25 26 la Ley Nacional del Tango, decreto 24684/96 que reconoce al género como Patrimonio Nacional Argentino; dos años más tarde la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires hace lo mismo con la Ley 130/98; también en el mismo año se realiza el primer Festival de Tango de Buenos Aires (...). (Marino, 2020, p.52)

⁵⁴ Barrio prostibulario de Rosario donde floreció el tango entre los años 1911 y 1930. A los treinta y un prostíbulos y burdeles que existieron en la zona entre 1914 y 1922, poco a poco se le fueron sumando cafés, bares, restaurantes, casas de juego, cines y teatros. El tango iba ganando terreno y los conjuntos musicales comenzaron a vivir una expansión laboral, no sólo en los diferentes sitios de Pichincha, sino también en el resto de la ciudad.

El retorno del “tango en los pies” como anuncia la investigadora rosarina Eugenia Calligaro, apunta a un resurgimiento y renovación del tango que provino nuevamente (como en la “década de oro” de mitad de siglo xx junto a orquestas bailables) desde la inclinación de un público joven deseante de aprender a bailar tango, lo cual permitió un exponencial crecimiento de milongas y tanguerías en la ciudad. Esta iniciativa joven del tango rosarino se puede apreciar en el discurso de Nahir:

“-Y tenía ponele que 15 o 16 años más o menos, y ahí arranqué a bailar tango en el centro de la juventud. Esa fue mi primer clase en el estudio, después, como no me daba por cuestión monetaria hacer todas las clases ahí, justo ahí había un taller gratuito en el centro de las juventudes de tango, y bueno ahí empecé a tomar clases y no paré nunca más de bailar tango desde ese entonces. Y el clásico quedó ahí de la infancia, de bueno preparación física, la técnica, y cosas.

-¿Y de ahí arrancaste a ir a las milongas o fuiste después a las milongas?

En ese mismo taller de tango los profes tenían una milonga que se llamaba la musa mistonga, y nuevo dentro del todo en el espacio del tango, y en las mismas clases nos enseñaban cómo...los códigos de la milonga, por si en algún momento queríamos ir a la milonga” (Nahir, 28 años, bailarina e instructora de yoga. Habitué de milongas formales como Percanta y La Piucarina, y prácticas informales al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Sin embargo, el espacio de la milonga es un ámbito ampliamente heterogéneo e intergeneracional, puesto que alberga un público llamativamente híbrido, en relación a otros contextos de danzas populares. La milonga es el espacio privilegiado de representación del tango ya que incorpora múltiples manifestaciones simbólicas que conforman esa práctica cultural: “diversidad generacional, social y profesional, variedad en la vestimenta para bailar, consiguiendo cierta cohesión social, donde jóvenes, y en su mayoría adultos, establecen relaciones de afectividad” (Pérez de Samper, 2010, p. 56-57).

Como resultado de las entrevistas realizadas a hombres y mujeres de diferentes edades que asisten a la milonga rosarina, y a través de la observación y la participación en dichos espacios, es posible afirmar que existen aproximadamente ochenta agentes socioculturales que se congregan en el “ritual milonguero”, los cuales oscilan entre los 20 y 75 años, con mayor predominio de la edad media (personas jubiladas o separadas); y -dependiendo de la milonga- un menor índice de jóvenes de diversas profesiones, pertenecientes a estratos socio-económicos medio y medio-bajo. También se puede apreciar una mayoría femenina: mujeres de mediana edad, independientes, algunas de ellas solteras, viudas o separadas, que encuentran en la milonga un cálido lugar de contención y abrazo compartido frente a la rutina diaria o la soledad. Así, por ejemplo, relataba Elisa:

“Bueno, ese es un dato muy interesante porque yo siempre defiendo mucho el ambiente del tango porque debe ser una de las pocas actividades que no te sentís solo nunca. Que podes ir solo y que con eso, digamos, que llegas a la milonga y eso aunque no conozcas a nadie te permite estar solo.

Porque viste, a un boliche bailable capaz que si pero a mi edad, y nunca me gustaron los boliches (risas) no es el caso, pero son pocas las actividades que vos podes ir completamente solo, bueno al cine, al teatro, ponele, pero viste vos vas a un bar, o que se yo, es un lugar de socialización muy interesante en ese sentido”.

(Elisa, 64 años, psicoanalista. Milonguera habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

Por eso, “el público de la milonga contemporánea no pertenece a una clase social determinada ni se corresponde con un cierto corte generacional ni con una actitud homogénea hacia el baile” (Falcoff, 2011, p. 39). La gente va a la milonga movida por diferentes motivos, como pueden ser la fidelidad a una barra de amigos, para conquistar personas del sexo opuesto, para llenar el vacío de su vida. Es decir, que la milonga no sólo es un lugar de encuentro para la danza, para abrazarse a otro/a entrelazado por la pasión común hacia el baile, sino que representa un ámbito de socialización muy importante- en especial para las personas mayores- similar a lo que en otras épocas representaba el club del barrio. Esto se puede apreciar las palabras expresadas por Nora:

“Sí, pero a ver, yo tengo otra amiga, Susana, que su objetivo es bailar. Ella cuando llega mira la milonga y dice “hoy *planchamos*”⁵⁵. Entonces para mí el objetivo del tango no es ir y bailar alocadamente, el objetivo para mí es bailar el tango, disfrutarlo, sentirlo, y conversar con mis amigas viste, con los amigos de la otra mesa. Nosotros éramos en el levante éramos una mesa que la última vez que cerró el levante yo cumplía los años y le decía a Lacho el dueño del levante “ay no lo cierres espera mi cumpleaños”, porque venían de todas las mesas me entiendes. Era como...

-Se festejaba, era una cosa social

Es, es una cosa social. Es como ir al club” (Nora, 68 años, abogada y profesora de inglés jubilada. Habitué de la milonga Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 13/06/2022).

Es posible plantear entonces que en la milonga convergen varias generaciones, lo cual se traduce en un espacio amigable de socialización para jóvenes y adultos simultáneamente. En este “carnaval de tango” (Calligaro: 2021) no es raro ver a un hombre de setenta años bailando con una mujer de 30. Asimismo, a las mujeres mayores que bailan bien la suelen sacar a bailar hombres jóvenes. Sin embargo, no siempre la habilidad del baile es el valor supremo de la milonga. Cuestión que analizaremos en el siguiente capítulo, cuando profundizaremos el rol de las mujeres en la danza.

3.4 Vivencias milongueras

“A fuego lento se cocina la milonga. Temprano está fresco, la ropa recién planchada, el maquillaje y el pelo de las mujeres impecable.

Un par de horas más tarde el lugar está que hierve, de calor y entusiasmo. Ya han llegado todos y un poco más, y la pista está tan llena que

⁵⁵ El término planchar, en la jerga milonguera, hace referencia al acto de quedarse sentada en la mesa sin bailar. Algo así como quedar plantada.

prácticamente no se puede bailar. Angurrientos, nadie quiere perderse una tanda. Los amigos se saludan de lejos, alertas como centinelas, para no perder la perspectiva sobre los manjares expuestos. La mujer no se mueve de su mesa, señuelo apetitoso a la espera de su presa”. (Abadi, 2005, p.49)

Festival Lady Tango

Finalizando el mes de marzo del año 2022 recibo un mensaje en el celular con una invitación de Eugenia- mi co-directora de tesis- a una presentación de su libro en la Milonga “Percanta”. Se trata de una buena ocasión para iniciar mi trabajo de campo, ya que además de estar acompañada por alguien que admiro, el evento lleva el nombre de “Festival Lady Tango”.⁵⁶

Llego temprano, un poco antes de las 21, y me siento en la mesa junto a Eugenia y un par de personas conocidas suyas, entre las cuales está Judith (bailarina y profesora de danzas) que luego será una de mis informantes clave. Mi intención es tomar notas y observar el ambiente milonguero por el que un tiempo atrás transité, pero del cual me siento bastante alejada. Más que participante estoy en rol observadora, sin detener la mirada en ningún hombre que pueda inferir algún acercamiento inoportuno para el abrazo en la pista.

La milonga percanta es de las tradicionales o formales de Rosario, y si bien se trata de un evento especial, la noche no parece diferenciarse mucho a otras veces que concurrí a este espacio milonguero: una gran pista de madera en el centro distribuida con mesas de 4 a 6 sillas alrededor (con una velita de centro de mesa), en un lateral la pista de la dj y en el fondo una barra, donde sirven las bebidas y comidas. La pista de baile está bastante concurrida, y la transitan una mayoría de hombres y mujeres mayores, aunque también hay una concurrencia más joven, en especial de chicas que bailan con hombres más grandes. La vestimenta es elegante en ambos géneros, las mujeres con vestidos de fiesta o polleras y tacos, y los hombres con camisa y pantalón de vestir.

Si bien el evento lleva el nombre de “Lady Tango”, el único protagonismo real que puedo observar de las mujeres tangueras es en algunos lugares como la cabina del Dj y atendiendo la barra que expende comidas y bebidas, ambos sitios con mujeres a cargo. A su vez, también en determinado momento de la noche es convocada la investigadora

⁵⁶ Es común en el mes de la mujer (en referencia al 8 de marzo) la realización de encuentros, milongas o festivales alusivos. En especial en Buenos Aires se realizan con más frecuencia festivales a cargo de mujeres del tango (maestras y bailarinas destacadas), como organizadoras de clases y shows en diferentes espacios de la escena capitalina. Un ejemplo es el “mujercitas tango fest” organizado por Virginia Pandolfi.

Eugenia Calligaro para la presentación de su libro “El tango en los pies”, con posterior sorteo de un ejemplar junto a un champan de la mano de los organizadores.

Al contrario de otras experiencias milongueras en la que suelo bailar bastante, esta noche transcurro más conversando en la mesa y observando el desarrollo del evento, con la libretita y birome que sorprende a algunos conocidos que evocan un curioso “¿qué estás estudiando?”.

Finalmente, se bajan las luces para dar lugar al espectáculo de tango de 4 parejas de bailarines santafesinos. Se las nombra primero a ellas, algo que es bastante novedoso, ya que por lo general se enuncia el nombre masculino en primer lugar al presentar a las parejas. También se da una pequeña introducción a sus trayectorias en la danza, como mujeres del tango. Quizá ésta sea la visibilidad, a modo de homenaje, pienso mientras cierro mi libretita.

El bailongo de los miércoles

Las 11 de la noche marca el reloj de un cálido miércoles de abril. Estaciono el auto en el barrio Pichincha de Rosario, y con bolsito de zapatos de tango en mano y una libretita anillada en la cartera entro al centro cultural “Qué te pasa”. Mi intención es hacer mis observaciones para la tesis, pero subyace un deseo inefable de bailar, anestesiado por el año pandémico⁵⁷.

Por el pasillo de ingreso hay una mesa de entrada donde la organizadora me pregunta si me puede poner brillantina en la mejilla, a lo que accedo inmediatamente. El ambiente carnavalesco se empieza a sentir, a pesar de la música nostálgica de un “tango llorón”. No me cobran entrada. En la pista ya se vislumbran varias parejas enlazadas, debajo del techo con luces coloridas, y en las mesas alrededor del centro amigxs se abrazan y saludan afectuosamente. Es la reapertura del “bailongo de los miércoles”: una milonga “relajada” que estuvo cerrada un buen tiempo.

Me siento en una mesa, con hombres y mujeres conocidos, cuyos rostros expresan asombro y alegría en el reencuentro. Observo que el clima es informal, con parejas conformadas por hombres y mujeres en su mayoría jóvenes, bailando con jeans y

⁵⁷ En el año 2020 a raíz de la pandemia del COVID-19 las milongas permanecieron cerradas por un largo lapso, a partir de allí me alejé de las pistas a pesar de sus reaperturas, hasta recién entrado el año 2022 (cuando comencé mi trabajo de campo).

zapatillas, y hasta calzas de animal print (un atuendo no tan característico de las milongas más formales). Me pongo los zapatos (sí, soy de esas a las que les gusta bailar tango en tacos), pero al salir a bailar me doy cuenta la razón fundamental por la que y los/as milongueros/as prefieren no usar zapatos de baile: la pista de cemento posee algunas roturas o baches que no permiten deslizar cómodamente los pies al bailar.

Luego de bailar mi tanda de “reapertura”- inaugurando mi regreso a la milonga-, observo que en la cortina musical suena cumbia y quedan en la pista mujeres que bailan entre sí tomadas de la mano, hasta que María- la organizadora- se dispone con micrófono en mano a anunciar su agradecimiento a las personas convocadas esa noche, informando además de que la entrada es “al sobre” o a colaboración de cada persona, debido a la situación económica de “muches”. Su discurso utiliza el lenguaje inclusivo (otro aspecto no común en las milongas estructuradas). Promociona además diversas actividades llevadas a cabo en ese espacio, así como el inicio de los talleres de tango “sin género” a su cargo.

Milonga al aire libre

Un domingo posterior decido visitar la Milonga “arco iris”, me acompaña una amiga (no milonguera), y con mate y bizcochuelo en mano nos sentamos en las céntricas escalinatas del Centro Cultural Fontanarrosa. Son las 7 de la tarde, y en la pista al aire libre (luego de la clase)⁵⁸ ya se encuentran 3 parejas bailando: los profes Melisa y Santiago, una pareja de personas mayores y otra más joven. Al igual que en la milonga anterior, la vestimenta es informal: ropa cómoda y zapatillas los más jóvenes, y zapatos de tango de práctica (sin tacos) la señora mayor. El profe tiene un llamativo peinado con trenzas y pelo suelto, con camisa colorida a cuadros y pantalones holgados; mientras que su compañera acompaña el look “hippie” con calza y pollera de algodón sobre la misma.

La música se transporta a través de un parlante a un costado de la pista, donde a través del micrófono el profe da un mensaje de bienvenida a la concurrencia: “feliz día del trabajador”. Luego saca a bailar a un hombre y comienzan a caminar con abrazo de práctica, es decir, tomados por el antebrazo (intuyo que es un estudiante de nivel inicial), mientras la profe hace lo mismo con un hombre (a quien “lo lleva” caminando).

⁵⁸ Algunas milongas o prácticas de tango suelen incluir una clase previa de tango, de diferentes niveles (inicial, intermedio y avanzado).

Así, es posible observar que en este tipo de espacios milongueros no sólo se habilita sino que se promueve el quiebre del código heteronormativo de la danza (hombre conductor-mujer llevada). Observo además que el estilo de baile es menos tradicional que otras milongas (ya sea relajadas o estructuradas) donde el código milonguero es no alejar demasiado los pies del suelo durante la secuencia de pasos, puesto que aquí se asemeja más a un estilo de “tango nuevo”, mediante el uso de pasos menos convencionales como boleos altos, saltos o fuera de eje en los cuerpos.

Algunas personas que pasan por el lugar se quedan observando, otras se sientan con sus mates y conversan mientras la milonga llega a su fin, con las pocas parejas que bailan en el centro, a las cuales aplauden cuando finaliza la tanda. Se trata de gente no milonguera, ya que no es habitual que sucedan aplausos en la milonga a no ser que se trate de algún espectáculo o pareja que brinda un show en la misma. Por último, los profes acercan una gorra cerca del parlante, y mientras apagan la música, Santiago canta a “capela” el tango niebla de riachuelo.



CAPITULO IV



EL ROL DE LAS MUJERES

4.1 Experiencia y subjetividad femenina: la milonguera y su revolución didáctica

Empezar la escritura de este trabajo académico implicó desde el inicio (ya desde el proceso de lectura) poner en tensión la propia subjetividad, problematizar en el recorrido reflexivo las condiciones de nuestra propia vida, “insertándolas en estructuras y procesos sociales que van más allá de las individualidades y subjetividades” (Jelin, 2010, p. 12). Así, como mujer y como milonguera, en este devenir de aprendizaje se van entrecruzando líneas personales- las propias concepciones y experiencias- y perspectivas históricas- conocimientos situados en un contexto socio-cultural determinado.

Sin duda la extensa lucha feminista, las reivindicaciones que desde hace más de un siglo accionaron las mujeres-y también las disidencias sexuales-en sus *praxis* históricas hacia la consecución de derechos tienen mucho que ver, o mejor dicho, que mirar y hacernos “ver” desde nuestras realidades: nunca invariables, siempre dinámicas. Y por ende susceptibles de transformación social.

Por ello, nuestro análisis tiene como eje central la relación entre estas dos categorías históricas: mujer y milonguera, desde un enfoque que prioriza la construcción social de los significados en torno a ellas. Por último, y no por ello menos importante, se encuentra inmerso en la subjetividad de quien escribe desde el reconocimiento de que el sentido de la objetividad descansa en nuestra posición social, situada, contextual y parcial. Nuestro discurso está teñido de una experiencia situada y es construido a partir de ciertos valores que subyacen al mismo. Dicho reconocimiento posibilita el quehacer de una práctica científica crítica y reflexiva, con vistas a la transformación social.⁵⁹

En principio, al situar nuestro análisis en el espacio de la milonga nos referiremos a las experiencias de las mujeres tangueras que son partícipes activas de dicho espacios, es decir, las milongueras. No obstante, tomaremos sus experiencias- a través de sus discursos y prácticas- siempre en interacción dialéctica con las representaciones o imaginarios masculinos.

⁵⁹ De manera opuesta a la concepción del positivismo científico, las investigaciones feministas rechazan el supuesto de neutralidad en la ciencia (objetivismo) e introducen el elemento subjetivo en el análisis. El valor de reflexividad apunta a colocar a la investigadora en el mismo plano crítico que el objeto de estudio, explicitando sus propias creencias y prácticas culturales, como factores que inciden en los análisis llevados a cabo.

Para María Elena Rosboch, en su momento de *popularización*⁶⁰ (cuando la milonga estaba estrechamente vinculada con los sectores marginales de la sociedad) se les comenzó a denominar “milongueras” a las mujeres que frecuentaban los salones de danza que no eran considerados “familiares”. En este sentido, la milonguera no era necesariamente una prostituta de cabaret, sino más bien una mujer que ejecutaba la danza sin los controles que se ejercían en los bailes de matinee del club social (a los que las mujeres iban generalmente acompañadas por sus madres). Hoy en día, los y las milongueros/as son aquellas personas que asisten con frecuencia a las milongas. Por lo general, se trata de aficionados y aprendices del tango que no se consideran profesionales, aunque también hay milongueras/os que forman parte de un cuerpo de bailarines profesionales.

Así, el ser milonguero/a se diferencia del/la bailarín/a profesional en el sentido de que éste último es quien se representa mejor en los escenarios tangueros (con shows o espectáculos) o bien se dedica a la enseñanza (dentro y fuera de nuestro país), mientras que el/la milonguero/a tiene la facilidad de moverse frecuentemente en diferentes pistas de baile social, y suelen reunirse en dichas milongas para compartir su pasión por el baile y pasar un momento agradable de socialización. Esto se puede apreciar en el discurso de Roberto, cuando nos contaba acerca de cómo se definía a él mismo:

“Ahí me volví milonguero, digo porque cada uno tiene su estilo, o sea, vos haces lo que aprendes. Justamente anoche hablaba con una de las chicas y bueno estábamos hablando de este tema, no sé que me dijo de alguien que le dijo que no bailaba bien. Le digo, ¿sabes qué pasa? acá venimos primero a divertirnos y segundo a bailar pero no a hacer una exhibición, venimos a pasar un momento agradable” (Fragmento de entrevista a Roberto, 75 años, contador jubilado. Milonguero habitué de Percanta. La misma fue realizada en su estudio contable, el 1/07/2022).

Se adjudica además la categoría de milonguera/o a las señoras y señores del tango que no sólo van con frecuencia a la milonga, sino también a aquellos que pertenecen a un rango de edad avanzado, de 60 años en adelante. Esto guarda relación con el surgimiento de los primeros maestros de tango, hombres milongueros que a principios del siglo XX monopolizaban la enseñanza del baile, a partir de secuencias y pasos practicados entre ellos. Carozzi describe -tomando como referencia las milongas porteñas- el monopolio masculino del proceso de enseñanza-aprendizaje del tango en las primeras décadas del desarrollo del baile.

Además de mirar a otros bailar, el proceso de enseñanza- aprendizaje a menudo comportaba, según los relatos de estos milongueros, que el joven aprendiz

⁶⁰ Bien entrada la década de 1920, “la popularización de la milonga como espacio de producción simbólica del tango implica su paulatina apropiación por parte de los sectores sociales proletarios y la clase media” (Rosboch, 2006, p. 82).

ejecutara “la parte de la mujer”. Esto implicaba abrazar a su maestro- generalmente un hermano mayor, o uno de sus amigos- y responder a sus movimientos, que le indicaban qué hacer para completar la coreografía que el más experimentado improvisaba para la pareja. Esos movimientos eran conocidos como “la marca” del hombre. En ocasiones, esta distribución de los roles en el baile se mantenía por un largo periodo, hasta que el improvisado maestro decidiera que el discípulo estaba en condiciones de ejecutar “la parte del varón”. (Carozzi, 2015, p. 196)

Estos hombres mayores o más “entrados en edad”, gestores de un estilo de danza tango que pasará a llamarse “estilo milonguero”, guardan un especial prestigio en ciertas milongas (en especial porteñas), “presentados como poseedores de un saber bailar inigualablemente placentero para la mujer que los acompañaba ” (Carozzi, 2015, p. 225).

Algunos entrevistados, aun siendo profesores reconocidos en el circuito tanguero rosarino, autoafirman su identidad de milonguero como diferente al bailarín profesional. Esto sucede por ejemplo en el caso de Javier, cuando nos relataba:

“Yo me defino milonguero de alto rango. El cargo de bailarín es un cargo muy alto, a mí no me entra, y creo que a casi nadie le entra. Yo estuve casado con una bailarina, y el bailarín tiene una formación académica que el milonguero no tiene. Entonces yo a pesar de haber sido docente y bailarín lo que le llaman, nunca me gustó que me digan bailarín, me considero un milonguero con un rango un poco superior pero nada más” (Javier, 44 años, técnico restaurador de obras de arte. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 1/12/2022).

Es preciso recordar que si bien las mujeres siempre estuvieron presentes en la escena tanguera (en sus diferentes campos) se legitimaron en la enseñanza-aprendizaje recién en la década de los ´80 y ´90 en adelante, junto con el resurgimiento del tango bailado. Dicho resurgimiento trajo aparejado la valoración de un nuevo saber para las mujeres, además de saber bailar: saber enseñar. Así, proliferaron clases de “estilo milonguero” de la mano de reconocidas maestras como Susana Miller, Graciela Gonzalez y Elina Roldan, entre otras⁶¹.

En Rosario, podemos mencionar como prestigiosas maestras a Victoria Coloso y Marisa Talamoni. Esta última, docente local de gran trayectoria, al remontarse a sus orígenes en la danza ofrece un discurso muy valioso que reconoce el lugar tanto de otra maestra como de varones milongueros que la influenciaron y enriquecieron en su profesión. Marisa Talamoni “la mariposa del tango” (como se citó en Tonelli, 2020) confesaba que:

“Tuve la suerte de poder ser discípula de Victoria Colosio que es un referente del tango en Rosario. Ella, a través de su método la propedéutica (conjunto de

⁶¹ Para Carozzi, el hecho de que se plantearan y ejecutaran esa tarea docente fue posibilitado porque las porteñas de clase media, para entonces, se habían incorporado masivamente al mercado de trabajo y abrazaban ideas igualitarias.

disciplinas que hacen falta para preparar el estudio de una materia) me dio las herramientas para reconocer dónde comienza el movimiento, la fuerza, el equilibrio, entre otras cosas...y también de algunos milongueros que me pasaban su baile como ellos los sentían...así pude trabajar desde lo académico y desde lo popular (...). (p.61)

En todos los casos, las mujeres del tango fueron las encargadas de desarrollar un léxico para transmitir/difundir el baile que los milongueros no poseían, trasponiendo y adaptando un vocabulario muchas veces adquirido en clases de disciplinas del movimiento ya codificadas, como el ballet y la danza contemporánea. Tomar la palabra y enseñar el rol del varón significó una verdadera revolución en los roles que se asignaban a las mujeres en el tango durante la década de 1950.

Sin embargo, esta transformación tuvo sus límites. A ellos nos referiremos en el próximo apartado.

4.2. Representaciones de Género y sexualidad: el género como categoría útil al análisis de las desigualdades.

Los aportes hechos desde el feminismo han introducido el género como categoría social y estructural, “que nos remiten a la construcción social de lo femenino y lo masculino y a las formas subjetivas y objetivas en las que la sociedad define responsabilidades e identidades de varones y mujeres en relación con el otro” (Goren, 2017, p. 1). Dicha categoría analítica apareció en principio entre las feministas americanas, quienes empezaron a utilizar “género” como forma de referirse a la organización social de las relaciones entre los sexos, a partir de rechazar el determinismo biológico implícito en las palabras “sexo” o “diferencia sexual”⁶². Su uso acentúa un sistema completo de relaciones, en las cuales puede estar incluido el sexo, pero no está directamente determinado por él o es directamente determinante de la sexualidad. Para Joan Scott:

Su uso explícito rechaza las explicaciones biológicas, del estilo de las que encuentran un denominador común para diversas formas de subordinación femenina en los hechos de que las mujeres tienen capacidad para parir y que los hombres tienen mayor fuerza muscular. En lugar de ello, género pasa a ser una forma de denotar las “construcciones culturales”, la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de

⁶² En este sentido, la llegada del texto “el segundo sexo” (edición original 1949) y la famosa frase de la académica Simon de Beauvoir “no se nace mujer, se llega a serlo”, fue un importante puntapié para la investigación exhaustiva del género en la sociedad.

hombres y mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado. (Scott, 1996, p.6-7)

Partir de un enfoque sociológico de las relaciones de género, en tanto relaciones sociales, vislumbra que las posiciones e identidades de género son relacionales y están definidas por un conjunto de fuerzas, donde se distribuyen recursos, derechos, responsabilidades, que van definiendo las experiencias de la feminidad- y también las de la masculinidad- en un tiempo y en un espacio social determinado. De esta manera, las diferencias entre los grupos de mujeres y de varones en cuanto al goce de sus libertades en las distintas sociedades están expresadas en la asignación de identidades y actividades, en la diferenciación de los ámbitos de acción para cada sexo (valorados en forma diferente), lo que conlleva un acceso desigual al poder y a los recursos, por una parte, y a la jerarquización de las relaciones entre lo femenino y lo masculino, por otra.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu analiza el orden social como una enorme “máquina simbólica” que se orienta a ratificar la dominación masculina en la que se asienta. Esto sucede en la división sexual del trabajo, en la que cada uno de los sexos tiene asignada ciertas actividades, ciertos espacios, momentos e instrumentos. También se evidencia en la estructura misma del espacio, con lugares reservados a los hombres en oposición a lugares reservados a las mujeres; y en la estructura del tiempo, jornadas o ciclos de vida, año agrario, cada cual relacionado a un sexo (momentos de ruptura ligados a lo masculino y largos períodos de gestación asociados a lo femenino). Para el autor, el cuerpo es construido por el mundo social como realidad sexuada, con principios de percepción y de división sexuales. Así:

La diferencia *biológica* entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y muy especialmente, la diferencia *anatómica* entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo. (Bourdieu, 2010, p. 13)

La dominación masculina conceptualizada por Bourdieu está inscripta en lo que se denomina Patriarcado.

El Patriarcado puede ser considerado como un sistema, y en tanto tal, tiende a reestructurarse a través de las mutaciones social-históricas, manteniendo sus características básicas. Esta denominación que proviene del campo histórico, ha sido reflatada por el feminismo académico de la década del '70 (...) para referirse a lo que más adelante Pierre Bourdieu (1998) caracterizó como la “dominación masculina”. (Meller, 2012, p. 23)

De tal modo, podemos entender al “Patriarcado” como término que señala el carácter asimétrico de las jerarquías basadas en el sexo, mientras que “dominación masculina” refiere al hecho de que la pertenencia al género masculino implica ventajas, más allá de que cada varón logre o no, hacer efectivos los desempeños que se requieren para integrar el género dominante.

Desde mitad del siglo pasado los estudios feministas vienen revelando la manera en que la cultura patriarcal posiciona a los hombres en lugares sociales privilegiados, mediante una lógica biologicista de la diferencia sexual que los jerarquiza como “más fuertes, más inteligentes, más valientes, más responsables socialmente, más creativos en la cultura, más racionales” (Burin, 2000, p.125). Y aunque desde los 70’ y 80’ los hombres hayan tenido que lidiar con una crisis de identidad⁶³, a raíz de la “revolución tecnológica” que sacudió los cimientos y transformó la subjetividad de hombres y mujeres en la era posmoderna, la masculinidad tradicional⁶⁴ sigue actuando como referente predominante y legitimado para la construcción de sus identidades.

En el campo en el cual se inscribe el presente trabajo, la danza-tango, los “sentidos genéricos” contruidos y representados en torno a “ser hombre” y “ser mujer” se encuentran estrechamente ligados a los sentidos socio-culturales de la masculinidad tradicional o hegemónica (MH), en tanto estructura simbólica- y por ende arbitraria- que impregna el modo de existir masculino así como el modo de pensar femenino sobre el hombre.

Entendiendo a la masculinidad como aquella que:

Es al mismo tiempo la posición de las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura. (Connell, 1997, p.35)

⁶³ Mabel Burin, en su texto “construcción de la subjetividad masculina” (2000) refiere a una “crisis del sujeto de la Modernidad”, del ejercicio del rol tradicional de género masculino como proveedor económico de la familia nuclear, en el desarrollo de nuevas configuraciones de poder entre los géneros. En este nuevo escenario los hombres pueden posicionarse de dos maneras: como sujetos padecientes o sujetos activos-críticos.

⁶⁴ Para Luis Bonino en su texto “Masculinidad hegemónica e identidad masculina” (2003), dicha estructura también llamada “masculinidad hegemónica” es compleja y posee una doble inscripción tanto social como subjetiva. Se trata de la representación dominante de lo masculino, la única legitimada socialmente, una estructura simbólica y arbitraria sustentada por mitos y creencias que impregna el modo de sentir masculino y el modo de pensar femenino sobre el hombre.

¿Qué implica entonces la categoría género pensando en el tango? El tango puede ser descripto como una danza de pareja enlazada, en la que los bailarines (hombre-mujer) improvisan a partir de un código corporal compartido. En la danza, el género está ligado al rol que se establece en la pareja de baile y a determinados códigos de comportamiento que se esperan de él o de ella, ya que siempre el rol está ligado a una identidad de género en clave heterosexual.

Así, en la pareja de baile el rol de conductor-guía está asociado al género masculino: quien “lleva” a la mujer en el movimiento, es decir, quien decide qué vía tomar en la combinatoria de “figuras” durante la improvisación (las llamadas “marcas” o señales reconocibles o codificables por la mujer, quien ejecuta los movimientos correspondientes a cada señal). Además, es el género masculino quien intenciona el acercamiento o “saca a bailar” en las milongas o prácticas de tango (ya sea con el cabeceo o acercándose a la mesa). Por ejemplo, en algunas clases de tango a las que he asistido es común que seamos una mayor cantidad de mujeres, por lo que habitualmente nos sugieren “hacer de varón” cuando deseamos asumir el rol de conductoras o guías en el baile.

El rol de conducida o guiada está asociado al género femenino, es “la seguidora”. Aunque discursivamente los maestros y maestras de tango, tanto en sus clases como en sus publicaciones escritas, están en desacuerdo con esta definición (ya que se apunta a un tango donde ambos roles sean activos o una propuesta compartida en el movimiento), en los códigos milongueros la mujer espera, acepta o rechaza la invitación o deseo de baile del varón, pero casi nunca es ella quien intenciona su deseo (al menos no explícitamente). Además, existe una representación acerca de la ignorancia de la mujer en el baile, que pareciera favorecer el “dejarse llevar” por el varón. Carozzi (2015), analizando la palabra de milongueras porteñas concluye “Como complemento de esta necesidad de ignorancia para bailar correctamente “la parte de la mujer”, parecía hallarse una supercompetencia performática atribuida a los varones, que aparecían como capaces de “hacer bailar a cualquier mujer” (p. 249).

“De esta manera, el tango se presenta como una danza que remite a un modelo heteronormativo (“hombre que saca a bailar a la mujer”, “hombre que guía a la mujer”, “mujer que se deja llevar”) que se vivencia como hegemónico y que tiende a invisibilizar a la mujer” (Calligaro, 2021, p.158). Dicho modelo heteronormativo se manifiesta a través de los códigos tradicionales que funcionan a modo de matriz sostenida en el tiempo, a

pesar de que actualmente encontramos propuestas disruptivas o novedosas como el tango queer⁶⁵, y se visibilizan a partir de ciertas prácticas naturalizadas en las que las mujeres asumen posiciones de poder desiguales respecto a los varones. Se trata de mandatos históricos que recaen en las relaciones entre los géneros en la danza, con una fuerte desigualdad de saberes generados, en principio, a partir de que el hombre-conductor posee la mayor cantidad de información respecto de la danza mientras que la mujer-conducida es enseñada a dejarse llevar “sin pensar”, anulando muchas veces la búsqueda de satisfacción de sus propios deseos corporales.

Esta superioridad de saberes del varón respecto a su compañera está asentada en una creencia muy generalizada en el ambiente tanguero, según la cual un buen bailarín “hace bailar” a cualquier mujer.

Estos “mandatos tangueros” pueden analizarse a la luz de lo que Luis Bonino denomina *creencias matriz de la masculinidad hegemónica*.

Las creencias de la MH son afirmaciones no racionales, arbitrarias y falaces, sustentadas en las ideologías de la masculinidad, producto de la transformación sociohistórica de los valores deseables para los hombres, cristalizados en el imaginario social como verdades «evidentes», e ideales sociales de masculinidad. Son materializaciones de la normativa de género, y algunos autores las han llamado emblemas, mandatos básicos o imperativos (Brannon y Davis, 1976; Badinter, 1992; Kimmel, 1993), pero creo más adecuado el término creencias, en tanto que jerarquiza su valor imaginario, no racional y con un fuerte arraigo subjetivo-emocional (Bonino, 2003, p.14).

Estas creencias brindan un capital simbólico e imaginario a través del cual se va configurando la identidad masculina, a partir de ciertas normas perceptivas, cognitivas, afectivas, comportamentales o vinculares. Se trata de un conjunto de cualidades que organizan la subjetividad y corporalidad, “y entre todas normativizan el camino a seguir para ser un hombre, organizando complementariamente definiciones de 1@s otr@s que no son el sujeto configurado por la creencia”. (Bonino, 2003, p.15)

Utilizaremos dicha categoría para describir las diversas representaciones del rol de las mujeres presentes en el tango-danza. El autor analiza cuatro creencias fundamentales, que a modo organizativo aparecen separadas, pero que en realidad están intrínsecamente relacionadas unas con otras.

⁶⁵ El activismo feminista y la discusión teórica cuestionaron la “heterosexualidad obligatoria” como norma y la identidad varón/mujer como identidades únicas posibles, ya que se excluyen otras identidades no hegemónicas (trans, gays, lesbianas, etc.).

1-La autosuficiencia prestigiosa: independencia y poder de dominio, potencia, eficacia. Se trata de la creencia que más impregna la representación social de la masculinidad. En ella, el lugar que se adjudica al otro/a no es de sujeto, sino de objeto “a disposición” o a proteger (de aquí proviene toda la representación masculina como figura de “proveedor”, con “responsabilidad de dominio”, “figura protectora”, “derecho a imponer voluntad”, etc.)

Los valores y cualidades vehiculizados, jerarquizados, prescriptos, promovidos y sintetizados en esta creencia son, en su vertiente autorreferente: individualidad y autonomía, autoafirmación y autoconfianza, egocentrismo, autoglorificación, reserva para sí, protagonismo y el derecho a él (con la necesidad asociada de confirmación admirativa), libertad, potencia, poderío, prestigio y trascendencia, actividad y producción (el manifestarse por acciones y obras), racionalidad «objetiva», y despersonalizada con propiedad de la razón, sabiduría y discernimiento, ser «de una sola pieza», ambición, espíritu emprendedor y exitoso centrado en el desempeño y valorado por los resultados, autocontrol con dominio de lo malo y peligroso de sí, autorrealización en lo público y el dominio y control de la realidad, y uso del poder para defender el ejercicio de todas estas cualidades. (Bonino, 2003, p.18)

En el ámbito de la danza-tango se manifiesta en situaciones en las cuales los varones en muchos casos en su afán de “marcar” bien los pasos de baile no registran o no tienen en cuenta las intenciones de movimiento de sus compañeras. Es posible observar dichas situaciones en el relato de nuestra entrevistada Judith:

“¿Viste el sanguchito? Que hay un momento que, hay un freno, una pausa, donde vos haces una especie de ocho sobre el pie del varón. Bueno nada, yo tenía un compañero de baile, porque también voy a hablar de los compañeros de baile, no sólo de la milonga. Los compañeros de baile son muy soberbios generalmente, la mayoría, cuesta encontrar con quien trabajar. Lo voy a decir con una mano en el corazón. Este compañero se enojó conmigo en los ensayos porque yo me tomaba mucho tiempo para pasar por ese sanguchito, y él con su mano en la espalda me proponía que yo pase más rápido, y yo no lo leía a él. Y él estaba metido en un paradigma donde lleva el varón, que yo soy igual, yo pienso que la gracia es que uno lleve y que el otro siga, en el sentido de que...al menos que vos lo entrenes distinto, como Gio y Lu, que ellas ya hacen tango no binario y lo piensan distinto desde que lo entrenan, lo entrenan juntas. Y bueno, pero si vos te salís de eso, y vas a una milonga, la idea es como una conversación. Yo hablo, vos me escuchas, porque si hablamos los dos juntos nos interrumpimos. De eso se trata, de no pisarse, de no interrumpirse, y de que nos podamos escuchar y que haya una conversación. No significa que uno le impone al otro, sino que puede haber un momento para que cada uno pueda hablar y esa comunicación, ¿no? (...) Pero te estuve siguiendo todo el tango, si hay un sanguchito, que es ese momento de pausa que quienes bailamos tango sabemos que es un momento muy particular, que por ahí nos permite un respiro, un descanso. Yo también te estoy proponiendo una pausa desde mi cuerpo. Yo siento que vos me quieres hacer pasar más rápido con la mano, pero vos también si sos sensible, al igual que yo también tengo que ser sensible, vos también tenés que ser sensible, entonces también sentirás que yo estoy pasando más espacio, entonces por qué no haber determinados momentos donde puede haber una contrapropuesta, ¿no? Del follower, una lectura del otro lado, de decir bueno me están proponiendo otro ritmo, u otra cosa, momentos, si se ordenan los momentos es como un diálogo y queda conectado el baile. El problema es si no se ordenan los momentos, ¿entendes? Y el baile se desconecta. Pero bueno, está persona no quiso bailar más conmigo. Bué...(...)” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de milonga Percanta y QTP. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

Además de manifestarse en los movimientos del baile en pareja, esta representación de autosuficiencia y prestigio ligada al género masculino puede observarse en la desacreditación o falta de valoración hacia sus compañeras en cuanto al trabajo compartido (sean clases, shows u organización de milongas). Así por ejemplo continuaba narrando nuestra entrevistada:

“Entonces yo en ese primer momento era desacreditada por mi compañero de baile. Porque simplemente, porque yo manejaba una información distinta, que a veces no es desacreditar a tu compañero porque maneja una información distinta, es escucharlo y poner en diálogo esa información. Pero él se puso en ese papel de que él sabía y yo no, no quiso bailar más conmigo, pasaron los años y terminamos compartiendo la misma información. En definitiva, que es la información que circula en todos lados (...) Por eso te digo de cómo cambió, hoy todos nos paramos en otro lugar, pero hace muchos años éramos compañeros de baile y él me dijo “yo soy coreógrafo y vos sos la secretaria”. Todo porque yo era muy organizada con las fechas, eso no me hacía secretaria, me hacía más organizada nada más” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de milonga Percanta y QTP. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

2-La belicosidad heroica: luchador valeroso, fuerte, valiente, resistente al dolor. Se trata de una representación donde la mujer sólo es objeto eventual de conquista, dominación o público para aplaudir las hazañas. Por ello, esta creencia está en la base de la misoginia, la homofobia y la xenofobia.

En esta creencia, el lugar adjudicado al otr@ es de sujeto desconfiable, potencial adversario o humillador, peligroso, a doblegar, enemigo o competidor. Se construye la propia seguridad a costa de definirlo como enemigo. Si el otro es hombre, pese a ello es aliado en la participación de lo público (el territorio masculino) y digno de respeto –receloso (Bonino, 2003, p.20).

En los espacios de baile social de tango o milongas esta creencia cobra relevancia en el rol que asumen las mujeres en su espera a la “conquista” de un bailarín que la elija para salir a la pista, en la cosificación de sus cuerpos y la importancia que adquiere la imagen, así como en situaciones de dominio del cuerpo ajeno por parte de los hombres, manifestadas por ejemplo a través de abrazos forzados, insinuaciones verbales, roces o manoseos sin consentimiento. Nuestras entrevistadas, tanto las más jóvenes como las más adultas, comparten en sus relatos dicha representación. Así, nos relataba Nora:

“-¿Y qué sentiste en las primeras milongas, cuál fue la sensación?

Yo observaba, yo observaba y sentía, asociaba a cuando siempre me decían que en Holanda las mujeres están exhibidas, y el hombre elige. Viste que en Holanda se elige a la mujer, el hombre paga con la mujer que después quiere para tener una relación. Bueno, en la milonga vos te sentís que sos un objeto, que bailas pero el hombre no sabe cómo bailas, y vos no sabes si entre cuatro o cinco te van a elegir. Aparte tenes la duda del hombre, que algunos cabecean y no te van a buscar a la mesa, entonces yo tenía un amigo que me decía “Nora, hasta que no vengan a la mesa no te levantes”. Porque a veces te cabecean y vos no sabés si no es a la que está al lado.

-Puede ser a otra...

O la que está al lado, aún ahora ocurre, porque en Buenos Aires se usa mucho el cabeceo. Entonces, vos te sentís elegida, vos te sentís elegida, no solamente por el baile, porque hay mujeres que no bailan, a veces están aprendiendo, pero el hombre se quiere exhibir como si la mujer fuese...

-¿Para mostrarse él a la más linda, a la que está mejor vestida?

Pero fijate como la lleva como carretilla, porque vos las ves que no saben bailar, y no es por discriminación, pero no saben bailar y la llevan, o algunos le enseñan, o algunos le indican. Y después tenes los otros que te sacan, que bueno ya saben que sos milonguera y te sacan.

-Pero bueno ¿no es un requisito saber bailar bien, siempre?

Sí, sí. Pero también si no sabes bailar bien, que bailas uno... Los tangos son cuatro, después de cada tango tenés una tanda que es una música distinta, puede ser rock, jazz, cumbia. Entonces el hombre puede bailar los cuatro tangos, o te puede sentar...

-¿Cómo te puede sentar, antes de que termine?

Sí, dos tangos y te sientan, gracias.

(...) Yo siempre digo, el hombre elige la mujer y elige el cantor y la orquesta. Hay hombres que hay algunas orquestas que no les gusta bailarlas, viste. Hay hombres que no bailan milonga ni vals, porque no les gusta. Entonces, viste vos ya sabes que por más que te mueras por bailar una milonga que es divina o un vals y no tenes bailarín, el que está sentado no te va a sacar porque no baila milonga “(Nora, 68 años, abogada, profesora de inglés jubilada. Habitué de milonga Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 13/06/2022).

Así, aparece recurrentemente en los discursos de las milongueras la cuestión del “ser elegida por el varón”, quedando relegado su deseo de bailar a dicha condición. Y en esta elección, cobran relevancia atributos más bien estéticos y no tan técnicos (más allá de “saber bailar bien”), asociados principalmente a la imagen de la mujer en la milonga. Como nos decía Elisa:

“-O sea, ¿cuáles serían las características para que te saquen a bailar, como mujer?

Y que seas atractiva según los parámetros estéticos hegemónicos o dominantes digamos. Que tengas tetas, que tengas buen cuerpo, que seas joven. Que no tengas chicha, que se yo. Que seas voluptuosa, pero a la vez nada, que seas tipo modelo que se yo... (risas)

-¿Y lo de saber bailar quedaría en segundo plano digamos?

Sí, yo creo que ahora hay varones que no. Me parece que en este momento hay una apertura interesante” (Elisa, 64 años, psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

En alusión a esto, recuerdo una charla informal que tuve en la mesa de una milonga del centro un domingo por la noche⁶⁶, donde una mujer de unos cincuenta y tantos a la que yo no conocía previamente me cuenta en tono de queja que no la sacan a bailar porque los hombres sacan a las jovencitas. “Yo sabes a cuantos hombres hice bailar, que no sabían, me pisaban y ahora ni me miran. Hay que venir con escote (mirándome), yo vi cómo te miraron cuando llegaste, son tan obvios (en tono amistoso)”. Entonces le digo “tenés que sacarlos vos”, a lo que ella responde “no, no me voy a rebajar a eso”. Luego le explico que para mí no sería rebajarse, sino seguir un deseo y no quedarse esperando a que la inviten, o que también podemos bailar entre nosotras. Finalmente ella me dice que está tomando clases “de líder”, pero que en la milonga no se anima, que aún le faltan herramientas y que además las amigas le dicen “vos sos lesbiana” cuando quiere bailar con mujeres.

⁶⁶ Milonga “La Maga”, ubicada en calle San Martín al 1400.

Respecto a situaciones incómodas o vividas con cierta carga de abuso, encontramos algunos relatos que dan cuenta de ello. Como el de nuestra entrevistada Nahir:

“Me ha pasado, me ha pasado con una persona que conozco y no conozco tanto personalmente. De que sentía que me ponía la mano acá (señalando la espalda cerca del pecho). No, no, ya me estaba tocando literal viste. Y bueno, no me pasó nunca en la vida algo así viste. Y esta anécdota, es una anécdota muy reciente. Y como que yo terminaba de bailar y me daba bronca viste. Me daba bronca no poder expresarlo porque si bien yo trataba de acomodarme para que eso no sucediera, volvía a aparecer esa marca, esa mano ahí que por dios me molestaba de una forma, que ya te digo, nunca me había pasado, o sea, nunca me había pasado algo así. Y, bueno no se lo podía...claro, yo trataba ya de ni bailar. Hasta que en un momento se lo dije, porque ya era como no querer bailar, entonces no sabía que quedaba peor, si decirle que no o decirle por qué o sea, como que me sentía incómoda bailando con él, como que se lo dije en un momento. “Mirá me siento incómoda, no me gusta que me abracés así, siento que me tocas toda la teta, viste”. Se lo dije así sin pelos en la lengua. “No, porque la disociación, para disociar, bueno”. Nunca me pasó. Bueno, no me sacó a bailar nunca más. Bueno, prefiero que no me saque a bailar a que me esté tocando la teta viste. O sea, no me toques las tetas” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de Percanta y milongas al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Creemos que un análisis posible viene dado por la sexualización o el atributo de seducción presente en la danza, lo que sin duda conlleva un abuso de poder o dominación masculina ante el cuerpo femenino. Pero estas situaciones de “manoseos” en el abrazo pueden interpretarse además desde la estructura misma de la danza, donde el código de que el hombre debe “marcar” a la mujer –conducirla en el movimiento- trae aparejado en ocasiones el uso de cierta fuerza en el abrazo (ya que se enseña muchas veces a “retener” a la mujer, “para fundirse en un solo cuerpo”) para que ella pueda “seguir” su marca. Así nos comentaba Elisa:

“O sea, se decía fulano no “fulano te apreta que se yo”. No sé, yo en eso no, como decirte, no soy tan sensible. Yo creo que el abrazo ya de por si digamos, la idea de bailar un tango con otro supone que te toca, que capaz que desliza su mano por tu espalda, aunque no te guste. A mí me resulta siempre agradable, nunca me...ya te digo lo más desagradable es eso de que te apretan, te hacen mal en el cuerpo en el baile, ¿no?, pero nunca leo, o interpreto una actitud de lascivia, entendes, o abusiva. No, nunca me pasó, hay que ver qué pasa con las chicas están muy lindas o muy voluptuosas” (Elisa. 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

Esta representación de la masculinidad como “heroica” valida el uso de la violencia como recurso que defiende lo propio y controla/conquista lo ajeno. En el ámbito tanguero se respalda en la idea de que el estilo de abrazo es definido por el conductor, que en su afán por controlar el movimiento o de conquistar o seducir, muchas veces no logra escuchar/respetar corporalmente a sus compañeras. A la vez, esta creencia viene dada por el sentido que se le adjudica al baile en pareja en el tango, ya que una idea generalizada entre milongueros y milongueras (y que se reproduce por los maestros y maestras desde las clases de tango) es que en el tango “dos cuerpos son uno”.

Cuando se ha tenido la suerte de ser escogida por un “milonguero de ley”, su marca es un abrazo firme que va guiando por la pista, dando la impresión de ser con la mujer que lleva en brazos un solo cuerpo, aunque cada uno está bailando consigo mismo. (Pérez de Samper, 2010, p. 66)

Vemos así la importancia que adquiere el cuerpo como categoría relevante en las representaciones del tango. Para Vigoya Arango (2017):

En el tango tradicional es importante la feminización de la mujer y la masculinidad del hombre. El cuerpo es entonces trabajado para que la mujer se estructure de tal forma que pueda brindar una buena compañía al hombre dejándose guiar fácilmente. Por el lado masculino, siempre es importante dominar a la mujer, no dejar que se exceda en los pasos que se le pide y mucho menos que vaya a proponer nuevos movimientos (Vigoya Arango, 2017, p. 45).

De esta manera, aparece fuertemente representada la cuestión de la “marca” forzada y la falta de escucha de la intencionalidad del cuerpo de la mujer. Dicha representación está vinculada al código instituido de que el hombre es quien lleva o conduce en la danza y a la mujer sólo le tocaría responder a esa marca pasivamente. Esta creencia se refuerza por el modo en que se encara la enseñanza del tango, donde en la mayoría de los casos se sigue reproduciendo que el hombre “lleva” y la mujer “sigue”. Así, la danza de la mujer queda generalmente supeditada a la danza del hombre, a no ser que surjan estrategias de resistencia a la dominación masculina (cuestión que analizaremos en un posterior apartado).

3-El respeto al valor de la jerarquía: organiza la vida cotidiana de la mayoría de los hombres que, aunque crean lo contrario, generalmente viven de un modo sometido y burocrático.

Los valores y cualidades vehiculizados, jerarquizados, prescriptos, promovidos y sintetizados por esta creencia son: disciplina y obediencia (a autoridad o a una causa), lealtad a ideales y personas que lo representan, ejercicio de autoridad, sabiduría y poder del adulto, honor, no-cuestionamiento de sí, de las normas y de los ideales grupales (los de la masculinidad incluidos), generosidad y sacrificio de lo propio, proteccionismo de los «débiles». (Bonino, 2003, p.22)

En los contextos de milongas, los hombres generalmente siguen las reglas de los códigos milongueros sin cuestionamientos. Las jerarquías se respetan entre los propios varones, por ejemplo si un hombre se encuentra acompañado de una mujer en la mesa, otro hombre “pide permiso” al mismo si desea invitarla a bailar. Se trata de un valor de cortesía o respeto hacia el par varón, donde la mujer aparece posicionada como un objeto de pertenencia de su compañero (sea o no pareja sentimental u amorosa).

De este modo, encontramos en el discurso de nuestras entrevistadas situaciones que dan cuenta de ese código de respecto tácito entre varones en las milongas rosarinas. Así se puede percibir en lo expresado por Elisa:

“-¿Y qué pasa si vas en pareja o qué es lo que ves vos, en cuanto que te sacan a bailar o no tanto, qué pasa con eso?
No, eso es contundente. Yo en un periodo de tiempo tuve una pareja milonguera, digamos un novio de la milonga, y si yo me sentaba con él en la mesa nadie te saca a bailar. O de lo contrario, que esto es muy cómico, tragicómico, le pedían permiso a él “che, la voy a sacar a bailar a Elisa” (risas).
-Claro, como una propiedad...
-Yo miraba y decía, ¿perdón?
-Le preguntaban a él...
-Le preguntaban a él si él digamos autorizaba que yo bailase con algún otro compañero, ¿no? De ahí de la milonga.
-Sí, eso sucede bastante. Es bien particular” (Elisa. 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

Existe además en la milonga un código de exclusividad entre parejas amorosas, que por lo general bailan solamente entre ellas. Esto hace que muchas veces mujeres solas sentadas con hombres solos (que no necesariamente sean su pareja) encuentren dificultades para que “las saquen” a la pista de baile. Se trata de actitudes que aparecen mencionadas como machistas, por ejemplo cuando una mujer se encuentra acompañada por un hombre en general se asume que no baila con nadie más (en ocasiones hasta le “piden permiso” a él para sacarla a bailar, quedando de manifiesto la cosificación de la mujer como propiedad privada). Todo lo cual podemos percibir en el relato de Nora, cuando nos contaba:

“-Entonces también Roberto mi amigo, también de muchos años que yo lo conozco desde que mi hija cumplió 15 años, ahí un poco daba indicaciones, pero en la milonga bailábamos poco porque estaba en pareja, y cuando está en pareja la mujer a veces no le permite bailar.
-Eso te iba a preguntar, cuál es la diferencia. Vos decías que íbas con amigos, por ahí capaz te sacan más, ¿qué pasa si vas en pareja?, ¿te sacan igual?, ¿bailan solo entre parejas?
-Ah no, si vas en pareja, que eso me pasó ahora el jueves que fui sola y me sentaron, vino Soledad de Percanta y dice “¿ay, te molesta si se sienta Marito en tu mesa?”. Y después me dice otro amigo “Nora, te cagó la noche”. Porque si a vos te ven sentada con un hombre, y sola, presumen que estás con él.
-¿Qué estas involucrada sentimentalmente?
-Claro, y hay parejas, parejas que, matrimonios que baila matrimonio.
- ¿Sólo ellos, cerrado?
-Sí, si. Y si vos por ejemplo estás sentado con alguien, el hombre duda. Yo tenía un amigo que murió, Jorgito Alagorio, y decía “¿me la permite?”, ¿Me permite”, entonces el hombre te dice “cómo no!”.
-¿Pide permiso al hombre?
-Pertenencia si, como si fuese una pertenencia, una posesión. Es más, hay dos oftalmólogos, que todavía siguen bailando, que son re conocidos. Y Jorgito Laborio en la temprana, en la milonga de Pablo Taglioni, va y le dice “¿me la permite?”, y él dice “no”. No lo dejó bailar con la mujer.
-¿Y si la mujer quiere bailar?
-No, no, vos tenes que esperar a que te saquen. Es machista, es súper machista.
-Es súper machista, o sea no tenés poder de decisión vos.
-No, no, no” (Nora, 68 años, abogada, profesora de inglés jubilada. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 13/06/2022).

Hay un código de respeto entre hombres, ciertas “condiciones” que deben darse a la hora de sacar a bailar a una mujer. Así relataba Javier acerca de lo primero que hace al llegar a la milonga y observar la pista de baile:

“No hablo pero me fijo mucho, entonces miro, después miro la mujer que yo creo que puede bailar conmigo, no importa la condición, y veo la posibilidad de poder sacarla a bailar. No siempre la saco a bailar, si no se dan las condiciones no.

-¿Cuáles serían las condiciones?

Las condiciones que esté posiblemente sola, si está acompañada que conozca la pareja, si conozco a la pareja a veces se puede sacar a veces no. Depende de muchas cosas” (Javier, 44 años, técnico restaurador de obras de arte. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 1/12/22).

Nos preguntamos, ¿qué representación impera sobre esta danza?; ¿siempre hay una seducción amorosa en juego?; ¿por qué la mujer no podría compartir una danza con otro hombre cuando se encuentra acompañada por un masculino?; ¿le molestaría al compañero o al bailarín, que entonces no podría insinuarse?

A partir del trabajo de campo realizado, podemos observar la existencia de un fuerte valor de sexualización presente en el tango. El mismo se pone de manifiesto no solamente al momento de elegir compañera de baile (ya que si la mujer está en pareja o acompañada por un masculino no es elegida), sino también en la percepción de respeto que evidencian las mujeres milongueras, acerca de sus compañeros varones. Un respeto que sienten deben “ganarse” por la trayectoria en el baile más que nada, puesto que conciben que al empezar a bailar son más vulnerables al “levantar” o “encarar” de los milongueros. Dichas cuestiones pueden ser visualizadas a partir de las representaciones de Judith:

“-Y, ¿empezaste yendo a una clase, yendo a la milonga o cómo fue?

-Empecé yendo a una clase, continué yendo después a las milongas, ensayando con una persona que el profesor me había recomendado, y realmente fue frustrante porque los ensayos no iban a buen puerto, en el sentido de que no había una transmisión pedagógica por un lado y por otro lado, siempre muy mezclado el tema de que te encaran viste, y por ahí la persona más grande que yo en edad y eso a mí no me cerraba.

-¿Vos cuantos años tenías ahí?

Yo tenía 18 en ese momento y no me cerraba que me inviten a dormir después de una milonga, pero que después, y yo le diga que no y no me acompañen a tomar el colectivo, por ejemplo. Yo tenía 18, pero ya me daba cuenta lo que me convenía y no me convenía, a quien le importaba yo mi integridad, mi seguridad y a quien no, entonces bueno, me resultaba un poco lejos la distancia, aunque yo era bastante callejera esperaba el colectivo y siempre algún aliado esperando el colectivo había. Aparte siempre a esa edad una quería salir, esperaba el colectivo y no pensaba en los peligros, no pensaba en nada, se cagaba de frío. Pero bueno, fue un poco la distancia sumado por ahí a que yo tenía 18 años, era pendeja, y el ambiente era bastante difícil en un punto, creo, era distinto a lo que es ahora, me parece que...

-¿En qué sentido era distinto, o es distinto ahora a como era antes?

-No, capaz que es igual, capaz que yo cambié. En el sentido de que yo había arrancado y es como que se te acerca un montón de gente como buitres y después cuando pasa el tiempo y quizás ya te

conocen, o quizás ya te ganaste cierto respeto, es como que ya no recibís ese cargoseo, ese acoso, de tantos chabones en la milonga” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta y milonga QTP. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

El respeto que siente la mujer en el ambiente tanguero viene dado también por el reconocimiento entre varones hacia ella en tanto pareja de un milonguero o bailarín profesional. Como si ser la novia de alguien que baila le adjudicara implícitamente el rol de bailarina. Una bailarina no disponible para el encare o chamuyo de otro milonguero. Se trata de un mandato de valor a la jerarquía (código de obediencia entre varones), donde la mujer aparece representada como “cosa” u “objeto” de propiedad masculina. Así, continuaba relatando sus experiencias Judith:

“-Antes era el respeto como algo que vos te tenías que ganar en un punto, como que de base no te respetaban, te respetaban si vos estabas en pareja con alguien por respeto a ese chabón que era como tu dueño por así decirlo.

-Si ibas con un hombre o acompañada, con tu pareja o amigo, no importa, pero como que ya estabas con un hombre...

-De hecho, a mí algo que me pasó después, yo pierdo contacto con el mundo del tango, cuando retomo contacto con el mundo del tango fue yo te digo año 2008, 2009 yo iba a la chamuyera, después en el 2013 cuando retomo yo me pongo de novia con un tóxico atómico (risas), pero bueno, en ese momento era mi novio que era bailarín (...)Y en esta segunda oportunidad que yo me volví a acercar, como que la estrategia que yo encontré como inconscientemente quizá de alguna manera como para poder continuar en ese ambiente de una manera más segura para mí, más tranquila por así decirlo era estando de novia con este salame (risas). Bueno, nada, eso... Es como a nivel inconsciente, porque ya la gente te respetaba, el hecho de que ya tenías dueño, lamentablemente era así, entonces como que vos ya tenía dueño y como respetaban a ese chongo que era tu novio, vos ya al menos tenías más respeto y podías saber que vos eras una persona que estabas ahí que querías bailar...

-Claro, ¿cómo es la falta de respeto?

-Por ejemplo, yo te doy un ejemplo. Estaba yo en la milonga que organizaba mi novio, charlando con una amiga, viste cuando estas vos así charlando y es obvio que no tenes ganas de bailar. Viene un chabón y me dice, o sea, vos yo era la novia del organizador para que vos te des una idea, ¿entendes? Para que nos situemos en la situación, circunstancia, circunstancia, situación, que para en realidad yo nunca me comí ninguna, pero la gente, para que vos veas como lo ve la gente, que aunque vos, para vos sea distinto allá el mundo afuera sigue siendo una mierda y la gente entiende eso, entendés, porque me dice ¿querés bailar?, le digo mirá discúlpame pero yo estoy hablando con mi amiga después si querés bailamos, “eh, le acabo de pagar la entrada a tu novio y no querés bailar”, ¿qué? (risas).

-No entiendo la relación (risas)

-Yo sí entiendo la relación, vos sos objeto de tu novio. Yo te explico para mí, yo después hice la sinopsis, y me llevó un tiempo, porque viste qué confusión, confusión, hay una mezcla ahí. La gente es pelotuda, es sexista y es boluda, las dos cosas, ¿viste? Perdón, yo soy así medio guasa para hablar, perdón.

-Bien, sentite en confianza

-Y la relación cuál es, soy dueño, o sea, le acabo de pagar la entrada a tu dueño, ahora me toca una vuelta con vos. Es como la sortija, la calesita, che me toca una vuelta, ¿entendés? Y uno no es un objeto, no está para complacer el deseo del pelotudo que quiere bailar con vos

-Claro” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta y milonga QTP. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

4-La superioridad sobre las mujeres (y sobre varones “menos masculinos”) y la diferenciación de ell@s: esta creencia demuestra que ser hombre es ser superior a las

mujeres, tener autoridad y no parecerse a ellas, así como también la superioridad hacia aquellos hombres “menos masculinos” o que no cumplen con las cualidades de la MH (niños, homosexuales). Implica hacer lo que las mujeres no hacen. Esta creencia manifiesta la negación masculina del reconocimiento y la esencialización/invisibilización de las mujeres. El modelo de amor que resulta de este tipo de masculinidad es uno de los que- históricamente- tiene más componentes de explotación: el modelo de amor romántico, caballeroso y cortés.

En similar sentido, Mabel Burin -siguiendo los aportes de Elizabeth Badinter- sugiere que no existe una única masculinidad para toda época y lugar sino una diversidad de masculinidades, ya que se trata de una ideología que justifica la dominación masculina en nuestras sociedades. Y como tal se aprende, se construye y puede modificarse. Así:

La primera obligación para un hombre es no ser una mujer. Tal es el origen de la subjetividad masculina: poner el acento en la diferenciación, en la separación, en la distancia que se establece con los demás y en la carencia o negación de sus emociones cálidas. (Burin, 2000, p.134)

Al igual que en el ítem anterior, se considera muchas veces que las mujeres son “naturalmente” seguidoras de los hombres en su rol en el baile, lo cual se justifica en el discurso masculino cargado de una “ética de feminidad” (o esencia femenina) que legitima su postura, sus movimientos y sus actitudes frente a su compañero en la danza, con marcados tintes prototípicos de caballeridad romántica. Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento del texto “La bailarina de tango y su cuerpo”, un escrito compartido por el maestro de tanguero Luis Cabral en un grupo de amantes del tango en Facebook:

Tiene su propio equilibrio, así es liviana. Es dulce por lo suave, esto caracteriza su feminidad, y acomoda su cuerpo, fundiéndose, de modo tal que, su compañero siente como si se vistiera con ella. Espera, sigue, no anticipa (...). Algo fundamental que no debe olvidarse es que si no hay entrega de la mujer, no hay verdadero abrazo. Esa entrega no consiste sólo en apretarse, es ternura, suavidad, relajación, dejar hacer al hombre, con lo que este puede conducirla y marcarle sin problemas.⁶⁷

Aquí otro fragmento ilustrativo del valor de entrega de las mujeres respecto al dominio masculino en la danza.

“No se miran ni se hablan. Si hacen falta palabras es porque el lenguaje del cuerpo está fallando. Ella no toma la iniciativa, sólo intercala algún capricho que no perturbe la continuidad del desplazamiento (...) En el tango, igual que en la vida, el único dominio del tiempo que tiene la mujer respecto del hombre es frenarlo, nunca apurarlo. Y ese es el arte de ella. El hombre avanza y la mujer resiste, sin mucha convicción, es cierto. Milonguero de ley, ni siquiera necesita

⁶⁷Fuente: <https://www.facebook.com/groups/amantesdeltango/permalink/1308059029242367/?hcllocation=ufi>.
Fecha: 1-03-2017.

marcar. La toma firmemente entre sus brazos y la cobija en su pecho. Se la lleva puesta, “dormida”, y la guía con el fuelle acompasado de su propia respiración”. (Abadi, 2005, p.31-32)

La mujer tanguera es valorada principalmente en su calidad de buena seguidora, independientemente de sus habilidades como bailarina. Otros aspectos importantes a la hora de ser elegida en la milonga se relacionan con su aspecto físico, ser consideradas atractivas. A la hora de salir a la pista también son muy elegidas las extranjeras, y aquellas mujeres jóvenes o que están en un nivel inicial aprendiendo la danza, en especial para los milongueros más antiguos o de más edad. Consideramos que el perfil de milonguera principiante es más atractivo para ellos, puesto que las pueden cotejar más fácilmente, así como también pueden resultar más cómodas para ser “llevadas”, debido a que cuentan con menos recursos técnicos en la danza, lo que aumenta la percepción de poder o dominación masculina en el baile. Dicha consideración puede ser ilustrada en el siguiente fragmento de la conversación con Roberto:

“-¿Pero en una milonga ponele que no hay clase, y vas solo a la milonga, a quienes elegís para bailar?
-A la más linda (risas).
-Pero está bien, es válido!
Era una broma, claro, pero si te repito somos humanos, hay una atracción.
-¿Y si es linda y no baila bien?
-Y bueno, paciencia (risas). Te la bancas. Y bueno, pero es recíproco. A ustedes les pasa lo mismo. (...) Yo anoche bailé con una chica que está tomando clases que no baila bien porque está aprendiendo, pero me dijo que conmigo se sentía cómoda y yo también me siento cómodo y me divierto. Y nos reímos. Y no baila bien, pero yo bailé anoche tres veces con ella. No baila bien pero me sigue y yo no le hago hacer cosas que alomejor le puede hacer Cristian o un buen bailarín” (Fragmento de entrevista a Roberto, 75 años, contador jubilado, milonguero. Habitué de Percanta. La misma fue realizada en su estudio contable, el 1/07/2022).

La creencia de superioridad masculina se manifiesta también en el hecho de ser ellos quienes poseen el privilegio de elegir a sus bailarinas, y en las pocas ocasiones en las que ellas “sacan a bailar” en las milongas, ellos aceptan como un gesto de caballerosidad, para cumplir con un mandato, para no quedar mal. Sin embargo, siempre son ellos quienes “administran” las tandas, haciendo uso de estrategias de poder, como por ejemplo invitándolas a salir a bailar en los dos últimos tangos. Dicho poder se evidencia por ejemplo en el relato de Javier:

“-¿Y mujeres te han sacado a bailar a vos?
Si, siempre digo que si. Cuando viene una mujer a sacarme siempre digo que sí.
-¿Por qué?
Por vergüenza ajena (risas). Muchas veces por vergüenza ajena.
-¿Cómo sería por vergüenza ajena?

Yo no bailó mucho. Vos me conoces y yo soy de estar un montón de tiempo sentado. Yo habitualmente estoy mucho sentado, y miro y analizo. Me gusta mirar, y bailo poco, un poquito para mí es suficiente. Entonces a veces no es por nada pero las mujeres vienen y me sacan porque me ven ahí, sentado, entonces van y me sacan, y entonces por no causarle una vergüenza ajena, por no causarme yo vergüenza ajena de decir que no digo que sí, y bueno entonces salgo. Entonces a mí me conoce tanta gente, y mucha gente grande, claro, con el problema de columna que tengo hay mujeres que no las puedo arrear, entonces le esquivo y las administro.

-¿Cómo sería las administro?

-Te digo porque eso lo hice siempre. Hay ponle diez mujeres mayores, y no es por malo, por mala onda, es porque no me da el cuerpo para bancarme la mujer que se cuelga, me tira todo el peso, te puedo asegurar que yo no puedo bancarme el peso porque no me da la espalda. Entonces que hago, yo la saco a bailar, viene y me dice no Javier bailamos un tanguito, un tanguito te dice. Pero viene en el primero, entonces le digo mirá vamos a hacer una cosa, vos me pedís un tanguito ok vamos a salir a bailar dos pero yo te voy a buscar, vos esperame que yo te voy a buscar. Entonces, y son 4, tandas de 4, yo espero 2 y después la saco. Porque no te puedo sacar los dos primeros porque no te puedo mandar a sentar en el segundo, en el tercero, queda feo, parece que la estás rechazando, entonces para que eso no suceda, espero que pasen dos y ahí voy. Y cumplo. Y si voy y no está porque salió a bailar con otro, después no voy más. (Risas). Le digo vine y no estabas” (Javier, 44 años, técnico restaurador de obras de arte. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 1/12/22).

Resulta llamativo el hecho de que en situaciones en que mujeres invitan a bailar, lo hacen como un pedido, como un favor, y generalmente a conocidos o amigos, pero siempre a merced de que ellos elijan el momento. Así nos comentaba Elisa respecto a su experiencia de sacar a bailar a varones en la milonga:

“-Bueno, de hecho yo saco a bailar a varones, regularmente, si me interesa como bailan, etc.

- ¿Cómo los sacas, te acercas a la mesa, los miras, los cabeceas?

-Y, según los casos. Pero, bueno acá en Rosario en realidad es como un ambiente muy endogámico. Nos conocemos todos que se yo, bueno che dale vamos a bailar un tango una cosa así, eso es entre los más íntimos. Pero también saco a bailar a, que es lo que más me interesa viste cuando viene alguien de afuera, de los alrededores que baila lindo, hago lo mismo que los varones, te aclaro. Primero los miro bailar en la pista, si bailan lindo me los rebusco y trato de sacarlos a bailar. A veces tengo dificultades porque si está en pareja no me animo, ponle (risas). O sea, hago lo mismo, me pasa lo mismo (risas). Y pero si vos ves que vienen en pareja y sólo bailan en pareja.

-Claro, y no querés que te rechacen tampoco...

-Y, viste, es como considerado como muy desubicado lo cual me parece una pelotudez, es una pelotudez, pero hay gente que tiene esa mentalidad o esa idea, a tal punto que realmente se enojan entre ellos.

-Claro, uno no quiere generar conflictos tampoco en la pareja.

-Claro, sienten celos, viste.

- ¿Y te han dicho que no?

-Sí, también. En general los tipos cuando no quieren bailar te ponen excusas, “ay no, no, no, me doblé el tobillo” o boludeces así (risas). O “estoy muy cansado”.

-Claro, no te dicen un no a secas, o no es tan explícito el no, el rechazo.

-En algunos sí, pero... Yo les digo a las milongueras, porque a muchísimas les da vergüenza, no les parece, viste. No es tan frecuente que las mujeres saquen a bailar. Aún ahora, aún ahora. Y si sacan a bailar es como de un modo velado viste. Al amigo, “¿che después me sacas? O sea, simulando, entonces después el hombre te saca igual.

-¿O sea, es pedirle que te saque, o sea, la decisión sigue siendo de él?

-Sigue siendo de él. Claro, claro, no sólo sigue siendo de él. Sino que para el entorno él te saca a bailar.

-O sea, él te sigue sacando aunque vos le hayas pedido.

-Claro, si si, después te saco te dice” (Elisa. 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

En este sentido, es posible observar que las milongueras aceptan el código de superioridad o privilegio de los varones en la invitación a la pista, manifestando en sus discursos que únicamente se animan a invitar ellas a varones de confianza (de modo sutil, con la mirada generalmente,), con los cuales no tendrían que soportar un supuesto rechazo. Todo lo cual sigue sosteniendo el ideal de ser “la elegida”, como un valor positivo dentro del ambiente. El siguiente fragmento de la entrevista con Nahir es ilustrativo al respecto:

“-Además me pasa algo que si siento que no me sacan a bailar por estar en un lugar, me corro de lugar, me pongo sola. Voy al hueso, voy a bailar y voy a buscar eso.
-¿Y sos de sacar a bailar vos también?
-A veces, no tanto. Más bien con el cabeceo, la mirada. Si no es a través de ese código me cuesta sacar a bailar. Tiene que ser un amigo, claro, tiene que ser una persona con la que haya mucha confianza en la cual se pueda decir que no y está todo bien” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de milongas formales como Percanta y La Piucarina, y prácticas informales al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Así, el temor a ser rechazada aparece como una cuestión relevante en los relatos de las entrevistadas, lo que podría explicar el hecho de que el código tradicional milonguero de la espera a ser la elegida para bailar se siga reproduciendo. Vemos como aparece representado dicho temor en el discurso de Judith:

“-¿Y sos de sacar vos a bailar o siempre te sacan?
-Como estoy muy heteronormada, te comentaba hoy, soy heterosexual porque creo que siempre fui muy complaciente con lo que se espera de mí en un punto. No creo en la heterosexualidad así naturalmente, no creo que nadie sea heterosexual ni yo, pero creo q para de que me arruinó la vida ser heterosexual, no mentira (risas). En el sentido de cosas de parte siento que me ha limitado ser yo tan heteronormada, me cuesta sacar a bailar.
-Bueno, pero es el código de la milonga un poco, sentarse y esperar que te saquen como mujer.
-Si, igual admito que tengo mucha confianza con mucha gente como para sacar a bailar y saco a bailar a la gente con la que tengo confianza. Pero fuera de la gente que tengo confianza realmente me cuesta mucho, tengo mucho miedo al rechazo, y aparte que me importa tanto bailar con alguien que me gusta, que si me gusta mucho bailar con alguien y me dice que no, es peor que me diga que no...
-Pero, ¿no te ha pasado?
-Siii, si. Hay gente con la que me encanta bailar y esa gente...
-¿Pero cómo?
-Y te digo la verdad, el rechazo de que la persona con la que me gusta bailar y no quiere bailar conmigo, se asemeja a que te deje un novio, y mirá que es feo que te deje un novio, eh. Es un golpe al ego, es un golpe al ego terrible. No, y aparte que es las ganas que vos tenes de compartir, que te encantaría bailar con esa persona, y esa que esa persona no quiera bailar con vos, es un puñal en el corazón” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

Es posible entonces que en determinadas situaciones de la cotidianidad tanguera se manifieste una violencia invisible de género⁶⁸, expresada en ciertas prácticas esencializadas e invisibilizadas, donde las mujeres asumen posiciones desiguales respecto a sus parejas de baile masculinas. Dichas desigualdades son parte a su vez del campo mayor de socialización cultural (en la sociedad patriarcal toda), creaciones de la Modernidad que construyen nuestra creencia de lo “naturalmente” femenino y masculino.

Así, los códigos o “mandatos milongueros” pueden ser considerados como dispositivos que han sido naturalizados, ahistorizados y valorados como “lo que es así”, cuando en verdad tengan más que ver con una forma de interacción entre los géneros: construcciones culturales e históricas, fruto de un momento particular, y por lo tanto, propensas al cambio (como lo demuestran las nuevas propuestas de tango queer, por ejemplo). Pueden ser asimilados a los mitos, ya que operan a través de una repetición de narrativas o enunciados (los relatos de los “viejos milongueros” por ejemplo son altamente valorados) que crean su “eficacia simbólica”. Es decir, que estos códigos milongueros deben su “éxito” – en la medida que se siguen reproduciendo sin mucho cuestionamiento en las milongas- al operar en el “orden de las cosas” y se perciben de manera natural.

Por todas las manifestaciones analizadas, consideramos que las representaciones tanto de hombres como de mujeres en la danza tango se encuentran imbuidas en cierto estereotipo femenino presente en nuestras sociedades, los mitos de *la mujer de la ilusión*: “esencia femenina, más madre que mujer, más objeto que sujeto erótico, más pasiva que activa, más “partenaire” que protagonista” (Fernández, 1993; p.249). Y en esa espera a ser “la elegida” en la pista de baile, la mujer milonguera queda muchas veces atrapada en un deseo de reconocimiento (otorgado por los hombres), más que en el reconocimiento de su deseo. Ello se evidencia, entre otras cosas, en las no pocas ocasiones en que una mujer

⁶⁸En nuestro país, la problemática de la violencia contra las mujeres adquirió en el año 2015- a partir del fenómeno del *Ni Una Menos*- una renovada visibilidad. Sin embargo, existen acciones previas llevadas a cabo por el movimiento feminista que pusieron “sobre el tapete” y en agenda la problemática en Argentina. Es importante recordar como hito fundacional el movimiento #NiUnaMenos que nació en las redes sociales (*twitters*) como iniciativa de un grupo de periodistas, escritoras y artistas desde la reacción a una serie de femicidios ocurridos, convocando a la sociedad a una manifestación alrededor de distintas plazas argentinas para el 3 de junio de 2015, quedando registrada desde entonces esta fecha como nuevo calendario de lucha (aunque se trataba de una convocatoria que no tenía intención de insertarse en una historia de luchas previas).

acepta salir a bailar por la insistencia del hombre, o permanece bailando en una situación de incomodidad por el código de “terminar la tanda”⁶⁹. Así, continuaba Judith su relato:

“-Por eso, ¿sos de decir que no?

-A ver, digo que no cuando estoy muy cansada. A veces bailo por amistad, o a veces porque me da cosa porque el salame se vino hasta la mesa en vez de cabecear. A ver, ¿por compromiso he bailado? Sí, millones de veces bailé por compromiso. Trato de no hacerlo porque son mis pies los que están de por medio y porque no tengo ganas. Pero si, millones de veces he bailado por compromiso.

-¿Has dejado en la pista a alguien, sin haber terminado la tanda?

-Tiene que ser algo alevoso, que la persona me haya faltado el respeto. Por bailar mal y aburrirme no. No, porque yo le dije que sí sabiendo que me iba a aburrir y bueno, viste. Si, si la persona me hizo un comentario desubicado si es un pelotudo bueno, o no se algo alevoso” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

En general, la mayoría de las entrevistadas manifestaron salir a bailar por compromiso a pesar de no tener deseo de hacerlo, lo que denota una dificultad para negarse a una invitación masculina. Y en el caso en que logren decir que no, siempre es de manera disfrazada, ofreciendo algún tipo de explicación a la negativa a salir a bailar. Esta negación a bailar comunicada complacientemente se evidencia por ejemplo en la conversación con Nahir:

“-¿Y te ha tocado decirle que no a alguien?

-Si, todo el tiempo.

-¿Y qué reacciones?

-Es algo que todavía no puedo resolver. No, a veces trato de serle sincera “después bailamos”, “estoy armando una tanda”. Porque suelo poner música también las milongas últimamente, entonces por ahí me sacan a bailar y estoy ahí armando, le digo no, no, ahora no puedo, tampoco quiero pero bueno. No te digo no quiero, te digo no puedo” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de milongas formales como Percanta y La Piucarina, y prácticas informales al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Nos preguntamos entonces, ¿es el género un eje en torno al cual se estructuran las desigualdades dentro de la danza-tango?

Aunque la cuestión del género no sería suficiente para comprender completamente la red de significaciones en que se basa la práctica de la danza, podemos ver cómo sin la inclusión de esa dimensión no podríamos tener un conocimiento acabado de esas prácticas y de esas redes de sentido (Mora, 2009, p.6)

Por ello, consideramos que la construcción socio-cultural de los géneros es indiscutible. Es una construcción que tenemos internalizada e incorporada, “hecha cuerpo” al decir bourdieusiano. Y es justamente esa internalización la que resulta efectiva en la

⁶⁹ La mayoría de las milongas se organizan en tandas musicales compuestas por tres o cuatro tangos de diferentes orquestas, seguidas de un intervalo de canciones de otro estilo musical en los cuales se descansa y se cambia de parejas. Esas tandas generalmente se respetan hasta el final con el mismo compañero o compañera (está mal visto suspender el baile antes de finalizadas).

modelación de nuestra experiencia, tanto en el modo de experimentar nuestro género como en la diferenciación con los otros.

Esta experiencia abarca el mundo social y sus divisiones arbitrarias, comenzando por la división socialmente construida entre los sexos, como naturales, evidentemente, y contiene por ello una total afirmación de legitimidad (Bourdieu, 2010, p.11).

A partir de las diversas representaciones analizadas de milongueras y milongueros es posible visualizar al género como uno de los ejes fundamentales sobre el cual se construyen diferenciaciones y desigualdades dentro de la milonga, entendiendo a su vez que la danza-tango ha estado signada desde sus orígenes por la construcción de modelos idealizados de mujer y de varón.

Como vimos en capítulos anteriores, los primeros tiempos del desarrollo de la danza estuvieron dominados por hombres. La preponderancia de las mujeres en el período inicial del tango-danza fue sobre todo en su carácter de intérpretes, seguidoras, mientras que los varones se reservaron la preeminencia como coreógrafos y teóricos de la danza: una división por cierto generizada, en sintonía con las representaciones hegemónicas de las actividades femeninas y masculinas.

Con el resurgimiento del tango a finales del siglo XX y su profesionalización se habilitó para las mujeres un lugar de mayor reconocimiento, ocupando espacios antes vedados, como la enseñanza por ejemplo. Sin embargo, dicha situación no culminó con las desigualdades, sino que puede ser abordada en la puesta en juego de otros mecanismos en las interacciones sociales entre los géneros: las relaciones de poder. Pujas de fuerza simbólica que analizaremos a continuación.

4.3. Ejercicios de Poder

Actualmente las mujeres del tango han sabido abrirse paso y encontrar buenas posiciones en el androcéntrico camino de la danza. Hay una extensa lista de bailarinas, coreógrafas, maestras, organizadoras de espacios y eventos milongueros. Es así como de un tiempo atrás a hoy podemos pensar que las mujeres tangueras se han “empoderado” o han adquirido una cuota importante de poder en el ámbito de la danza.

Uno de los pensadores que más profundamente ha estudiado la cuestión del poder, Michel Foucault, sostiene que lo que caracteriza al poder es que pone en juego relaciones entre individuos o entre grupos. De este modo, no se limita únicamente a los aparatos del

Estado porque “de hecho el poder en su ejercicio va mucho más lejos, pasa por canales mucho más finos, es mucho más ambiguo, porque cada uno es en el fondo titular de un cierto poder, y en esta medida vehicula el poder” (Foucault, 1992, p.119). En este sentido, existe en la sociedad “*una trama de poder microscópico*” que tiene que ver con el conjunto de pequeños poderes e instituciones situadas más allá del poder político, los aparatos del estado o el de una clase privilegiada. En la sociedad se dan múltiples relaciones de autoridad situadas en distintos niveles, apoyándose mutuamente y manifestándose de manera sutil. Desde esta perspectiva, en los diferentes tipos de relaciones sociales (amorosas, económicas, pedagógicas, institucionales, etc.) se hallan relaciones de poder en las que las personas tratan de orientar, conducir e influir en la conducta de los demás. Estas relaciones se caracterizan por ser móviles, inestables y por lo tanto modificables.

Lo que define el poder es la resistencia, ya que donde existe poder también se encuentra una resistencia que fija sus límites. A diferencia de las relaciones de dominación (en las que la libertad de los sujetos se ve muy limitada o prácticamente anulada) las relaciones de poder implican agentes libres, que no están completamente a merced unos de otros, sino que pueden resistirse. En este sentido, se trata de un modo de relación que no actúa directa e inmediatamente sobre las personas, sino que actúa sobre sus acciones.

Introducimos en la visibilización de estas prácticas supone reconocer que en las relaciones de mujeres y varones no se juegan sólo diferencias sino sobre todo desigualdades, es decir situaciones de poder y estrategias de su ejercicio. Consideramos al poder no como una categoría abstracta, sino como algo que se ejerce, que se visualiza en las interacciones (donde sus integrantes lo despliegan). Este ejercicio tiene doble cara: puede ser opresivo o coercitivo, pero también puede manifestar un consenso o una configuración de existencias (espacios, subjetividades, modos de relación, etcétera).

Siguiendo estos planteos, nos interesa reflexionar acerca de cómo se manifiestan en las interacciones -y discursos- de varones y mujeres del tango las relaciones de poder y cuáles son sus estrategias de resistencia ante ellas, puesto que “todo ejercicio de poder puede dejar grietas por donde se cuele la posibilidad de subjetivación y de agencia” (Mora, 2009, p.9). En este sentido, pensamos la categoría Poder como capacidad, es decir, no sólo como dominación sino como capacidad de acción a pesar de los condicionantes.⁷⁰

⁷⁰ No somos seres totalmente libres, estamos condicionados (socio históricamente, culturalmente, económicamente, etc.), sin embargo existe una permanente reformulación de las relaciones de poder (tanto en el nivel micro como en el macro) lo que permite ir liberándonos paso a paso. En este sentido, me gusta la

Lo primero que llama la atención en el ámbito tanguero es que si bien es una danza que remite a un modelo heteronormativo hegemónico (hombre guía- mujer guiada), el lugar de la mujer como bailarina queda posicionado muchas veces en segundo lugar, o directamente se tiende a invisibilizar su figura dentro de la danza.⁷¹

Es así que la mayoría de la bibliografía abocada al tango, y especialmente la referente a los estilos de baile (Morel, H.: 2011; Dinzel, R.: 1999, entre otros), así como la mayor parte de materiales de estudio de cursos o propuestas formativas acerca del género⁷², nombran a una gran cantidad de milongueros barriales con su rol de precursores en las pistas de baile de las décadas de oro del tango (1940-1950), “antes desconocidos y hoy reivindicados como “héroes populares” del tango salón, que son reconocidos como máxima expresión de naturalidad y autenticidad expresiva en el baile” (Calligaro, 2021, p.158). Aparecen nombres como “Pepito Avellaneda”; “Carlos Petróleo”, “El Negro Dávila”, “Puppy Castello”, por sólo nombrar algunos.

Surge la pregunta: ¿Con quién bailaban todos estos hombres-leyenda del tango? Lógicamente en la época de “oro”, de consolidación y fuerte popularidad de los salones y orquestas de baile las mujeres estaban presentes en la danza, y aún más: la fama y popularidad de los bailarines no hubiera sido posible sin ellas, ya que como sabemos se trata de una danza ejecutada en pareja. Sin embargo, su protagonismo aparece invisibilizado sistemáticamente en la bibliografía y análisis existente.⁷³

Es importante recordar que las mujeres tardaron mucho tiempo en entrar a la historia como agentes de narrativa.

En el proceso de construcción simbólica de la cultura occidental en la Modernidad, la hegemonía masculina adoptó dos formas: la prohibición a las mujeres de conocer su propia historia, y el monopolio masculino del discurso. Los hombres elaboraron su propia teología fundamentada en la invención de un

frase que reza: “Yo no te hablo de libertad. Te hablo de liberación, de movimiento, de proceso. No te hablo de libertad como algo quieto, sino de liberarse paso a paso como se va liberando del necesario camino recorrido el que se acerca a su ciudad” (Silo; XIII, p.17).

⁷¹ Esto no sucede sólo con mujeres, sino también con masculinidades subalternizadas por la subjetividad hegemónica que quedan expulsadas o invisibilizadas (varones gays o con cualidades consideradas femeninas).

⁷² En el año 2022 fui parte de un curso online perteneciente al ENTA (Espacio Nacional de Tango Argentino), abocado a la gestión cultural de milongas y propuestas de clases de danza-tango en la ciudad de Rosario. El ENTA es una propuesta formativa interdisciplinaria y federal enfocada en el desarrollo, perfeccionamiento y profesionalización del tango, con el objetivo de transmitir a las nuevas generaciones los saberes y experiencias que han desarrollado sus principales referentes, y obrar como un espacio para la investigación, la actualización y la profundización de las diferentes disciplinas del género.

⁷³ En tal sentido, considero que el lenguaje no sólo comunica, sino que constituye el marco de lo que podemos concebir como nuestra realidad.

poder procreador masculino que redefine la identidad femenina como incompleta, dependiente y sin autonomía. (Pérez de Samper, 2010, p.26)

Podemos pensar así que el primer acto de poder fue excluir a las mujeres, en tanto sujetos. En este caso, la exclusión histórica de las bailarinas y milongueras puede ser traducida como una manifestación de poder masculino, ya que el lenguaje (oral, escrito, comportamental) opera no sólo como “modo y medio de estructuración de la experiencia humana, de coordinación de las interacciones sociales, el lenguaje también es un medio para el ejercicio del poder (Giddens), como una de las formas de regulación de las relaciones sociales; para ejercer la autoridad (...)”. (García, 2006, p.28)

La antropóloga Eugenia Calligaro reflexiona sobre estos casos de invisibilización de la mujer- en diferentes estudios y desde la deconstrucción de sus propios trabajos de investigación acerca del tango rosarino- estableciendo una correlación con la supremacía masculina en la ejecución de la danza.

Llama la atención que sea una enumeración de todos hombres, en un contexto en que el tango se baila en pareja heterosexual. Se invisibiliza así, como decíamos, el lugar de las mujeres en el baile. Este hecho tiene arraigo en que el varón, al guiar a la mujer, lleva adelante la toma de decisiones en el devenir del baile. (Calligaro, 2021, p.158)

Como vimos anteriormente, esa dominación masculina en el movimiento, por ser los varones quienes ejecutan las “marcas” que las mujeres codifican e interpretan, se traduce en una relación desigual en el baile, en cuanto a que son ellos quienes ejercen una autoridad que puede sentirse como autoritaria, ya que en muchas ocasiones las milongueras no se sienten “escuchadas” por sus compañeros al bailar, por un lado, o sienten que les dicen lo que tienen que hacer, por el otro. Así, a través de mi experiencia y las observaciones realizadas en el trabajo de campo pude constatar que dichas situaciones son bastantes recurrentes en el circuito milonguero. Hecho que puede ser evidenciado en el relato de Nahir:

“Si, sí. Me ha pasado de que a veces me dicen “ay, no sé dónde estás”. Bueno, escuchame y te vas a dar cuenta en que pie estoy” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de milongas formales como Percanta y La Piucarina, y prácticas informales al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Es muy común escuchar indicaciones por parte de los varones en la pista de baile- aunque estén ambos en el mismo nivel de aprendizaje- posicionando a sus compañeras como “alumnas” en el contexto de la milonga, que ni siquiera es de una clase, sino de baile social. En este sentido, los varones se sienten habilitados no sólo a dar indicaciones respecto a los movimientos o cómo debería seguir la mujer su marca, sino también pueden

surgir comentarios respecto a cuestiones corporales, como su postura al bailar. Así, es posible evidenciar en el discurso de Nora:

“Es más, cuando empecé a bailar, que bailaba con Roberto, Ciro, gran bailarín iba a cumplir cuarenta y no sé cuánto con el tango. Me decía “ah, no podés bailar y no sacar tanto la colita”. Entonces también Roberto mi amigo, también de muchos años que yo lo conozco desde que mi hija cumplió 15 años, ahí un poco daba indicaciones” (Nora, 68 años, abogada, profesora de inglés jubilada. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 13/06/2022).

Desde la perspectiva analítica de María Julia Carozzi, existe una necesidad de ignorancia para bailar adecuadamente la “parte de la mujer”, que se manifiesta como un “no saber”. Así, en su investigación sobre el circuito de milongas porteñas trae a colación el discurso compartido de muchas milongueras y profesoras.

En palabras de muchas milongueras experimentadas, que antes habían tomado clases durante períodos de entre dos y siete años, la ignorancia de la mujer acerca del baile que ejecutaban aparecía como una condición necesaria de su buena calidad. En el curso de una entrevista, Marcela, participante habitual del circuito milonguero desde hacía diez años, afirmaba convencida: “Yo tomé muchas clases durante mucho tiempo, hasta que un día me di cuenta de que para bailar bien el tango la mujer sólo tiene que aflojarse y dejarse llevar”. Sandra, otra milonguera, aún más experimentada, que había comenzado a aprender hacía quince años y enseñaba tanto “la parte del varón” como “la parte de la mujer” del estilo milonguero, proclamaba ante sus alumnas y alumnos: “Yo antes creía que la mujer tenía que saber cosas para bailar. Ahora sé que la mujer no tiene que saber nada, la mujer tiene que relajarse y dejar que el varón la lleve”. (Carozzi, 2015; p. 249)

Otro señalamiento relevante en el análisis de la mencionada autora tiene que ver con la representación- bastante común en el imaginario de la danza- de la bailarina como “pesada” o “liviana”. Este “dejarse llevar” o “aflojarse” como sinónimo de saber bailar bien está relacionado con la manera de evaluar la “performance” de las mujeres, es decir su ejecución en el baile. Es muy común escuchar en la pista, mientras transcurre o al terminar la tanda de baile⁷⁴ la sentencia del varón de que “bailas muy bien, sos muy livianita”.

Por lo general, de una mujer que respondía inmediatamente a los movimientos del varón de manera correcta no se decía que era una buena bailarina, sino que era “liviana” (...) En las clases y alrededor de las pistas de baile se aprendía, en cambio, que una mujer “liviana” respondía con rapidez y adecuadamente a los movimientos del varón. Al contrario, una mujer “pesada” era aquella que tardaba en responder de forma adecuada, más allá de cuál fuera su peso (...). Sin embargo, ya fueran tildadas de livianas o de pesadas, las mujeres eran definidas como seres inanimados u objetos que debían ser movidos por los varones, contribuyendo así a la percepción de que no se movían por sí mismas, no bailaban, sino que eran “llevadas” por sus compañeros. Además, todos los movimientos independientes del despliegue coreográfico del varón eran definidos como “adornos” o “arreglos”. En términos discursivos, lo que la mujer hacía cuando no era “llevada” por quien actuaba como su pareja, o cuando no “lo

⁷⁴ Aunque no es un código aceptado hablar mientras se está bailando, muchos varones aprovechan el momento para “chamuyar” o sacar charla, especialmente al inicio o finalización de cada tango.

seguía” –es decir, cuando no respondía a sus movimientos– no se definía como bailar, sino como “adornar”. (Carozzi, 2015; p. 259-260)

En los relatos de las personas entrevistadas- tanto de milongueros como de milongueras- es posible observar la presencia de dichas representaciones. Así, por ejemplo, charlando con Javier acerca de las mujeres “mayores” que le sacan a bailar, aparece esta concepción de “pesada” como aquella que se “cuelga” o “tira todo el peso” en el transcurso del baile. La centralidad masculina en el devenir del baile se evidencia en las prácticas discursivas que refuerzan esta idea de “supercompetencia performática” atribuida a los varones, que se perciben como capaces “de hacer bailar a cualquier mujer” (aunque ésta no tuviera conocimientos sobre la danza). Todo lo cual puede percibirse en el discurso de nuestro otro entrevistado, Roberto:

“Esta chica que estaba bailando conmigo, le digo a ustedes se les complica claro, se les complica más porque te sacan a bailar y la persona que te saca a bailar no sabe hacer nada, se te complica. Distinto es el hombre que si vos sabes algo de bailar te adaptas a la mujer, si te das cuenta que es buena bailarina bueno vos podés desarrollar hasta donde vos sabes siempre que ella no te supere, que también puede ocurrir, pero si vos más menos sabes bailar y ella no sabe, y bueno si vos te sabes adaptar la haces bailar “(Fragmento de entrevista a Roberto, 75 años, contador jubilado, milonguero. Habitué de Percanta. La misma fue realizada en su estudio contable, el 1/07/2022).

Esta idea de “hacer bailar” se manifiesta no sólo en el discurso de los varones, sino también en los relatos de algunas mujeres que comparten el mismo código relacional de “llevar-dejarse llevar” en el desarrollo de la danza (independientemente del rol que asuman al momento de bailar). Así, conversando con Elisa sobre lo que sucede en la milonga cuando bailan personas del mismo género, podemos observar cómo ella empatiza con el rol masculino cuando elige “llevar” a otra mujer en el baile. Y también, cuando baila en su rol de mujer “llevada”, asume que el disfrute viene dado por el que “te lleva”, por el “tipo que baila muy bien”.

“En general no es una práctica habilitada eh, ocurre medio entre profes, o gente que está aprendiendo, entonces uno lo lleva a otro pero no está legitimado como una opción. Lo cual me parece también una pelotudez.

-¿Sigue siendo la pareja heterosexual digamos? En ese aspecto el binarismo ahí hombre, mujer. Hombre que lleva, mujer se deja llevar. Y he escuchado también algunos relatos donde las mujeres me decían que las invitaban a bailar y les costaba mucho dejarse llevar. Hay como una cuestión ahí que para bailar hay que dejarse llevar, no sé si hay que saber tanto. ¿Te sucedió a vos cuando empezaste a bailar o no?

Yo creo que tiene que ver con el aprendizaje de la danza, más que con una...se interpreta como una posición subjetiva “ay no te dejas llevar qué se yo”, pero me parece que también tiene que ver con comprender la lógica de la danza. Porque yo que llevo en la milonga, hay mujeres que no se dejan llevar (risas). Y se ponen duras, y la verdad que los entiendo a los tipos cuando dicen, claro, pero me parece que tiene más que ver con la incapacidad de relajarse y de soportar que aunque no sepas lo que va a pasar, me parece más una cosa más primaria no tan tenida de la cuestión del género, de “ay la mujer que se somete al hombre en el tango”. Lo que pasa es que también está este tema de que si alguien baila, como decirte, con pocos recursos, también pasa que te deja medio flotando entonces

uno para compensar eso, ¿no?, casi que terminas llevándolo vos (risas). Y eso me ha pasado, pero me parece que tiene que ver también con los diferentes niveles del baile. Si hay un tipo que hace dos pasos y después vacila 32 minutos a ver que va a hacer, porque no le sale. Entonces medio que te deja.

-Claro, alguien tiene que tomar el timón (risas)

Claro, el que te lleva que vos decís fue un viaje alucinante es el tipo que baila muy bien” (Elisa. 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

Así, el estudio de Carozzi sobre el tango bailado en Buenos Aires en la década del 2000 concuerda con lo que sucede actualmente en las milongas rosarinas.

(...) Las mujeres –y los varones que bailaban de mujer– no respondían al movimiento del varón, lo seguían. Los varones –y las mujeres que bailaban de varón– no comunicaban a la mujer el movimiento que esperaban de ellas, las llevaban. Este vocabulario definía la relación como de subordinación del movimiento de las mujeres al de los varones (...) La magia del tango, sintetizada en el ser de cuatro piernas y sólo una cabeza, parecía fundarse en la preservación de la ignorancia femenina que hacía del varón el poderoso creador, origen y generador independiente del baile de la mujer. (Carozzi, 2015; p. 280-281)

Así como las contemporáneas, las mujeres que bailaban tango en la década del ‘50 cuestionaron de alguna manera esta especie de ignorancia que se les atribuía; “no es infrecuente escucharlas decir que, cuando bailaban con un hombre que no sabía mucho, se las arreglaban para “ir llevándolo”, compensar sus errores (...) o imprimirle su ritmo, reconociéndose un saber superior al de algunos de sus compañeros” (Carozzi, 2015, p.202). Estas mujeres aprendieron a bailar en reuniones o fiestas familiares, con sus primos, hermanos y novios. También era común que en sus casas practicaran con sus hermanas, ejerciendo una de ellas la “parte del varón”. Sin embargo, al igual que las milongueras de la actualidad, no encontraban placer en bailar entre ellas.

En el discurso de la mayoría de las milongueras entrevistadas predomina la idea de bailar entre mujeres sólo de manera excepcional y no habitual, fundamentalmente para enseñar (en el caso de quienes dan clases de tango). En este aspecto, influye además la cuestión etaria, ya que las milongueras más jóvenes son menos reacias a este tipo de prácticas. Dicha idea aparece representada en el siguiente discurso de Nahir:

“-¿Y con mujeres has bailado, sos de bailar con chicas?

He bailado con mujeres, estoy bailando más. Porque ahora estoy en la etapa en que estoy enseñando también entonces, no me queda otra de que si quiero marcar algo tengo que también bailar con las mujeres, o con las alumnas, para que también encuentren la sensación y cosas que por ahí sobran hombres y no me queda otra, viste, no? Sobran mujeres y hago de hombre.

-Claro. ¿Pero más en clases o en las milongas también sos de bailar con mujeres?

En las milongas no, no soy de bailar tanto con mujeres, de hecho no me gusta tanto tener los tacos y tener que bailar con mujeres. Porque es diferente, el eje es diferente, el taco esta echo para llegar al talón más rápido. Y cuando estás en el rol en que lideras el movimiento medio complicado usar los

tacos para eso. Prefiero sin tacos para...y generalmente estoy en tacos en la milonga” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de Percanta y milongas al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Es decir, el baile entre mujeres aparece asociado más al contexto de las clases, como modo de “marcar” pasos de la parte de varón (porque “sobran mujeres”), y muy escasamente en el ámbito del baile social, si “la saca a bailar” otra mujer, cosa que no ocurre muy seguido en el contexto de la milonga rosarina. Así nos relataba Elisa:

“-Ah, ok. Mira vos que interesante eso de sacar a bailar y no sacar a bailar. ¿Y entre mujeres? ¿Has bailado?

Si, si. Yo saco a bailar siempre...ayer me dijeron “sos la única”, no soy la única en Rosario. Justo ayer estuve en una milonga y yo saco a bailar milonga, pero no sé bailar tango de varón. No sé porque, me resulta más, se ve que es más simétrica la milonga.

-Sí, la milonga es más fácil, a mí también me pasa eso. Bah, lo siento más fácil para guiar que tango. Claro, y el tango no sé llevar de varón.

-O sea que bailas en ese rol, de hombre digamos. Y del otro lado, si viene una mujer y te saca a bailar?

Si, salgo a bailar, sí. Pero, es difícil que ocurra.

-¿Si?

Si, si. Primero que hay muy pocas mujeres que bailan de varón tango, la milonga es más frecuente. Acá en Rosario te diría que nunca me saco una mujer. Así nomás te lo digo. Nunca me sacó una mujer. Ahora en Ámsterdam me sacó una mujer” (Elisa. 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

Por otra parte, hay un elemento de seducción en la danza, que para ciertas mujeres heterosexuales puede influir en el placer generado al bailar con el “género opuesto”. El siguiente fragmento de la entrevista con Nora es ilustrativo al respecto:

“-¿Y entre mujeres, has bailado entre mujeres?

No me gusta. Bailan entre mujeres. No puedo bailar con una mujer.

-¿Por qué?

Porque, no sé si se dice que soy machista, pero apoyar el cuerpo en otra mujer y, porque el tango o lo bailas pegado, o podes separarte un poco, por ejemplo en el faro, que es una milonga divina que es de la Pata que está en la isla de los inventos, que entras y hay una energía, hay una luna con una estrella, bailan el tango abierto. Y ahí bailan mucho mujeres con mujeres, porque no hay hombres. No, yo si no hay hombres y me piden de bailar no bailo. Bueno, soy vieja.

-No, bueno, porque ahora se está empezando a cambiar eso viste, como que hay milongas...

Y si, y antes bailaban los hombres porque no había mujeres, y hay hombres, chicos jóvenes que bailan con hombres.

-No, eso, me dijiste ya que no...

No, no bailo, es más las milongas y las cumbias vos las ves cómo van las mujeres a bailar, no puedo. (Risas)

Tendría que ir a un psicólogo, no sé, no puedo que me abrace una mujer, no puedo.

-¿No se siente igual? También hay un elemento de seducción ahí, aunque vos no te lo quieras levantar al tipo, no es lo mismo. Porque tiene una cosa medio seductora el tango, eso te iba a preguntar, ¿cómo lo vivís?

La seducción de bailar con un hombre, sí.

-Por más que no sea que te guste ese hombre, hablo de la experiencia de bailar.

Mira, yo siempre le decía a Pablo Taglioli. El tango es como que vos pones, prendes la cocina y pones la pava, a hervir cierto o a calentarse. Cuando el agua empieza a entrar en ebullición, te tenes que despegar. Porque ahí viene la cumbia...

-(risas) Mira vos, qué analogía.

Es decir, te venís de un tango vida mía “cuanto más te quiero, vida mía” (canta). Claro, vos estas copada bailando, porque toda la tanda tiene la misma orquesta, y, si realmente el bailarín baila bien, porque yo tengo bailarines que realmente disfruto, disfruto, que mi amiga me dice “pareces una juguetería”. Si, ahí te viene la tanda y cortas. Y, te sacan a veces dos tandas, más de dos tandas el hombre no te saca. Porque te dicen porque más de dos tandas, decían, es cama, cuando yo bailaba. Así que bueno, ese es otro mito” (Nora, 68 años, abogada, profesora de inglés jubilada. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 13/06/2022).

En el discurso de Nora podemos observar la poderosa conexión emocional que genera el abrazo de tango, que puede transformarse a su vez en un vínculo sexo-afectivo o erótico. Aquí hay un punto muy interesante que analizaremos en mayor profundidad en el próximo apartado, cuando veamos las transformaciones de los códigos milongueros en relación a las nuevas estructuras y las estrategias de resistencia desplegadas por las mujeres en el contexto actual.

Siguiendo con el análisis, también el hecho de que muchas mujeres no han incorporado en sus aprendizajes el rol de “conductor” en la danza (asociado a los varones) determina de cierta manera que ellas se sientan más cómodas o con mayor disfrute en su rol habitual de “seguidoras”, y por ende, lo sigan prefiriendo. Dicha elección puede ser percibida en el relato de Judith:

“-¿Y con mujeres has bailado?

Si, con mujeres he bailado.

-¿En la milonga?

En la milonga, soy muy mala llevando. Porque nunca me puse las pilas a aprender, me gustaría aprender. Pero soy muy mala llevando, siento que la persona se puede aburrir, entonces las veces que bailé con chicas he llevado, pero más me gusta que me lleven, porque a mí me gusta que me lleven. Porque en el rol, yo siempre me moví en ese rol entonces a esta altura ya, tendría que aprender lo otro, me llevaría mucho tiempo aprenderlo y bueno, por ahora no, me gusta mucho también sorprenderme con la improvisación y el rol followard me copa” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

En síntesis, podemos afirmar que las milongueras encuentran placer en “ser llevadas” en el baile, en el código establecido por la danza, sin percibir explícitamente algún tipo de dominación en este aspecto. Ser ellas mismas las iniciadoras de movimientos, de creación de pasos, o el poder desarrollar un ritmo propio en el baile (más allá de seguir la “marca” del varón) no parece ser relevante, y más bien parece indicar que el placer derivado de la danza está sujeto a la presencia de compañeros que bailen bien, haciéndolas disfrutar desde una sucesión de movimientos o pasos ejecutados por ellos.

El placer parece reforzar, así, la distribución diferencial de saberes y poderes entre géneros, incluso para las más desfavorecidas en esa distribución (Cresswell, 2006). No es de extrañar, la lógica del placer y la lógica del poder no necesariamente coinciden, de modo que la frecuente pregunta acerca de por qué

las mujeres bailan una danza como el tango, que no les otorga poder, confunde el análisis de las prácticas con el análisis motivacional: la gente no siempre actúa para obtener más poder, y el placer bien puede reforzar las desigualdades en su distribución. (Carozzi, 2015; p. 203)

Para las milongueras, el espacio de la milonga se convierte en un lugar de auténtico disfrute, no únicamente en el placer generado por el compartir la misma pasión con otro en el desarrollo del baile sino también como lugar de socialización fundamental: de reunión distendida con amigos/as, de una ruptura momentánea con la cotidianeidad, de un sentimiento de apasionada comunión donde confluyen la música, la letra y el movimiento, a través de un canal de comunicación único plasmado en el abrazo de tango. Actualmente, “el tango se sitúa en los pies en un doble sentido metafórico: en cuanto al retorno a la práctica de baile, y por apelar a la búsqueda de un “lugar” que suscita sentimientos de pertenencia y arraigo” (Calligaro, 2021, p.179). El discurso de Nora es representativo al respecto:

“Si, si, soy habitué. Es más, la Pata me dice la embajadora del tango. Yo termino de jugar al tenis y después me voy a la milonga. Me como mis dos empanaditas, me tomo mi cerveza, y voy sola, porque tengo amigas que como no bailan no van (...) La música entra por el cerebro, transita por el cuerpo, inclusive el corazón, y se plasma en los pies. Pero vos sentís los latidos, y sentís la respiración del bailarín muchas veces que bailas. Realmente lo sentís al tango, más las letras del tango” (Nora, 68 años, abogada, profesora de inglés jubilada. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 13/06/2022).

La milonga aparece representada así como un espacio donde el anonimato de la vida moderna encuentra refugio. Especialmente para muchas milongueras que viven solas o sin pareja (mujeres solteras, divorciadas o viudas), el ámbito milonguero se percibe como ameno, amigable con la soledad, un espacio donde sentirse cómoda prescindiendo de ir en compañía (a diferencia de otras actividades culturales). Así, nos comentaba Elisa:

“Bueno, ese es un dato muy interesante porque yo siempre defiendo mucho el ambiente del tango porque debe ser una de las pocas actividades que no te sentís solo nunca. Que podes ir solo y que con eso, digamos, que llegas a la milonga y eso aunque no conozcas a nadie te permite estar solo. Porque viste, a un bolicheailable capaz que si pero a mi edad, y nunca me gustaron los boliches (risas) no es el caso, pero son pocas las actividades que vos podes ir completamente solo, bueno al cine, al teatro, ponele, pero viste vos vas a un bar, o que se yo, es un lugar de socialización muy interesante en ese sentido.

-Y la mujer puede ir sola y no pasa nada

No pasa nada, y es muy amable todo, a mí me resulta todo muy divertido. Ni hablar afuera de Rosario. Porque suponte que vos en Rosario decís bueno, voy a la milonga que se yo, ya conozco. Pero no solo en cualquier otra ciudad de Argentina, sino que he ido a lugares insólitos viste tipo Budapest en Hungría sola a una milonga y aunque no hables húngaro podes estar a la noche y disfrutar una salida de ese tipo, sin que tengas ningún amarre en el lugar viste”. (Elisa. 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

También es posible evidenciar dichas representaciones de la milonga en el relato de otra entrevistada, Nahir:

- ¿Sos de ir sola, con amigos, con pareja, como vas a la milonga?
Siempre fui sola, siempre. Estuve un tiempo viviendo allá en Buenos Aires y siempre me iba sola. ¡Vivía con unas chicas que bailaban tango que nunca me acompañaban a las milongas! (risas).
-¿Para qué las querés? (Risas)
No, iba sola. Salía todos los días sola, me iba con la bici, llegaba y bailaba.
-Seguro alguien te saca...
Sí, sí. Igual ahí conoces, viste como es, llegas y uno quiere bailar así que...bueno, sin mesa, así, así caigo a la milonga voy. Casi siempre voy sola” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de milongas formales como Percanta y La Piucarina, y prácticas informales al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Especialmente en milongas tradicionales o de espacios cerrados (y no tanto en las propuestas al aire libre), la conexión con uno mismo y con el otro, así como con la música, se hace más visible. Continuaba Nahir:

“Después lo que pasa, bueno al aire libre se pierde un poco viste, yo creo que en un ambiente cerrado se genera una energía diferente, entre los bailarines viste es como...también siento como que el tango te envuelve hacia adentro.
-¿Cómo sería hacia adentro?
Y, no sé, yo siento a veces como que te lleva a conectarte con uno mismo, viste. Con uno, con la esencia de uno, y poder compartirlo con el otro, o sea, crear algo en conjunto. Para eso hay que conocerse, y tal vez estar en un espacio abierto que no sé pasa uno en bicicleta, o mucha gente en el parque porque es un día hermoso, esto de la mirada del otro supongo que afecta. O tal vez no pero yo creo que sí, que en cierto punto por ahí deja uno de poder concentrarse, mismo el sonido es diferente, se esparce mucho, un lugar más cerrado el sonido es más envolvente, te permite como entrar más directo a este interior entre comillas por así decirlo” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de milongas formales como Percanta y La Piucarina, y prácticas informales al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

Por otro lado, además del disfrute generado por el sentido de pertenencia en “la comunicación emocional que produce el tango como danza del abrazo” (Rosboch, 2006, p. 142), es posible percibir una experiencia erótica en este encuentro propiciado por el ritual milonguero. Así, en el discurso de algunas milongueras, como Judith, aparecen concepciones ligadas a una especie de placer erótico, no necesariamente representado como sexual.

“(…) también yo lo veo mucho por ejemplo por el lado que yo estoy sola y que veo gente tiene mascotas, y que tiene un mamífero a quien abrazar a la noche, que un mamífero cuenta un gatito, yo no a mí me llena de pelos un gato (risas), y tampoco voy a estar en pareja o conviviendo viste porque estoy sola, no, me toca estar sola en este momento, quiero estar sola y bueno, por ahí llega la noche y la milonga es un lugar que voy y si no tengo con quien bailar voy a encontrarme con amigos con quien charlar y voy a tener ese calor de mamífero pero yo prefiero los humanos, por eso voy a la milonga, y que a lo mejor voy a poder bailar. Y yo creo que la experiencia erótica va más allá de lo sexual.
-Ah, bien, qué interesante. Expláyate.

Yo creo que vos podés abrazarte y tener ese diálogo tónico con el otro, ese calor de otro mamífero, de esa comunicación, y podés sentir ese calor corporal y me parece que te saca esas ganas de almorzar, de sentirte cerca de alguien.

-Sí, muchas personas solas van a la milonga....

Sí, yo creo que es un lugar al que vas a encontrarte. Yo creo que es un lugar al que vas a encontrarte, ya sea a charlar o a bailar, y que me ha pasado. A mí, yo nunca fui de los “touch and go”, porque soy muy enamoradiza. Será que no me gusta mucho los touch and go, no juzgo por ahí a quien le gusta, o prefiere, pero a mí si vos me decís que te llena más el alma, un touch and go salir a coger con alguien que ni conoces por tinder, o ir a la milonga y sentir que te conectas con alguien, a mí me llena, siento que conecto mucho más bailando que garchando, mira que paradójico, no estoy diciendo haciendo el amor con tu pareja, a eso voy, que si un día uno está solo en su casa, no tiene un perro para abrazar, no tiene un gato para abrazar, necesita el contacto el encuentro, ¿entendés?. No es llegar todos los días a tu casa, llegar del laburo y abrir Netflix y estar solo, porque a muchos no toca eso, no tenemos a alguien a quien abrazar, una familia, un hijito, un hijito que apapachar y ver la peli, una pareja, un papu una mamá, ¿no? Entonces yo creo que el contacto, el encuentro se necesita, creo que somos mamíferos, somos sociales en un punto y que a mí me llena mucho, diez mil veces más bailar tango. Por eso te digo que lo erótico y lo sexual son cosas distintas, podés coger sin nada erótico, y podés bailar y que sea erótico. Pero no erótico en lo sexual solamente, lo erótico como experiencia placentera, que no pasa siempre por lo sexual. Es como la mamá cuando le da de mamar al bebé, no es que está caliente con el bebé, pero es una experiencia erótica y hermosa y yo creo que eso es bailar. Estar juntos, pisar juntos, movernos juntos, abrazarnos, respirar, sentir que respiramos juntos, el corazón del otro. Si sentís el corazón del otro en tu pecho” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

Las declaraciones de la anterior entrevistada -de tan solo 32 años- son muy interesantes. Sus palabras permiten pensar de qué manera nos afecta una sociedad “hipercomunicada” por el apresurado avance de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que sugieren una ilusión de cercanía entre personas que en definitiva siguen buscando la cercanía de los cuerpos, más allá de las pantallas. En la actual cultura posmoderna de encuentros casuales y Tinder se encuentra inmersa aún una necesidad del abrazo afectuoso, del contacto físico, de la mirada certera. Así, ante la fría virtualidad de nuestras relaciones sociales contemporáneas, el espacio de la milonga traduce un caluroso encuentro real, aunque efímero (como los tres minutos que dura un tango). Un encuentro erótico fundamentalmente humano, para que por las noches la soledad no desespere tanto.

4.4. El atuendo del ritual milonguero

Como vimos hasta aquí, en las milongas tradicionales y aún en las “más relajadas” hay una posición clara y diferencial de los roles femeninos y masculinos. Las mujeres siempre son las que esperan ser invitadas por los varones, así como son las “seguidoras” de sus marcas en el devenir del baile. Esto genera un lenguaje de desigualdad en las interacciones producidas, que sin embargo no es percibido como injusto, sino como parte del código milonguero hegemónico.

Los valores de la milonga parecerían ser aceptados dentro de ese contexto específico, más allá de lo que podría suceder en la vida cotidiana. Así, seguía relatando su experiencia Judith:

“-Aparte con un desconocido a veces, pasa a veces una persona que bailas la primera vez y sentís esa conexión...”

Claro, gente que bailas bárbaro y después lo agrego a Facebook y leo los comentarios que tienen y los elimino de mis amigos porque digo este ser del horror (risas) y capaz que después no bailo más o capaz que después se me pasa, porque digo bueno, vamos al abrazo...” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

De esta manera, desde el hecho de abrazarse con alguien desconocido/a⁷⁵ con el cual puede no compartirse el idioma, la edad, la clase social, u otros valores por fuera de este espacio, vuelve a la danza- tango como un punto de unión que prescinde de otras correspondencias más allá del contexto particular de la milonga.

La heterogeneidad de la milonga se manifiesta no sólo en la transversalidad de clases y niveles socio-económicos sino además en el amplio rango etario de sus habitués, que se conjugan en un espacio y en un tiempo de placer en que se evaden por un momento las obligaciones cotidianas, la problemática económica; fundiéndose en una actividad que “es premio y vivencia, mezclanza de intelectuales y reos, aprendizaje y destreza, distracción e involuntaria (tal vez) práctica de una danza identitaria, parte insoslayable de la música que nos representa en el mundo” (Tonelli, 2020; p.12).

Es posible plantear aquí una anticipación de sentido: los milongueros y milongueras sostienen valores que se presentan como alternos a ciertos valores hegemónicos naturalizados en la vida cotidiana. El valor supremo de la pericia en el baile implica la generación de laberintos en los que se encuentran personas pertenecientes a diferentes clases sociales y disímiles grupos etarios en el abrazo íntimo del tango; implica también la valoración positiva de la edad avanzada en una época en que rige el fetiche de la juventud. (Calligaro, 2021; p. 125)

De modo similar a los análisis del carnaval realizados por Mijail Bajtin, podríamos pensar en una frontera espacio-temporal que define a la milonga como un lugar de placer que constituye “una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial)” (Bajtín, 1994, p. 18). Para el autor, el carnaval representa la respuesta de los seres oprimidos y la liberación momentánea de las estructuras del orden establecido.

⁷⁵ El afecto generado en el abrazo de tango posee un carácter efímero (dura el tiempo en el que transcurre la tanda de baile), lo cual lo transforma en un modo de contacto humano que habitualmente no se produce en otros espacios de nuestra cultura. Lo novedoso es que este estrecho abrazo puede realizarse entre dos personas que no se conocen con anterioridad, y comparten un abrazo sostenido durante doce minutos aproximadamente (cuatro tangos) que dura una tanda de baile.

Porque la milonga, como el carnaval, dibuja un complejo ritual que puede – o no- tener efecto político, efecto de transformación y de subversión de las reglas (...) Como espacio festivo, se puede decir de la milonga lo que David Le Breton (2002) expone del carnaval, es el lugar y tiempo en que los cuerpos se mezclan sin distinciones, donde se generan las condiciones de posibilidad para transgredir reglas, límites, marcos establecidos y fronteras, para escapar hacia un mundo de fusiones, de encuentros con el otro y consigo mismo, liberación de pulsiones habitualmente reprimidas y comunión colectiva. (Pérez de Samper, 2010; p.67-68)

Un elemento distintivo del “ritual milonguero”⁷⁶ está dado por la vestimenta, la cual varía según se trate de milongas más tradicionales/ortodoxas u otras más relajadas/informales. El milonguero más conservador de las milongas tradicionales suele vestir traje y corbata, camisas y zapatos de tango, y las milongueras polleras o vestidos de fiesta, y zapatos de taco alto también especiales para la danza; mientras que las milongas más relajadas exhiben una cuota de mayor informalidad en los atuendos como remeras de algodón, jeans y zapatillas. En cualquier caso, suele haber un gran cuidado en lo que se lleva puesto y la elegancia es un valor destacado. Así se puede evidenciar en el discurso de Javier:

“-¿Y sos de prepararte, pilcha, te vestís milonguero?

Sí, para mí el tango es una ceremonia. Y como ceremonia a mí me gusta vestirme bien. Si, a mí me gusta prepararme, me gusta arreglarme, me gusta empilcharme, elegir la ropa, la combinación de los colores.

-¿ Sos de ponerte traje?

Traje no, puede ser un elegante sport, un saco con un pantalón que no necesariamente tiene que ser traje, corbata dejé de usarla hace mucho tiempo, yo usaba corbata, usaba moño, antes se usaba mucho eso. Nosotros antes nos pulíamos las uñas, estoy hablando hace muchos años atrás. Si, si, si, nos producíamos todo. Porque habitualmente yo trabajaba acá para un grupo, para una compañía y muchas veces actuábamos y de ahí nos íbamos a la milonga. Entonces teníamos que estar de punta en blanco y el preparativo era muchísimo, yo elijo mucho el perfume, me gusta estar muy arreglado, limpio, las camisas yo me las plancho, plancho yo como vivo solo me toca hacer todo yo.

-Y bueno pero si vivieras con alguien también podrías hacerlo vos. (Risas)

Toda la vida lo hice yo, es más, mi madre me dice Javier hacelo vos que te sale mejor (Risas). Na, pero si estas con alguien a veces te ayuda, aunque la señora que limpia en casa me ayuda y me plancha a veces la camisa. Siempre fui muy cuidadoso en eso. Me gusta porque ya vuelvo a repetirme el tango es un ritual” (Javier, 44 años. Técnico restaurador obras de arte. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 01/12/2022).

En el caso de las milongueras, hay un reconocimiento de este valor de la vestimenta y la elegancia asociadas al espacio de baile, de “adornarse el cuerpo” para ir a bailar. Se trata de una estética tanguera que puede no coincidir con las formas de lucir en la vida cotidiana. Tal como lo expresaba Elisa:

“Yo la verdad medio que me lookeo como dicen. En eso no...

⁷⁶ El ritual tanguero en una milonga es vivido como acto de celebración, de culto, de ceremonia, donde se advierte cierta analogía de bailar tango como un “acto religioso”, un rito sagrado.

-¿Qué te pones?

No, nada muy especial. Por empezar hay ropa, primero que te arreglas como de salida de noche. Cosa que yo soy muy reá, y mirá como estoy (risas). Entonces no es habitual que me arregle tanto, ni para trabajar ni para salir. Ahora para ir a la milonga sí. Para ir a la milonga sí. Eso sí.

-¿Zapatos de taco alto o sos de ponerte zapatillas para bailar también?

No, también bailo de zapatillas, pero no en las milongas de viernes y sábado.

-¿Una práctica quizá sí?

Sí, o los encuentros que hay maratones y bailas a la noche, bailas a la mañana, entonces claro, no me aguanta el cuerpo. De todos modos también es cierto que si bien la zapatilla de taco, la zapatilla de baile es cómoda, no supe el efecto de tango, del taco ¿no?, igual tengo que estar en puntas de pie. Claro, y tampoco es tan cómodo viste. Y con relación a la ropa, no exageremos, digo, reconozco que en pantalones duros no voy, jean o que se yo porque me molesta no tanto por una cuestión estética. También hay mucho de eso, está un poco lookearse para estar a tono. Che mi hija es diseñadora y me dice “ay cosa chik lo de la milonga”, no te puedo creer que te pones eso, me dice (risas).

-Pero ¿qué te ponés?

Na, una pollerita, pero claro está acostumbrada a verme siempre reá, de jean, entonces “qué te pusiste”(risas)

-Claro, si o si, pollera o vestido...

Claro, en general pollera, y si es pantalón tiene que ser muy cómodo.

-¿Maquillaje también?

Y me pinto un poco, sí. Y nada, y después ir con el bolsito con los zapatos. Llego de botitas bajas eh, de zapatitos bajos, y me pongo el taco para bailar” (Elisa, 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

Podemos pensar así a la vestimenta como un elemento simbólico que expresa una parte importante de los valores reguladores del tango-danza. En la práctica del baile de tango la vestimenta ocupa un lugar primordial, ya que “el vestuario tiene un papel más importante que el de cubrir los cuerpos, pues socialmente se le impone a los individuos formas correctas e incorrectas de mostrarse y de vestirse, en el tango ese orden se fragmenta” (Pérez de Samper, 2010, p.82). De esta manera, podríamos hablar de atuendos, haciendo referencia a un modo específico de los espacios milongueros, como una norma implícita de dichos espacios, como un código de vestir que se debe cumplir.

En mi experiencia como bailarina, recuerdo que en las primeras clases de tango en las que participé la profesora nos daba indicaciones sobre como debíamos arreglarnos para la milonga (no sólo vestimenta, sino también peinado y maquillaje acorde), bajo el discurso de que la milonga es “una vidriera” donde los bailarines demuestran su baile, cuidando la manera de verse o lucir en su completitud. Es interesante la tensión que se produce entre “bailar conectado con uno mismo” (de aquí que muchas veces se cierran los ojos para sentir mejor la música en el cuerpo) y “lucirse” en la pista de baile. Así, el atuendo acompaña intrínsecamente la “performance” tanguera⁷⁷, o más precisamente forma

⁷⁷ En el campo de los Estudios Culturales, la *performance* es utilizada como paradigma analítico para aproximarse a actividades expresivas, como las prácticas rituales, la música y el baile, porque favorecen la construcción, subversión, trasgresión o confirmación de formas de corporalidad vinculadas a la consolidación de género.

parte de ella. La manera de verse- de vestirse- se traduce en un código milonguero que debe ser avalado al igual que otras normas implícitas, como ser la circulación en la pista de baile.⁷⁸

En el caso de las milongueras entrevistadas, aparece en su discurso esta fuerte valoración de la vestimenta como recurso estético fundamental en el espacio de la milonga, que la mayoría acepta más allá de sus formas de vestirse y arreglarse por fuera de esos espacios. Así como lo expresaba Judith:

“- Iba a preguntarte algo acerca de la vestimenta...”

Bueno, hay una gran preocupación por la belleza de las mujeres, esto es generalizado y en el tango obviamente también. Igual los chabones también se preocupan por estar lindos, es muy coqueto, es muy elegante y creo que tiene que ver también con que yo no sé si siempre se trata de ropa, sino que a veces se trata de atuendos. Para mí el atuendo está entre el vestuario y la ropa, es un intermedio, entonces lo que se ve en la milonga no solamente es ponerte lindo. O sea, creo que el ponerse lindo tiene que ver con la danza de por sí, con la danza escénica, con la danza para ser mostrada. No sé si la danza escénica, la danza para ser mostrada, porque vos sabes que te vas a la pista y sabes que te van a mirar, la gente...Entonces vos te quieres poner lindo. Y muchas veces también.

-Te quieres ver bien, no solamente bailando sino de aspecto también...

Claro, igual yo soy re crotita. Lo digo lo que es para mí, a mí hay días que me agarra el modo re femenino me dan ganas de arreglarme, pero soy muy vaga, me da mucha fiaca usar tacos a veces soy re hija de puta, o sea, vengo de trabajar con la ropa de trabajo, o sea. Pero cuando hay un festival así cheto elitista, hasta capaz que me pongo los tacos, y te digo para mí tiene que ver con arreglarse en el sentido de decir, hay toda una cuestión estética en el baile y esa noche es una noche de gala, donde uno se adorna el cuerpo para salir a la pista y hay toda una cuestión estética que es intrínseca para mí al baile. Y me parece que el tango está inscripto dentro del folklore, del arte clásico, y la búsqueda de la belleza como experiencia estética es algo que está presente. Entonces yo creo que se preocupa que el baile sea lindo, sea estético, y también hay una preocupación por que la ropa adorne el cuerpo, resalte el cuerpo, de alguna manera resalte esa danza que se muestra. Y después se va al atuendo para mí, que es ya la ropa específica de tango, donde bueno está la pollera que tiene vuelo, que tiene pico, que eso tiene que ver con que se luzca el movimiento, el vuelo de la pollera, o está la pollera con tajo y más tubo. Pero es como ropa más tanguera, más de tango, y creo que ahí se entra más en una ropa folklórica por decirlo, esa ropa onda años cuarenta que se yo, la media tango con la rayita, el taco.

-Eso es como que van pasando los años y como que se mantiene bastante la ropa de tango...Claro, la gente se pinta las uñas, se lleva los zapatos. No viene con los zapatos de la calle, esa es la ropa, la ropa las zapatillas, vos te bajaste en bici con las zapatillas, y vos llegaste y te pusiste los tacos, ya es un atuendo.

-La transformación, es como un rito de la milonga

Totalmente, es un ritual. Incluso algunas letras de tango tienen esto de me preparo para salir a bailar, y ya escucho la música en mi casa, elijo que ponerme, combino la ropa. Hay algo así de ritual, totalmente” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

De esta manera, podemos concluir la importancia que adquiere el cuerpo en las milongas tradicionales, a partir de una marcada feminización de la mujer y masculinidad del hombre. En tal sentido, las clases de tango funcionan como estructuradoras y reproductoras de un “saber ser” para ambos géneros. En mi experiencia personal, en las

⁷⁸ La pista es el escenario central de la milonga, donde se espera que los bailarines asuman normas de convivencia respetuosas (bailar al contrario de las agujas del reloj, no retroceder ni pasar delante de otras parejas, pedir disculpas en caso de pisar o chocarse con alguien, etc.).

clases brindadas por diversas academias, así como también en cursos o seminarios de tango de maestros/as pertenecientes a otros lugares más allá de Rosario, era bastante evidente la separación de roles entre varones y mujeres.⁷⁹

El cuerpo es entonces trabajado para que la mujer se estructure de tal forma que pueda brindar una buena compañía al hombre dejándose guiar fácilmente. Por el lado masculino, siempre es importante dominar a la mujer, no dejar que se exceda en los pasos que se le pide y mucho menos que vaya a proponer nuevos movimientos. En el escenario el cuerpo es trabajado con mucha más exigencia, las mujeres deben mostrarse estilizadas y saludables, los cuerpos por lo general deben ser esbeltos, para los hombres no hay tanta exigencia desde lo estético, sin embargo si hay una preferencia marcada por los bailarines que son altos. (Vigoya Arango, 2017; p. 45)

En concordancia con lo expuesto, es posible observar en el discurso de nuestra entrevistada Judith la representación de dichos valores estéticos en la danza, fundamentalmente en lo que respecta a lo escénico o los shows de tango escenario.

“Yo creo que hay millones de cuestiones, desde el atuendo, el vestuario, que es lo que me pasa a mí también. Yo no me depilo por ejemplo, ya hace un tiempo que no me depilo. Yo no me voy a depilar para ir a una milonga. Entonces yo a veces el último show que tuve me depilé, porque a mí me están pagando para ver algo que la gente espera ver cuando ve un show de tango. ¿Qué espera ver? Espera ver tacos, espera ver piernas depiladas, axilas depiladas, y una chica linda y un chico más alto que la chica y con un traje. La gente espera eso, después también espera ver otra cosa” (Judith, 32 años, bailarina y profesora de danza. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 08/07/2022).

Si bien la danza-tango puede ser concebida como un reflejo de ciertas estructuras heteronormativas existentes en la sociedad, “estructuras que están corporizadas y encarnadas en modelos de lo que legítimamente se ha delegado en términos binarios de “hombre” y “mujer” en la sociedad” (Vigoya Arango, 2017, p.56), y el ritual de lo milonga heteronormativa manifiesta así lo que podríamos llamar una “performance de género”, con roles diferenciados entre varones y mujeres, ¿Cómo influyen las actuales transformaciones socio-culturales en los modos de participar y posicionarse de las mujeres en sus prácticas milongueras?

4.5. Nuevas estructuras y estrategias de resistencia

Es preciso señalar que en nuestro país, desde la apertura democrática, las asociaciones de mujeres fueron el punto de apoyo e impulso para la reflexión crítica y el proceso de desnaturalización de la subordinación y de las distintas formas de violencia

⁷⁹ En muchas clases de tango, es común enseñar pasos o secuencias de baile agrupando a quienes participan por género: mujeres por un lado, varones por el otro. Y en algunas de ellas (aunque esto está cambiando actualmente) un requerimiento es asistir “en pareja”, quedando a la vez la relación heterosexual sobreentendida.

ejercidas contra ellas. A su vez, se comenzaron a demandar medidas en la ampliación de derechos, especialmente en la década del noventa del anterior siglo, que condujeron a incorporar a las mujeres en políticas de desarrollo.⁸⁰

En Argentina, el movimiento de mujeres ha adquirido un protagonismo que no ha cesado de incrementarse, transformarse y resignificarse a lo largo de los años transcurridos entre el fin de la última dictadura militar y la actualidad al punto de constituirse en una presencia relevante de la escena política y social. Un haz de problemas ha cobrado visibilidad y se ha incorporado en la agenda y el debate público y político como producto de su andar y por la fuerza de una multidireccional experiencia transitada entre la que se cuenta en un lugar de significación la realización del Encuentro Nacional de Mujeres. (Viano, 2014, p.2)

Hoy en día nos enfrentamos a nuevos escenarios que demarcan lo que se ha dado en llamar cuarta ola feminista. Para algunas autoras contemporáneas, las diferentes manifestaciones de la violencia patriarcal (violaciones, acosos, maltratos, femicidios, desigualdad económica y laboral, etc.) impulsan lo que significa el feminismo como movimiento de masas actualmente, esto es, una rebelión contra el nuevo paradigma del patriarcado: el patriarcado violento.

El feminismo está aglutinando a muchos sectores sociales, a muchas mujeres y a muchos hombres en sus masivas manifestaciones contra esa violencia. De lo que se trata es de crear en todos ellos no sólo rechazo, sino también conciencia crítica: es decir, que no se queden sólo en condenar los efectos más cruentos de esa violencia, como los asesinatos de mujeres, sino que tomen conciencia de que se trata de un poder sexualmente expresado de muy diversas maneras y que es estructural al sistema patriarcal. (Posada Kubissa, 2018, p 2)

Para Alberto Melucci, los movimientos contemporáneos- y dentro de ellos el movimiento feminista- implican nuevas formas de acción colectiva que, distanciados del modelo tradicional de organización política, se perfilan en una creciente autonomía de los sistemas políticos. A la vez, su acción se difunde en la sociedad a través de formas simbólicas y de interacción social que impugna el sistema de significados que los aparatos técnicos- burocráticos intentan imponer a los acontecimientos individuales y colectivos. En estos movimientos cobra relevancia además el sentido de pertenencia, de identidad, que es

⁸⁰ Son importantes en este periodo diferentes conferencias, como las de las Naciones Unidas, la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer en Beijing, conferencias regionales como la de Cepal y las directivas de los organismos de crédito como el Banco Mundial, que exigían requisitos en base a la equidad de género en las políticas de combate de la pobreza.

restablecido y renegociado en elementos simbólicos y códigos sociales (re) significados continuamente.⁸¹

Aquello sobre lo cual se estructura la acción colectiva de las mujeres no es sólo la igualdad de los derechos, sino el derecho a la diferencia. La lucha contra la discriminación para la participación de las mujeres en el mercado económico y político está imbricada en la lucha por la diferencia, pero es distinta de ella. Ser reconocidos como distintos es quizá uno de los derechos fundamentales que van emergiendo en los sistemas postindustriales. (Melucci, 2004, p.138)

En el escenario actual, el concepto feminista de autonomía material y psicológica se ha institucionalizado. El “empoderamiento” ha creado nuevos espacios para las mujeres pero también las ha atrapado en nuevas redes de opresión: la autonomía del modelo liberal de familia con dos salarios alimenta la maquinaria capitalista, a expensas del trabajo invisible de cuidados que sigue recayendo en una gran proporción de mujeres.

Asimismo, estamos atravesando un momento de transición, donde nuestras subjetividades se enfrentan a un pasaje de modos más tradicionales a otros más innovadores, donde “tenemos lo viejo y lo nuevo dentro de nosotras”.

Un sistema de género donde los hombres dominan a las mujeres no puede dejar de constituir a los hombres como un grupo interesado en la conservación, y a las mujeres como un grupo interesado en el cambio. Este es un hecho estructural, independiente de si los hombres como individuos, aman u odian a las mujeres, o creen en la igualdad o en el servilismo, e independientemente de si las mujeres persiguen actualmente el cambio. (Connell, 1997; p.43)

En el contexto de la danza-tango, a partir de fines del siglo pasado las mujeres fueron asumiendo de forma gradual nuevas formas de participación, legitimidad y jerarquización en sus prácticas. Así, fueron ganando un lugar en la enseñanza del tango de manera innovadora: ofreciendo clases que prescindían del varón, donde ellas mismas realizaban los roles de “conducción” y de “conducidas”, organizando sus propios espacios con nuevas propuestas de baile como el “cambio de roles” en las parejas de baile. El cambio de roles implica que “llevar” en el baile no es atributo exclusivo del varón, “lo cual lleva a que la toma de decisiones en el devenir de la danza, vaya alternando el actor, entre los integrantes de la pareja” (Calligaro, 2021, p.167).

⁸¹ Uno de estos códigos simbólicos que sintetizan la lucha del feminismo actual en nuestro país es el pañuelo verde, signo de la demanda por la legalización del aborto, que resignificó la lucha por los derechos humanos llevada a cabo por las “Madres”. El mismo denota un notable sentido de continuidad y articulación de las diferentes batallas que se dieron- y se siguen dando- en la construcción de una sociedad más libre y democrática.

María Mercedes Liska, en su análisis de la “pasividad” y el feminismo en el tango queer de Buenos Aires demostró de qué manera durante la primera década del siglo XXI los roles fijos en la danza-tango se fueron modificando, a partir de una práctica lesbo-feminista que “propuso desexualizar los roles de la danza”. Así, mediante un documento fundacional o manifiesto de tango queer se diagnosticaron las dificultades de “ser mujer” en una milonga.

Describe la asignación fija de roles varón-mujer como una naturalización vigente de inferioridad de lo femenino. Sin embargo, profundiza en el significado de esta obligación al decir que lo que se impone es una forma única de placer en un sentido “pasivo”, basado en la entrega y la recepción: “...la mujer-conducida es enseñada desde el principio a dejarse llevar, y el placer de la danza aumenta en la medida en que ella presenta menos resistencia (Tango Queer). De este modo, placer y pasividad son subrayados como rasgos normativos y homogeneizantes de la experiencia corporal femenina en el tango. (Liska, 2014; p.50-51)

Retomaremos lo expuesto por Liska, respecto a la homogeneización y normativización del placer, para profundizar sus enunciados posteriormente. El documento es importante en la medida que hace foco en la asimetría o desigualdad de saberes, la esencialización y la pasividad de la mujer en el tango, sentando las bases para la creación de otros espacios, con diferentes reglas de juego, que- como las milongas Queer- sean capaces de generar “una nueva cultura “desde” los cuerpos, es decir, desde la satisfacción de otras necesidades, placeres y conocimientos” (Liska, 2014, p.51).

Además de los espacios Queer, fueron poco a poco tomando forma distintas prácticas y movimientos de tango que asumieron diversas configuraciones respecto a los códigos o normas establecidas históricamente por las milongas tradicionales.

En Rosario, existió a principio del año 2018 un pequeño grupo de bailarinas y profesoras de tango que se empezó a constituir al calor de otras experiencias similares de movimientos de mujeres feministas en ámbitos tangueros (en especial el Movimiento Feminista de Tango de Buenos Aires, el colectivo Tango Sin Abuso de La Plata y la colectiva Pivote de Córdoba).⁸² El grupo “Subleva Tango”, del cual formé parte activa alrededor de un año, comenzó sus actividades en reuniones informales donde se comenzaban a revisar y cuestionar algunas letras de tango, de contenido misógino.

⁸² La conformación del grupo está marcada por la significativa fecha del 8 de marzo del 2018, cuando una de las integrantes- profesora, bailarina y gestora cultural- propuso a las mujeres que se encuentran enseñando tango en distintas academias o salones de baile la iniciativa de generar una “semana de concientización”, con clases temáticas abordadas desde una perspectiva de género. Para ello, se convocó a reuniones previas a esa fecha, en las cuales se comenzaron a poner en palabras ciertas problemáticas, se intercambiaron anécdotas o experiencias, y se fueron conformando parejas pedagógicas para el desarrollo de las clases en los diferentes espacios de enseñanza de la ciudad.

Posteriormente, las reuniones giraban en torno a charlas en las cuales empezábamos a poner en tensión ciertas prácticas en los ambientes tangueros que frecuentamos (en especial las milongas), a medida que nos íbamos conociendo y estableciendo un vínculo de mayor confianza entre nosotras.⁸³

Así, la agrupación fue tomando forma proponiéndose como objetivo central ser un espacio de debate y diálogo con el fin de visibilizar situaciones de desigualdad naturalizadas en la comunidad tanguera y promover una danza consensuada, apuntando a la deconstrucción de estereotipos y prácticas sexistas. Sin dudas, como colectivo empezamos a producir el “nosotras”: a poner en común nuestras experiencias, a reflexionar sobre lo “no dicho”, a generar interrogantes que nos incitaran a modificar ciertos patrones, a movilizar nuestras subjetividades, a proponer nuevas prácticas desde nuestros propios contextos de acción.

Sin embargo, si bien en un principio el modelo de acción de Subleva Tango se asemejaba bastante a aquellos grupos de concienciación de las feministas norteamericanas de los años sesenta, con reuniones frecuentes exclusivamente entre mujeres⁸⁴ donde el bagaje más importante de conocimientos era el intercambio y problematización de diferentes temáticas desde nuestra propia fuente experiencial, con el paso del tiempo fue variando la metodología de trabajo disipándose estas instancias de reflexión fundamentales. Así, desde Subleva Tango organizamos frecuentemente la “Milonga del Deseo”, donde incentivábamos al cambio de roles y en los últimos tiempos (actualmente el movimiento se disolvió) se organizaron varias “Milongas de mujeres” en asociación con otros grupos feministas de tango, como las agrupaciones de músicas rosarinas, que tocaban en vivo.

⁸³ Una de las primeras acciones que desarrollamos fue el diseño y la realización de una encuesta a mujeres milongueras. La misma se llevó a cabo en el transcurso de varios meses en milongas heterogéneas, algunas de características más tradicionales o conservadoras y otras -mayormente frecuentadas por jóvenes- con códigos más “relajados” o descontracturados. Nuestro deseo era ampliar las posibilidades de disfrute del baile, nos interesaba sondear si las problemáticas que veníamos pensando y conversando en nuestros encuentros estaban también siendo vivenciadas por otras mujeres milongueras. Queríamos además promover el pensamiento crítico, indagar acerca de ciertas prácticas del ambiente para que puedan cuestionarse los instituidos, las situaciones naturalizadas, y a partir de estos análisis establecer líneas de acción convenientes a futuro. Para elaborar las preguntas de las encuestas pensamos en situaciones a partir de nuestras propias vivencias, de hechos que observamos en las milongas y otros que nos llegaban de comentarios de amigas en esos ambientes.

⁸⁴ Una de las decisiones iniciales fue si admitir o no varones, y finalmente por votación se definió que no.

Para la investigadora rosarina Eugenia Calligaro, tanto el movimiento Subleva Tango como la Milonga Arcoiris (publicitada como “Tango diverso” “Milonga Libre” o “Milonga Queer”) se plantean como lugares de militancia en favor de las minorías sexuales, aunque sean convocatorias abiertas a parejas heterosexuales. Todo ello en un contexto que habilita la aparición de lo que ella denomina “prácticas emergentes”⁸⁵, enmarcadas en la acción de movimientos sociales como las marchas de “Ni una Menos” (contra los femicidios), el reclamo de “Aborto Legal” (hoy hecho ley), las marchas del “Orgullo LGTBQ+”, etc.

Este tipo de prácticas emergentes marcan una nueva estructura respecto a la formalidad de los códigos establecidos en las milongas tradicionales. La introducción de la dinámica del cambio de roles en el baile relativiza la relación heteronormativa, ya que no se da por hecho que una pareja compuesta por ejemplo por un varón y una mujer, él deba conducir y ella deba ser conducida. Además, en estas milongas puede observarse la ruptura del código del varón que elige a la mujer para invitarla a bailar, puesto que cualquiera puede iniciar dicha acción. Otra particularidad es que hay una exigencia menor en cuanto a la habilidad del baile, es decir, sirven de práctica en su sentido más literal, ya que las milongueras y milongueros que recién inician en el aprendizaje pueden probar pasos o secuencias de baile sin prejuicios en la pista. Por último, la vestimenta es mucho más informal que en los espacios tradicionales, donde incluso el zapato específico de tango puede ser reemplazado por zapatos de práctica (en las mujeres con cordones y sin tacos altos) y zapatillas.

Todas estas transformaciones de los códigos milongueros se iniciaron en la noche porteña y luego se trasladaron a otras ciudades como Rosario. De manera más o menos explícita, muchas organizadoras de milongas (porque fueron las mujeres quienes estaban al frente de esos espacios) empezaron a alentar a las bailarinas a tomar la iniciativa para salir a la pista, más allá de que bailaran con hombres u otras mujeres. Podemos así concluir que el cambio de roles fue allanando poco a poco las diferencias de género tradicionales, desandando a su vez la lógica heterosexista en relación a la danza, permitiendo elegir libremente con quién bailar y cómo hacerlo.

⁸⁵ La autora toma el modelo propuesto por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (1980) para analizar la dialéctica cultural pasado-presente, basada en tres estratos: “arcaico”, “residual” y “emergente”. La categoría emergente sugiere tomar en consideración todas aquellas nuevas prácticas, valores y significados en torno a formaciones culturales que desafían o cuestionan las formas dominantes establecidas.

Las práctica del cambio de roles habilitada en principio por los espacios Queer y luego trasladada a las milongas más informales, corre a las mujeres del lugar pasivo de depender de un varón para salir a bailar y para seguir indefectiblemente sus movimientos corporales, lo que podemos interpretar como empoderamiento para dichas mujeres.

Sin embargo, en lo que respecta a nuestra investigación de las milongas rosarinas vimos cómo, a pesar de los cambios introducidos en los últimos tiempos, persiste en el discurso de las milongueras un rasgo de comodidad y placer en relación al *status quo* o los códigos tangueros tradicionales. Lo cual nos lleva a pensar que este rol “pasivo” atribuido a las mujeres en su dependencia al varón o en su posición de “seguidoras”, si bien en algunos casos es percibido por las milongueras rosarinas como un lugar de sumisión o dominación masculina, es mayormente aceptado en sus discursos como posibilidad placentera, en el marco convencional proporcionado por la danza.

Entiendo que el rol “pasivo” en una instancia de baile, de cualquier tipo, es siempre activa productora de sentidos. Desde esta perspectiva, mi trabajo se alinea con diversos estudios etnográficos en milongas convencionales, como los análisis de Savigliano y Carozzi, quienes subrayan el proceso activo de posiciones femeninas, cuestionando por ejemplo la noción de “pasividad” en el rol de conducidas. También Rosboch reconoce a la milonga actual como “narración de transformaciones de sentido que cuestionan la dimensión social de dominación masculina, mostrando, como contraparte de ese proceso, la paulatina liberación de la mujer” (Rosboch, 2006; p.255).

Para las mujeres, el ritual de bailar tango en la milonga puede significar un acto de resistencia creativa, a través del arte de la danza. Sus acciones y prácticas, desde el momento de “producirse” (buscar la ropa, maquillarse) y llegar al lugar solas (con el acto transformador de cambiarse los zapatos), encontrarse y abrazarse con varones desconocidos (con los cuales no las une- en principio- relaciones sexo-afectivas), promueven inicialmente una liberación ante lo establecido y dominante socio-culturalmente.

Si el poder es acción productora y no simple prohibición, la resistencia es la práctica de la libertad. Resistir no es el simple hecho de decir “no”; resistir es evadir y escapar a técnicas de dominación y con ello transformar las relaciones y crear otro tipo de experiencias. Aquí se habla de acciones específicas y prácticas de libertad. (Pérez de Samper, 2010; p. 27-28)

Las mujeres con su corporalidad al bailar revelan- sin que medie el lenguaje de la palabra- a partir de sus movimientos, sus pausas, sus “adornos”⁸⁶, un espacio de libertad (de ser ellas mismas) y el placer negado por muchas generaciones. Podemos pensar que la coreografía del tango, desde sus inicios, trajo aparejada un rompimiento o transgresión de determinados límites socioculturales e históricos que conforman nuestra corporalidad: fue “la ironía y la burla más profunda y genial que se realizó en danza alguna contra la censura moral de la época (...), los dos cuerpos se funden en un solo abrazo de dos seres que ni siquiera se podían abrazar a besar...ni siquiera se podían ver sin la presencia paternal, maternal o familiar”(Pérez de Samper 2010, p. 80).

Recordemos que cuando el tango empezó a ganarse un lugar en Europa provocó que ciertos argentinos ilustres señalen su origen espurio, su tradición malsana. Sin embargo, la lascivia o la sensualidad atribuidas al tango importaron más de una opinión disidente, voces como la de Rossi, rescatada por Ernesto Sábato.

“...El tango triunfó en el extranjero porque no se había conocido antes una danza en parejas abrazadas que se le asemejara”; porque “se presentó como una innovación inestimable en la coreografía social”, y “porque su continencia originaria tentó la sensualidad y fue base de sus éxitos sociales” (Sábato, 2005; p.118).

Para las milongueras, todas las dinámicas de poder masculino desplegadas por sus compañeros de baile, que analizamos anteriormente (sacarlas a bailar, conducir los movimientos a partir de sus “marcas”, etc.), si bien pueden ser reconocidas como machistas, en sus discursos no son concebidas como dominación, sino que son percibidas como parte intrínseca del ritual milonguero y sus códigos tradicionales. Para ellas, “dejarse llevar” no es pasividad ni sumisión, se trata más bien de un código comunicacional que les resulta cómodo y hasta placentero. En el discurso de Elisa, por ejemplo, es posible dar cuenta de dicha comodidad y placer en el “no pensar” o suspender la intelectualidad que conlleva bailar tango, como un paréntesis a su rutina laboral.

“Bueno es todo una cuestión muy íntima y muy personal porque mi trabajo consiste en hablar y escuchar todo el tiempo, sobre todo escuchar. Y una de las cuestiones que me ha fascinado del tango, a mi particular, es que me para el cerebro, o sea, me suspende la reflexión, como decirte, la preocupación, la cosa intelectual todo el tiempo, que tiene mucho que ver con mi historia personal, de la militancia, de los ámbitos intelectuales, viste. Me resulta agotador, entonces encontré un lugar que voy y no hablo casi con nadie”. (Elisa. 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

⁸⁶ Se les llama adornos a las figuras que realiza la bailarina con los pies mientras se desarrolla la danza. Se trata de improvisaciones de las mujeres, que no son “marcadas” por los varones en la secuencia de baile, y generalmente se utilizan en las pausas o entre medio de los pasos.

En tal sentido, resulta pertinente tomar en consideración los puntos de vista desarrollados por la investigadora Mercedes Liska en lo que tituló “placer políticamente incorrecto” (2014). Para Liska, si bien la novedad que instauró la iniciativa queer fue la práctica de conducción por parte de mujeres (posición históricamente masculina), en sus trabajos de campo realizados en dichos espacios en Buenos Aires entre los años 2010 y 2012, pudo constatar que gran parte de las participantes expresaban una preferencia por realizar el rol de conducidas en la danza (lugar tradicionalmente femenino). Este hecho la llevó a tensionar una serie de preceptos críticos instalados en su pensamiento, no sólo desde su formación académica como científica social sino también desde sus propias experiencias como milonguera feminista.

Así, al descubrirse ella misma- al igual que las mujeres estudiadas- con preferencia por el rol de conducida, en su imposibilidad de disfrutar aprender el rol de conducción, y en el reconocimiento del sentimiento de placer que le generaba la “denostada experiencia de pasividad” (Liska, 2018, p. 114) su análisis se encontró con cierta tensión entre una apreciación reproductivista y una potencialidad transformadora que subyacía en la propuesta queer. Todo ello da cuenta en la siguiente afirmación:

Yo sabía que mi falta de deseo de aprender a guiar tenía que ver al mismo tiempo con cierto disfrute que encuentro en la denostada experiencia de “pasividad”, la cual radica en “no pensar” y abrir el cuerpo. Cabe decir que cuando una aprende a “dejarse llevar”, el tango se baila sin preocuparse demasiado por las secuencias de pasos que se realizan, sin la necesidad de anticipar el movimiento, de tomar decisiones, etcétera. Yo pretendía negarlo y hasta me avergonzaba: ¿cómo reconocer mi sensación de placer en un rol de impuesta “inferioridad”? (Liska, 2014, p. 53)

De esta manera, es posible visualizar cómo muchas veces- como en el caso personal de Liska- la perspectiva feminista puede llegar a producir un choque respecto a ciertas conductas rechazadas o no legitimadas desde un discurso que dentro del feminismo subestima las capacidades de agencia en contextos o prácticas consideradas machistas. Siguiendo estos planteos, no sería desacertado concluir que por sí sola la posición pasiva no refleja una situación de sometimiento, sino que puede involucrar un problema de legitimidad.

La denominada “pasividad” femenina del tango da cuenta de una posición particular de comunicación, caracterizada por la disipación de tensiones y emergencia de placeres, que fue establecida históricamente como el lugar “propio” de las mujeres por el escaso valor social a la función. De este modo, resulta pertinente distinguir que la calificación “pasiva” define la ilegitimidad de estas experiencias como zona de conocimiento y no el evento corporal en sí mismo. (Liska, 2014; p.55)

En síntesis, las experiencias corporales de las milongueras rosarinas, en semejanza con lo analizado por Liska, escapan a la lógica del discurso “políticamente correcto” de la dominación masculina.

La pasividad en el tango, como una experiencia social del cuerpo, es una de esas zonas irreducibles a posiciones políticas con intenciones democráticas pero igualmente homogeneizantes y normativas. En definitiva, mirar en profundidad lo que ocurre en las prácticas de baile puede enriquecer notablemente a las políticas de género. (Liska, 2014; p.56)

A partir de las entrevistas realizadas es posible observar cómo la evolución del tango, con todas las transformaciones de la danza en los últimos tiempos, han posicionado activamente a las mujeres milongueras -de distintas edades y recorridos experienciales dentro del mundo tanguero- en la toma de decisiones en el devenir de su baile.

A partir del relato de las entrevistadas así como de las distintas observaciones en milongas es posible constatar que el lugar tradicional o hegemónico de las milongueras no ha sufrido importantes transformaciones. Los códigos tangueros establecidos históricamente, como el “cabeceo” o acercamiento a la mesa del varón para invitar a bailar, siguen plenamente vigentes. Para ellas, su respuesta de aceptación o rechazo a la propuesta masculina es representada como una negociación indispensable para que el ritual de la danza se lleve a cabo.

“-¿Qué te parece en cuanto a los códigos, te parece que podrían cambiar algunas cosas en los nuevos tiempos, bueno esto de que ahora las mujeres bailan entre mujeres o los hombres entre hombres, o que las mujeres también sacan a bailar, qué te parece eso?
No, súper. Yo creo que tiene que ser recíproco, está bueno lo del cabeceo pero para que sea para ambos por ejemplo, no es que lo tiene que hacer el hombre, la mujer también puede cabecear. Sí, yo creo que tal vez antes era que el hombre cabeceaba pero si no está la respuesta de la mujer tampoco tiene sentido” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de Percanta y milongas al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

El anterior fragmento deja entrever un reconocimiento de la opción de reciprocidad en la invitación a bailar mediante el cabeceo en los tiempos que corren. La mayoría de las milongueras entrevistadas son conscientes de su habilitación a ser ellas quienes puedan invitar a salir a la pista, aunque por lo general decidan no hacerlo o lo hagan más entre amigos o con gente con la que tienen confianza. Es decir, el cambio opera más a un nivel del discurso “políticamente correcto” que a un nivel de las prácticas concretas o de lo que acontece realmente en las milongas rosarinas. Por ello, considero que la ruptura con el modelo hegemónico patriarcal es muy parcial, muy incipiente actualmente. Esta consideración se deja entrever en lo narrado por Elisa:

“Porque me parece un anacronismo brutal que la milonga siga siendo, o que todos queramos sostener esa especie de cuestión mítica de que el tango es machista, y que el señor llora porque la mujer lo dejó (Risas). Una cosa es la música, la historia, etc., y otra cosa es seguir sentada esperando que te saquen a bailar. Eso es fundamental” (Elisa, 64 años. Psicoanalista. Habitué de Percanta. Fragmento de entrevista realizada en su casa el 11/06/2022).

Así, sin salirse de su rol tradicional en la coreografía de la danza, las milongueras reconocen además su poder creativo a través del cuerpo, al proponer movimientos en conjunto con el bailarín, saliéndose de este modo del molde de simples ejecutoras o seguidoras de pasos de sus compañeros de baile. Dicha representación puede evidenciarse a través de lo planteado por Nahir:

“-¿Pero además de los tacos, qué preferís en la milonga bailar en el rol...?”

Siempre prefiero bailar el rol de la mujer. Me encanta bailar el rol de la mujer. Pero en ese rol también pido cosas.

-¿También propones?

También propongo, entonces se vuelve más un intercambio, un poco fuera de lo que es que el hombre todo el tiempo marque.

-Claro, no te sentís llevada solamente.

No, claro, para nada, para nada, incluso tampoco siento que sea necesario cambiar el abrazo para poder proponer, entonces me resulta también hasta más divertido proponer desde el abrazo de la mujer y desde el lugar de la mujer, movimiento, no sé, momentos. A veces lo clavo ahí al hombre y lo dejó clavado, no te muevas (risas). Y no sé hago esas cosas, viste.

-¿Y te hacen caso?

Sí, si algunos sí.

-Viste por ahí alguno pasos como el sanguchito, el hombre tiene que esperar un poco, cuando haces algún adorno a veces no te esperan.

Hay veces que no te esperan, pero la mayoría te espera. Y es un diálogo viste también, como si no te esperara sería como muy egoísta” (Nahir, 28 años. Bailarina e instructora de yoga. Habitué de milongas formales como Percanta y La Piucarina, y prácticas informales al aire libre (también como organizadora). Fragmento de entrevista realizada en mi casa el 23/08/2022).

En tal sentido, Carozzi, recuperando los análisis propuestos por Marta Savigliano presenta:

Los adornos y el “parar” al varón como estrategias coreográficas de las que históricamente se valían “las milonguitas” frente a la dominación masculina. En cuanto movimientos que sólo percibe el auditorio mientras pasan inadvertidos para la pareja, constituyen una coreografía disimulada que parece encontrar su correlato verbal en la descripción de la relación entre mujeres y varones que una antigua milonguera me susurrara junto a la pista: “Acá, nosotras les hacemos creer que ellos mandan”. (Carozzi, 2015; p.273)

Quizá podamos pensar a los adornos de las mujeres como estrategias de resistencia a la supremacía del movimiento masculino en la danza, así como su posibilidad de agencia en cuanto a la manifestación de su deseo de bailar sin depender de la invitación masculina, siendo ellas quienes promuevan el acercamiento a la pista. Estrategias de las que disponen en la teoría (o en las representaciones orales del discurso), pero que en definitiva no están “hecha cuerpo” o instauradas como hábitos establecidos en los espacios de baile,

ampliamente configurados bajo dinámicas de relacionamiento patriarcal: jerárquicas y asimétricas.

En síntesis, aunque las transformaciones de los espacios milongueros ya han abierto caminos hacia nuevas dinámicas de posicionamiento para las mujeres, hoy somos testigos de una co-existencia entre lo tradicional y lo innovador actuando en conjunto; donde la fuerza de lo normativo se sigue imponiendo en los códigos de la danza, pero a su vez, donde el cambio de roles en tanto práctica corporal abre todo un campo experiencial y simbólico, en esta incipiente búsqueda de relaciones sociales más igualitarias e inclusivas.

Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo de investigación me propuse visualizar y desnaturalizar el lugar de las mujeres en el tango-danza, a partir de los sentidos que adquieren para ellas sus prácticas y experiencias, es decir, desde sus propias representaciones. Para ello, centré la unidad de análisis en los distintos espacios de baile social de la ciudad de Rosario, considerando tanto milongas de carácter más conservador o tradicional como otras más desestructuradas o flexibles. Desde una perspectiva de género, y a través del trabajo de observación participante y entrevistas, fui poniendo en tensión los discursos y las prácticas que se despliegan al interior de estos contextos, con especial énfasis en las vinculaciones entre los códigos milongueros y la (re)producción de desigualdades de género.

Uno de los supuestos que orientó esta investigación fue la histórica invisibilización de las mujeres en el tango, en particular de las bailarinas, lo que condujo a interrogar la desigual distribución de saberes y poderes entre varones conductores o “llevadores” y mujeres conducidas o “llevadas” en la danza. De este modo, el análisis se desarrolló en un constante ida y vuelta entre el marco socio histórico general del tango, el contexto específico de las milongas rosarinas y las experiencias de sus protagonistas, en un vaivén entre vivencias propias y ajenas. Asumo aquí que la realidad de la vida cotidiana es una construcción intersubjetiva, mediada por las interacciones con el entorno y con otras personas, a partir de creencias y prácticas compartidas.

Si bien este trabajo fue planificado inicialmente en el marco de la cátedra Taller de Tesis de la Maestría en el año 2021, el inicio del trabajo de campo se vio condicionado por la suspensión de los espacios de baile debido a la situación sanitaria. Con algunas modificaciones menores —principalmente en relación con las técnicas de recolección de información, ya que no se realizaron los sondeos por encuestas previstos originalmente—, el plan de tesis se desarrolló entre marzo y diciembre de 2022, período en el cual se llevaron a cabo las observaciones y entrevistas, y entre marzo de 2024 y junio de 2025 se realizó el proceso de lectura, análisis y escritura. En cuanto a las entrevistas, si bien el número de personas entrevistadas podría considerarse acotado, en relación con el universo de participantes asiduos a las milongas rosarinas durante el período de estudio, considero

que las seis entrevistas realizadas constituyen una muestra suficiente y representativa de la realidad analizada.

Como respuesta tentativa al problema de investigación, planteé la existencia de representaciones sociales asociadas a los códigos milongueros tradicionales que actuarían como reproductoras de desigualdades de género en los espacios del tango-danza. Me interrogué acerca de cómo las mujeres se representan su rol en la danza, si perciben desigualdades en relación con sus compañeros varones y, en caso afirmativo, si las explican en términos de género o a partir de otros factores. Asimismo, indagué sobre el modo en que perciben los códigos milongueros en vinculación con sus vidas cotidianas y sobre la incidencia de las transformaciones actuales —como el cambio de roles promovido por los espacios queer— en sus prácticas de baile.

El recorrido histórico por el tango y, particularmente, por la milonga permitió evidenciar el lugar que las mujeres fueron conquistando en la escena tanguera. La figura de la “milonguera” quedó asociada a aquellas mujeres que desafiaron las normas morales de su tiempo al frecuentar espacios públicos atravesados por un fuerte control masculino y familiar, y al abrazar a diferentes varones en el disfrute de la danza. Si bien muchas de ellas lo hicieron desde posiciones de subordinación, fundamentalmente económica, fueron precursoras de un proceso de legitimación femenina que se extendió a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. Este proceso puede inscribirse en un marco más amplio de transformaciones en la historia de la danza, en el cual ciertas mujeres subvirtieron los códigos del ballet clásico y se constituyeron en pioneras de nuevas formas de movimiento y expresividad.

Dicha legitimación se produjo, en un primer momento, a través de la ocupación de espacios de enseñanza, mediante el desarrollo de un léxico propio que permitió sistematizar y transmitir el saber experiencial de los milongueros de antaño. Tomar la palabra y enseñar el rol históricamente atribuido al varón implicó una verdadera ruptura con los mandatos asignados a las mujeres hasta bien entrado el siglo XX. La creación de espacios propios de enseñanza, incluso prescindiendo de la figura masculina, posibilitó la construcción de identidades femeninas más autónomas y jerarquizó sus prácticas, otorgándoles mayores cuotas de poder.

No obstante, a pesar de este proceso de institucionalización de las mujeres como maestras, organizadoras y gestoras de espacios milongueros, su rol en la práctica del baile y en relación con los códigos tradicionales no sufrió transformaciones sustantivas. El lugar de la conducida continúa asociado al género femenino, así como el mandato de esperar la invitación del varón para salir a la pista. Estos mandatos históricos persisten en las interacciones de la milonga y contribuyen a la reproducción de desigualdades, especialmente en los espacios más tradicionales.

Desde la categoría de masculinidad hegemónica fue posible analizar estos mandatos tangueros, entendidos como creencias e ideologías en torno al “deber ser” de lo masculino. A partir de ello, se exploraron las representaciones de las mujeres respecto de su propio rol en la danza. Las milongueras reconocen situaciones de desvalorización y desacreditación dentro de la pareja de baile, lo que las lleva a percibirse como objetos de elección por parte de los varones, donde el valor estético adquiere mayor relevancia que las habilidades dancísticas. Asimismo, identifican situaciones de abuso corporal, como manoseos, uso excesivo de la fuerza o marcas invasivas, que expresan formas de dominación masculina a través del cuerpo.

Estas prácticas se vinculan estrechamente con la estructura histórica del tango, basada en la lógica de llevar y seguir, la cual continúa reproduciéndose en los espacios de enseñanza-aprendizaje. En muchos casos, los varones, en su afán por “marcar bien”, conducen sin una escucha activa del movimiento de las mujeres; mientras que ellas, al intentar decodificar las marcas, tienden a silenciar las incomodidades corporales o carecen de herramientas para expresarlas de manera asertiva.

Otra situación que refuerza la cosificación de las milongueras es el código de solicitar permiso entre varones para invitarlas a bailar, lo que evidencia una fuerte carga de seducción y sexualización en la milonga. Esta percepción de pertenencia o propiedad simbólica por parte de los varones puede atenuarse cuando las mujeres logran reconocimiento como bailarinas con trayectoria.

Los códigos milongueros pueden así comprenderse como dispositivos naturalizados y ahistorizados, valorados como inmutables, cuando en realidad constituyen construcciones culturales e históricas, propias de un momento determinado y, por lo tanto,

susceptibles de transformación. El género aparece como uno de los ejes centrales en la producción de diferenciaciones y desigualdades en la milonga, en una danza históricamente atravesada por modelos idealizados de feminidad y masculinidad. Sin embargo, estas desigualdades han comenzado a ser tensionadas en los últimos tiempos a partir de propuestas como el cambio de roles, impulsado inicialmente por espacios queer, donde las relaciones dejan de estructurarse jerárquicamente para pensarse desde la diferencia de roles, ya no anclada en el binarismo de género.

Tal como señala Lucio (2013), el cambio de roles permite desandar la lógica heterosexista del tango y habilita formas más libres de elegir con quién y cómo bailar, desplazando a las mujeres del lugar pasivo de dependencia del varón. No obstante, estas prácticas innovadoras no están exentas de relaciones de poder, aun cuando promuevan la alternancia técnica.

En el contexto rosarino, si bien estas propuestas han ingresado principalmente en milongas y prácticas más flexibles, muchas mujeres continúan eligiendo el rol tradicional de seguidoras. Incluso cuando asumen el rol de conducción, suele ser en ámbitos pedagógicos más que en el espacio social de la milonga, donde el disfrute y el placer parecen seguir asociados al rol tradicional. Este placer se vincula, además, con una experiencia erótica específica: la del abrazo, el sentirse elegidas y el compartir la danza con distintos varones.

Los códigos tradicionales, entonces, resultan aceptables dentro del ritual milonguero, aun cuando entren en tensión con los posicionamientos que las mujeres asumen en su vida cotidiana. En este sentido, la milonga funciona de manera similar al carnaval, como un espacio de suspensión temporal de ciertas responsabilidades. Para mujeres que en su vida diaria asumen múltiples cargas —trabajo, hogar, cuidados—, “dejarse llevar” en la danza puede significar una forma de descanso simbólico y corporal.

Siguiendo a autoras como Mercedes Liska, el placer de ser guiada se asocia a una liberación momentánea de la exigencia de decidir y anticipar, lo que encuentra correlatos en otros ámbitos de la vida social. Así, las dinámicas de poder masculino, aunque reconocidas como machistas, no siempre son percibidas como dominación, sino como parte constitutiva del ritual milonguero.

Si bien algunas milongueras despliegan estrategias de resistencia —como pequeñas intervenciones en el movimiento o la iniciativa ocasional de invitar a bailar—, su capacidad de agencia se inscribe paradójicamente dentro del propio rol tradicional. En este sentido, la elección de permanecer en roles heteronormados parece responder más a una clave de época, asociada a experiencias de soledad y búsqueda de encuentro, que a un compromiso consciente con la tradición tanguera.

En la actualidad, la milonga se configura como un espacio atravesado por la tensión entre tradición y transgresión, en un momento de transición entre viejas estructuras y nuevas posibilidades. Estas transformaciones nos invitan a repensar los roles de la danza más allá del binarismo hombre-mujer y a cuestionar los posicionamientos que asumimos en nuestras prácticas sociales.

Finalmente, la elaboración de este trabajo constituyó para mí un valioso ejercicio metacognitivo, al permitirme tomar distancia y, al mismo tiempo, implicarme subjetivamente como bailarina e investigadora. Este proceso de análisis y relectura de mi propia experiencia enriqueció la comprensión de la forma en que he vivido y continúo viviendo la milonga, abriendo nuevas preguntas sobre mi lugar en ella y en el mundo.



BIBLIOGRAFIA



- Abadi, S. (2005). *El bazar de los abrazos: Crónicas milongueras*. Lumiere.
- Bach, A. M. (2014). Fertilidad de las epistemologías feministas. *Sapere Aude*.
- Banchs, M. (2002). Concepto de representaciones sociales: Análisis comparativo. En S. Umaña (Ed.), *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión* (Cuaderno de Ciencias Sociales N.º 127). FLACSO.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Bartra, E. (Comp.). (2002). *Debates en torno a una metodología feminista*. UNAM.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1994). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Bianchi, F. (2023). *Pioneras, aliadas y feministas: Una indagación en la participación de las mujeres en la historia del rock rosarino* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Rosario].
- Blumer, H., & Mugny, G. (1992). *Psicología social: Modelos de interacción*. Centro Editor de América Latina.
- Bonino, L. (2003). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers Feministes*, 6, 7–36.
- Borges, J. L. (1927). *Ascendencias del tango*. *Martín Fierro*, (37), 8.
- Bortolotti, M., Figueroa, N., & Viano, C. (2017). Pioneras: Los orígenes del movimiento feminista en Rosario. *Zona Franca*, (25).
- Bourdieu, P. (1987). Transmitir un oficio; Pensar en términos relacionales; Una duda radical. En P. Bourdieu & L. J. D. Wacquant, *Respuestas por una antropología reflexiva* (pp. 159–202). Grijalbo. (Trabajo original publicado en 1995)
- Bourdieu, P. (2010). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Burin, M. (2000). Construcción de la subjetividad masculina. En M. Burin & I. Meler (Eds.), *Varones, género y subjetividad masculina* (pp. 123–147). Paidós.
- Cabana, C. (2023). *El tango en escena (y las mujeres también)*. Chona Ediciones.
- Cáceres, C. (2003). *Tango, subjetividades y cultura: Mujeres, varones y ese tango* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Rosario].
- Calligaro, E. (2015). La construcción de modelos de cuerpo y roles de género desde la danza. *Material de cátedra*, Instituto Provincial Superior del Profesorado de Danza “Isabel Taboga”.

- Calligaro, E. (2021). *El tango en los pies*. Universidad Nacional de Rosario.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*. Siglo Veintiuno.
- Cecconi, S. (2019). Tango queer: Territorio y performance de una apropiación divergente. *Trans. Revista Transcultural de Música*. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/54>
- Cecconi, S. (2021). Corporalidades y sexualidades no normativas en el tango prostibulario. *Punto Género*, (15).
<https://revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/64402>
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdés & J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es: Poder y crisis* (pp. 31–47). Ediciones de las Mujeres N.º 24.
- Dalbosco, D. M. (2015). Préstame tu voz: Acerca de la enunciación femenina en las letras de tango. *Chaquí*, 44(1). <https://www.academia.edu/119683896>
- Daviña, L. (1997). Xenitud/Discursos. *Actas del II Coloquio Latinoamericano de Analistas del Discurso*.
- Dinzel, R. (1999). *El tango: Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Corregidor.
- Docampo, M. (2018). *Tango queer: Buenos Aires*. Madreselva.
https://www.bibliotecafragmentada.org/wpcontent/uploads/2024/05/Buenos_Aires_Tango_Queer.pdf
- Escolar, C. (2000). La investigación en geografía: Epistemología de la construcción de datos. En C. Escolar (Comp.), *Topografías de la investigación: Métodos, espacios y prácticas profesionales*. Eudeba.
- Facio, A. (1999). Feminismo, género y patriarcado. En A. Facio & L. Fries (Eds.), *Género y derecho*. LOM.
- Falcoff, L. (2008). Historia del tango escénico. En *Historia general de la danza en la Argentina* (pp. 371–391). Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández, A. M. (1993). Madres en más, mujeres en menos: Los mitos sociales de la maternidad. En *La mujer de la ilusión* (pp. 159–184, 239–264). Paidós.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Franchini, L. (2022). *Cuerpo, género y (contra)disciplina: El discurso disidente en el tango de Rosario* [Tesina de grado, Universidad Nacional de Rosario].
- Gadea, C., & Bünsow, T. (2017). Las figuras de la mujer en el Río de la Plata a través de la poética del tango. *Civitas*, 17(2), 284–303.

- García, M. (2006). *Comunicación/Educación: Teoría y práctica*. Editorial Universitaria UNaM.
- Goren, N. (2017). Desigualdades sociolaborales desde la perspectiva feminista. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 1(2).
- Haraway, D. (1991). Saberes situados: El problema de la ciencia en el feminismo y el privilegio de una perspectiva parcial. En *Ciencia, ciborgs y mujeres*. Cátedra.
- Harding, S. (1998). ¿Existe un método feminista? En E. Bartra (Comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*. UAM.
- Kaller, L. (2010). *El tango en Rosario: Origen y desarrollo de la orquesta típica rosarina*. Universidad Nacional de Rosario.
- Liska, M. (2009). El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13). <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220946007.pdf>
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile y cultura popular*. Mandrágora Porteña.
- Liska, M. (2014). Placer políticamente incorrecto: Pasividad y feminismo en el tango queer de Buenos Aires. <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/36373>
- Liska, M. (2014). Tango multicolor: Cambios recientes en la socialización nocturna en relación a los géneros y las sexualidades. <https://www.redalyc.org/pdf/4558/455844900004.pdf>
- Lucio, M. (2013). *Nueva propuesta en la práctica del tango-danza: El cambio de roles en la milonga tango queer de la ciudad de Buenos Aires. Potencialidades de la innovación en torno a la cuestión de género* [Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras].
- Marino, M. (2020). *El tango en Rosario: Aproximaciones históricas y contemporaneidad* [Trabajo final de licenciatura, Universidad Nacional de Rosario].
- Martínez del Fresno, B., & Díaz Olaya, A. M. (Coords.). (2017). *Danza, género y sociedad*. Universidad de Málaga.
- Meler, I. (2012). Las relaciones de género y su impacto en la salud mental de mujeres y varones. En M. Burin, I. Meler, D. Tajer, J. C. Volnovich, & C. Hazaki (Comps.), *La crisis del patriarcado*. Topia.
- Melucci, A. (2004). *Los nuevos movimientos sociales: De la ideología a la identidad*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Méndez Filippini, L. M. (2016). *Representaciones sociales del tango en los estudiantes de música de la Universidad Nacional de Rosario* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Rosario].
- Mora, A. (2010). Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. *Actas de las VI Jornadas de Sociología de la UNLP*.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Huemul.
- Moscovici, S. (1979). La representación social: Un concepto perdido. En *El psicoanálisis, su imagen y su público* (pp. 27–44). Huemul.
- Novati, J. (1980). *Antología del tango rioplatense*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. <https://es.scribd.com/document/426418359>
- Pérez de Samper, R. (2010). *Esta locura de tango* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
- Posada Kubissa, L. (2018). El sujeto político feminista en la cuarta ola. *eldiario.es*. <https://www.eldiario.es>
- Pujol, S. (1999). *Historia del baile: De la milonga a la disco*. Emecé.
- Romay, H. (2004). *El tango y sus protagonistas*. Bureau Editor.
- Rosboch, M. E. (2006). *La rebelión de los abrazos: Tango, milonga y danza*. Edulp.
- Sábato, E. (2005). *Tango: Discusión y clave*. Losada.
- Sautu, R. (2011). Acerca de qué es y no es investigación científica en ciencias sociales. En C. Wainerman & R. Sautu (Comps.), *La trastienda de la investigación* (pp. 61–82). Manantial.
- Savigliano, M. (1993). Malevos llorones y percantas retobadas: El tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25047>
- Scott, J. (1992). Experience. En *Feminist theorize the political*. Routledge.
- Scott, J. (1996). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género: La construcción social de la diferencia sexual*. PUEG.
- Silo. (1990). Los principios. En *Humanizar la Tierra*. Cuadernos del Nuevo Humanismo.
- Sosa de Newton, L. (1999). Mujeres y tango. *La Aljaba*, 4.
- Tonelli, N. (2020). *Rosario de milongas (2008–2018)*.

- Umaña, S. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. FLACSO. <https://www.academia.edu/24267404>
- Varela, G. (2005). *Mal de tango: Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Paidós.
- Vasilachis de Gialdino, I. (1992). El análisis lingüístico en la recolección e interpretación de materiales cualitativos. En *Métodos cualitativos II: La práctica de la investigación*. Centro Editor de América Latina.
- Vasilachis de Gialdino, I. (1993). *Métodos cualitativos I: Los problemas teóricos-epistemológicos*. Centro Editor de América Latina.
- Verón, E. (1996). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Viano, C. (2014). Voces (des-encontradas) en los Encuentros Nacionales de Mujeres en Argentina. *Páginas*, 6(11).
- Vigoya Arango, L. (2017). *Entre cuerpos y milongas: Una aproximación antropológica al tango queer en Bogotá* [Tesis de grado, Universidad del Rosario].
- Wainerman, C. (2011). Introducción: Acerca de la formación de investigadores en ciencias sociales. En C. Wainerman & R. Sautu (Comps.), *La trastienda de la investigación*. Manantial.
- Yanes Abreu, Z. (s. f.). Cómo ver el mundo desde el feminismo: Una reflexión sobre la objetividad científica. <https://www.oei.es/congresoctg/memoria/pdf/Yanes.pdf>
- Zayas, C. (2007). Desarrollo del ballet y de la danza contemporánea. <https://www.danzaballet.com/desarrollo-del-ballet-y-de-la-danza-contemporanea/>

Otras fuentes

- Cabral, Raul. *La bailarina de tango y su cuerpo. Que siente, como abraza, como camina*. En https://www.facebook.com/groups/amantesdeltango/permalink/1308059029242367/?hc_location=ufi

Anexo 1: Fotografías



Milonga “Arco Iris”



Práctica milonguera “El bailongo de los miércoles”



Milonga “Percanta”



Yesica von Knobloch bailando con una compañera de “Subleva Tango”

Anexo 2: Breve descripción trayectorias personales de las personas entrevistadas

Nora es una mujer jubilada de 68 años, jugadora de tenis. La primera vez que se acercó al tango fue en el año 2010 por una apuesta que le hizo su compañera de tenis que bailaba tango, al decirle “si ganamos el partido vamos a la milonga las chiruzas, al café dela Flor”. Y como ganaron el partido, ella accedió a ir a su primera milonga. A raíz de este primer encuentro con la danza, decidió tomar clases para “que la saquen a bailar”. Además, este hecho coincidió con el año en que la enfermedad de su madre (alzheimer) la hacía pasar largas horas acompañándola en el hospital, por lo que intentaba ir a la milonga cuando salía del lugar. En su discurso no se reconoce una militancia política ni feminista. Actualmente es una milonguera habitué. Asistente asidua a Percanta, pero también viaja a diferentes festivales o encuentros milongueros, como ser en Arequito y al mundial de tango de la ciudad de Buenos Aires.

Elisa es una psicóloga de 64 años. Empezó a bailar tango por la invitación de una colega que daba un taller de tango en el colegio de Psicólogos. Y como ya tenía experiencias corporales por haber bailado danzas contemporáneas de más joven, le resultó atractiva la propuesta. Así, en el año 2001 tomó su primera clase con Bety Mendoza (bailarina y profesora referente del tango rosarino, actualmente residente en Europa) en el Centro Cultural Fontanarrosa. Sin embargo, se mantuvo alejada por un tiempo hasta que en el año 2009 comenzó a ir regularmente a las milongas. En su discurso se percibe cierta militancia en ámbitos intelectuales (de amigos músicos y de sus ámbitos profesionales). Actualmente asiste a Percanta y eventualmente a las milongas organizadas en la Casa del Tango, y la Casona Yiró, casi todos los fines de semanas. También ha asistido a encuentros y festivales de tango en otras provincias, y ha participado en milongas en sus viajes por países europeos.

Judith es bailarina de 32 años. Inició su recorrido con el tango por una compañera bailarina profesional a la cual admiraba. Fue así que se animó a probar una clase en la Sala Lavardem a los 18 años. Desde ahí empezó a frecuentar milongas, pero pronto se vio inmersa en un mundo de señores mayores con los cuales no se sentía a gusto por el acoso en el que se sentía involucrada. Esto fue alrededor del año 2008, y luego de haber conocido

el ambiente de las milongas decidió alejarse, hasta el año 2013 en el que se puso de novia con un bailarín, profesor y organizador de espacios de tango de Rosario, con el que permaneció bastante tiempo además como pareja de baile. En su discurso se denota una praxis militante política, ya que como docente del Instituto Isabel Taboga ha participado en diferentes marchas de reivindicaciones educativas. Si bien no se percibe una postura explícitamente feminista, utiliza un lenguaje que expresa ideas o conceptos alineados con la perspectiva de género y diversidad sexual. Es habitué de la milonga Percanta, aunque también habita prácticas menos formales como El bailongo de los miércoles en QTP.

Nahir es bailarina y profesora de danzas, organizadora de milongas, de 28 años. Su primer conexión con el tango fue de muy chica, en viajes con su papá en auto (donde oían y cantaban repertorios tangueros) y en guitarreadas de reuniones familiares, desde los 6 o 7 años de edad. En esa edad empezó a estudiar danzas clásicas, y ya entrada en la adolescencia se ganó una clase gratis de tango, con motivo de ampliar sus conocimientos en la danza. Así fue que comenzó un taller en el centro de las juventudes, donde también los profes organizaban una milonga en la cual se aceleró su pasión por la danza y “no paró de bailar nunca más tango desde entonces”. Actualmente organiza y da clases en milongas al aire libre en la pista Victoria Colosio, fundamentalmente. En su discurso no se reconoce militancia política ni feminista, aunque sí un compromiso con el tango popular y autogestivo. Es habitué de las milongas formales Percanta y La Piucarina, y prácticas más informales al aire libre.

Javier es técnico restaurador de obras de arte de 44 años de edad. Hace 25 años empezó a bailar tango, ha enseñado y bailado profesionalmente en Rosario y en países extranjeros. Sin embargo, no se siente a gusto con proclamarse como bailarín, ya que prefiere definirse como “milonguero de alto rango”. Si bien en el pasado ha asistido a una gran variedad de milongas, actualmente confiesa que se siente alejado de los espacios milongueros por sentirse decepcionado del tango rosarino, en cuanto a la calidad del baile, que considera de poco nivel. Entre los espacios que decide habitar -de manera poco frecuente- se encuentran las milongas tradicionales La Piucarina y Percanta. No hay en su discurso registro de algún tipo de militancia política ni de cualquier otra índole.

Roberto es un milonguero jubilado de profesión contador, de 75 años. Empezó a bailar tango por curiosidad “de grande” a los casi 60 años, invitado por un grupo de amigos. Sin embargo, al principio no le convenció mucho porque sentía que le faltaban clases para aprender a bailar bien. Luego de un par de años volvió a intentar y fue alumno de Marisa Talamoni, bailarina y docente referente de la comunidad tanguera rosarina. Muchas veces intentó bailar con su mujer, pero a ella no le gustó, y continuó solo. No se reconoce participante de luchas políticas ni de ningún otro tipo. Ha ido a varias milongas (que ya cerraron) y actualmente es habitué de los espacios formales La Piucarina y Percanta.