



| UNR

**Cuerpo, género, (contra)disciplina. El discurso disidente en el tango de Rosario**

Tesina de grado

Estudiante: Luciana Franchini

Tutor: Cristian Azziani

Escuela de Comunicación Social

Facultad de Ciencia Política y RRII

Universidad Nacional de Rosario

2022

## Índice

Presentación.....4

Introducción.....6

### **Capítulo 1: Propuesta de investigación**

1.1. Justificación de la temática.....9

1.2. Antecedentes .....11

### **Capítulo 2: Claves conceptuales**

2.1. De las prácticas a las representaciones.....15

2.2. El Cuerpo.....17

2.3. Discurso.....24

2.4. Género y feminismo.....29

2.5. Objetivos.....35

2.6. Aspectos metodológicos.....35

### **Capítulo 3: El tango. Una mirada deconstruida**

3.1. Las representaciones del cuerpo en el tango.....38

3.2. La llegada del tango queer a Argentina.....39

3.3. El tango queer en Rosario.....41

3.4. La técnica del cambio de roles.....44

3.5. Los códigos y rituales del tango danza.....49

3.6. El (vio)lento danzar de un cuerpo.....53

3.7. La escucha del cuerpo.....57

## **Capítulo 4: Los discursos disidentes de Rosario**

4.1.	La Novata. Abrir las milongas.....	61
4.2.	El Faro. El (no) método.....	65
4.3.	Subleva Tango. El poder de enfrentar lo establecido.....	69
4.4.	Proyecto El Roce. Tango no binario.....	74
	<b>Reflexiones finales.....</b>	<b>80</b>
	<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>88</b>

## **Presentación**

La elección de este tema obedece a una serie de motivos personales. Entre ellos porque me reconozco feminista. El feminismo tiene un importante compromiso sobre las luchas contra la opresión de las mujeres en ámbitos públicos y privados lo que produjo una profundización de saberes acerca del cuerpo, de la sexualidad y de los discursos que nos han contado. Por ese motivo siento hoy un compromiso en poder indagar la problemática de una danza que me atraviesa como bailarina y ahora como investigadora y que me ubica en un lugar de reflexión y acción.

El interés por este estudio despertó interés a principios del 2019, bajo la práctica y observación de clases y milongas, tanto en Rosario como en la vecina localidad de San Lorenzo, Santa Fe. Mis primeros pasos en la danza se dieron en San Lorenzo, en dos institutos diferentes, con profesores y enseñanzas diferentes. Pero los unía el tango de siempre, aquel que debía enseñarse bajo la distinción de género, principalmente en sus roles, es decir, por un lado el hombre que guía y marca y la mujer que lo sigue.

Después de un año de práctica, de trabajo de campo, emergieron inquietudes respecto a ciertas reglas que conforman el baile tradicional y que traen subyacentes un lenguaje y prácticas discursivas que condicionan al género, a los cuerpos danzantes que desde el inicio son diferenciados por la dicotomía hombre/mujer y líder/seguidor.

Un aviso en Instagram me movilizó a tomar clases en Rosario, en el Centro Cultural Parque Alem, bajo la dirección de Patricia Rigatuso. Fue allí cuando descubrí que existía otro mundo posible en el tango, una mirada más abierta, más descontracturada y des-estereotipada. Ese fue el puntapié inicial de estas líneas.

Empecé a prestar atención a esas observaciones materializadas en inquietudes que limitaban el aprendizaje y fueron tomando forma de categorías de análisis dando lugar a lecturas diversas sobre el poder, el feminismo y, por supuesto, su relación con el

tango. Fui encontrando autores, investigaciones y, por suerte, personas del mundo tanguero de Rosario que me allanaron el camino para descubrir otra realidad de la danza, algo que ya había descubierto, en verdad, con mi propio cuerpo.

¿Qué encontrarán en este recorrido? Nuevas propuestas, nuevas formas de hacer tango que muestran una resignificación de los cuerpos y sexualidades, ampliando la base fundacional dicotómica de la danza. Encontrarán también nuevas, e inquietantes quizá, concepciones sobre el cuerpo, sobre el discurso del cuerpo y sobre la forma de tener una conversación bailando.

### **Figura 1**

*Redescubriendo cuerpos en Milonga El Faro, en La Casa del Tango.*



## **Introducción**

La presente investigación aborda los modos de representación del cuerpo en el tango a través de los discursos de género que lo definen y significan. Concretamente 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. El foco del análisis estuvo puesto en los espacios de poder-saber que se desarrollaron en las clases y milongas desde una perspectiva de género, que permitió problematizar las relaciones sociales en el interior de las mismas.

Esas nuevas propuestas disidentes surgieron como respuesta al anclaje fundacional del tango caracterizado por generar estereotipos, los cuales desde una mirada comunicacional, producen sentidos particulares. Históricamente, aquí los cuerpos se vieron afectados al encontrarse enmarcados en una relación de poder, estructurada por quien guía y lidera sobre el que se deja guiar. Se expresan en comportamientos completamente aceptados, instituidos y naturalizados socialmente, a la vez de basados en discursos hegemónicos que imponen reglas y ordenan la sexualidad, empoderando la imagen masculina. Así, el tango emerge en el tiempo como un dispositivo de poder que controla, disciplina y regula a los cuerpos que crea.

No obstante, como respuesta surgió hace casi tres décadas una corriente que intenta generar una deconstrucción de los roles y de las dicotomías impuestas por los cánones tradicionales del tango. Esta nueva concepción de baile propone un devenir desde el deseo a través de la búsqueda de una danza sin condición de género ni estereotipos, al impulsar nuevas construcciones de sentidos y representaciones. Estas transformaciones pueden ser contextualizadas en una sociedad que, a raíz de años de luchas feministas, ha empezado a cuestionar -y resignificar- relaciones de poder dominantes.

A lo largo de estas páginas se sostiene que la comunicación irrumpe en la actualidad como dispositivo en los cánones del tango para dar cuenta de nuevos sentidos, sensaciones y experiencias mediante los discursos y las formas que afectan a un cuerpo.

El proceso de investigación de esta tesina no fue lineal (si es que alguno lo es). Prejuicios y etiquetas del orden de lo ético, lo moral, nublaban el acercamiento a la temática y su posterior reflexión. La deconstrucción sobre el género y sus concepciones fueron necesarias para poder tener mayor claridad en el panorama y el propósito de esta exploración, lo que conllevó a otras lecturas y otra mirada distinta del mundo.

Los encuentros con bailarinas y docentes de lo que se puede considerar *tango disidente* nutrieron la forma de ver la problemática y de dilucidarla con mejor precisión. En efecto, se elucidaron otros prejuicios o más bien cierto fundamentalismo *queer* que influenciaba el análisis y cuestionamientos de las clases de baile que no tenían intención de incorporar cambios en su dinámica.

El corpus de este trabajo fueron entrevistas en profundidad a mujeres de trayectoria tanguera de la ciudad de Rosario que propusieron, mediante distintas acciones, un cambio en la dinámica del baile tradicional; construyeron nuevas representaciones del cuerpo (sin códigos ni estereotipos), fomentaron la participación activa de la mujer tanto en el rol de la danza (a través del cambio de roles) como en los espacios de debate.

La tesina se estructura en cuatro capítulos. El primero está destinado a exhibir los motivos y la justificación de la temática elegida y su posible vinculación con la comunicación como dispositivo cultural y simbólico que atraviesa al cuerpo en el tango. A su vez, aquí se exponen algunos estudios que pueden ser considerados antecedentes de investigación.

El segundo capítulo desarrolla el marco conceptual para analizar la problemática; concretamente el discurso y su relación con el poder-saber para entender la dimensión hegemónica en la que se desarrolla el tango. También el cuerpo y su deconstrucción desde las teorías de género y la sexualidad para indagar en la matriz heterosexual y su normativa, con el objetivo de entender cómo y por qué se forman movimientos alternativos y disidentes, en pos de incluir una mirada más amplia del tango. Por último, se recurre a la perspectiva de género y algunos aportes del feminismo, al considerarlos cruciales para entender nuevos matices en el espectro del tango, sus cambios y las nuevas formas de producir conocimientos. En este capítulo se exponen también los objetivos y las decisiones metodológicas.

El tercer capítulo aborda el análisis de lo experiencial, por un lado, de las clases y milongas desde las concepciones teóricas claves desarrolladas y, por otro, de las entrevistas desarrolladas a profesionales del tango. A partir de distintas experiencias, personales y de alumnos y docentes, se indaga sobre las formas en que un cuerpo se abre a nuevos saberes y formas de concebir el poder en la danza en cuestión. Se considera al tango queer como una innovación clave que crea un rumbo donde el género y la sexualidad dan lugar al deseo y al disfrute desde otro lugar diferente al tango tradicional.

El cuarto y último capítulo da cuenta de los discursos disidentes de la ciudad de Rosario, más precisamente da a conocer a mujeres tangueras y movimientos culturales que generaron ellas mismas mediante una dinámica del baile que escapa a las normas clásicas.

## Capítulo 1: Propuesta de investigación

*Un paso adelante, uno a la derecha, otro atrás y uno a la izquierda... a un costado de la pista con mi prima formábamos el cuadrado, mientras esperábamos que dos hombres se “desocuparan” para bailar con nosotras. Siempre faltaban hombres en las clases de tango y teníamos que hacer turnos o bailar con la compañera del profesor que no tenía muy en claro los pasos de un conductor, pero le ponía onda.*

*Narración de trabajo de campo*

### 1.1. Justificación de la temática

El tango es una expresión cultural, un modo de vinculación y de comunicación a través de la danza; una forma de producir sentidos y de afectar los cuerpos. Nació a partir de un discurso heteronormativo que permanece en la actualidad. Sin embargo, el atravesamiento de los cuestionamientos de género pretende advertir sobre ciertas marcas de poder que circulan en este baile. Tradicionalmente su lenguaje y sus prácticas discursivas construyeron un tipo de cuerpo: le asignaron un rol basado en su condición de género y de sexualidad en sentido biológico. Instituyó los roles y enunciados hombre/líder y mujer/seguidora. Bajo ese postulado se conforman representaciones condicionadas a circunstancias culturales naturalizadas y sexualizadas en una dimensión heterosexual.

Por tanto, la comunicación irrumpe como dispositivo que analiza las construcciones culturales y simbólicas que atraviesan al cuerpo dentro de un hábitat que lo interpela y lo redefine a través de sus discursos, produciendo conocimientos y sentidos que representan su modo de ser en el mundo.

Durante el proceso de aprendizaje del baile en grupos de San Lorenzo, diversas personas brindaron formas diferentes de ver el tango como cultura popular, como disciplina que tanto en sus letras como en su baile refleja un discurso dominante, el cual sostiene un rol de inferioridad de la mujer respecto al hombre. Pero fue en Rosario donde se abrió el juego a visibilizar estas cuestiones. La participación en milongas y clases de dicha ciudad despertó la curiosidad por indagar en el campo del género y del cambio de roles como propuesta reveladora. Los prejuicios, de quien escribe, no tardaron en aparecer, principalmente al bailar con alguien del mismo género siendo heterosexual. Sin embargo, enfrentar esos juicios de valor y superarlos más allá de las incomodidades e inseguridades permitió descubrir otra dimensión del tango donde no importa el género o la orientación sexual, sino que importan los cuerpos y su forma de habitar un espacio diverso.

La resignificación de un cuerpo -o el devenir de un cuerpo- es un tema de análisis de la comunicación a partir de cualquiera de sus aristas. Al pensarse como producción de sentido y por su habilidad de analizar el comportamiento dentro de un marco social y cultural, es capaz de dar cuenta de cómo y cuánto puede afectar y ser afectado dentro de un discurso de poder que lo controla y lo regula.

Pensar comunicacionalmente el tema interpela horizontes de sentidos que construyen verdades del orden de lo simbólico y de lo correctamente político sobre las sexualidades y el poder que consagra al cuerpo como la representación de una identidad determinada por preceptos naturalizados y aceptados por la historia. Y el tango, como expresión artística, abraza esas verdades y las adopta a través de sus letras e interpretaciones dancísticas, pero también dando paso a otras formas de ver al tango, al cuerpo y a la sexualidad. Así, comunicacionalmente se pueden desentrañar ciertos interrogantes: ¿Bajo qué concepciones se desarrollan los discursos disidentes en el tango?, ¿cómo se construyen las nuevas representaciones del cuerpo?, y ¿cómo incide el dispositivo de poder de la sexualidad en este tipo de danza? y por último ¿de

qué manera se asume la cuestión del tango queer en el ámbito de la ciudad de Rosario?

El tango y sus discursos hegemónicos se manifiestan a través de relaciones de saber-poder en las prácticas cotidianas de clases y milongas y presentan inquietudes, divergencias y rupturas al confirmar distintas corporalidades y conocimientos que dicen, hablan y escuchan a través de los movimientos. De esa manera, las personas en el baile se construyen en una dimensión discursiva, simbólica y cultural. Esas construcciones son representaciones corporales, eso que el cuerpo dice con sus movimientos, con sus gestos, con sus percepciones y su forma de ser en el mundo.

La perspectiva de género que se adopta en este trabajo es una herramienta propicia para analizar este dispositivo heterosexual en el tango a fin de determinar a la sexualidad como el campo de conocimiento desde el cual se construyen las representaciones identitarias referidas al cuerpo y al género.

La identificación de roles establecidos en la danza en base al género y la continua búsqueda de deconstruir esas estructuras estructuradas de los hábitos, señalan a un poder dominante que aún regula y controla a los cuerpos. Sus discursos hegemónicos y contrahegemónicos demuestran dentro del poder cierta resistencia pero también una necesidad de apertura; una especie de *(contra)disciplina*.

Discurso, cuerpo, género y disciplina son las categorías teóricas pilares de este estudio que darán cuenta de las distintas representaciones del baile en diversos contextos sociales.

## **1.2. Antecedentes**

En el umbral del siglo XXI, el tango recuperó atención social, ha renacido tanto desde lo musical como desde su danza. En cuanto a sus letras y a lo corporal, tomó fuerza

en paralelo al surgimiento de un marco político y social que marcó distintas formas de representaciones e identidades.

También se reconoce a la etapa de la postdictadura argentina una revitalización basada en la conformación de nuevas agrupaciones orquestales que combinaron el estilo del tango tradicional con otros géneros musicales como el rock, el jazz, junto con una posterior incorporación de lo electrónico.

En lo corporal, el cambio se impulsó con la incorporación de elementos de la danza contemporánea que más tarde dio surgimiento a nuevos estudios del tango danza. Además, las nuevas identidades se dieron también con la participación de nuevas generaciones de músicos y bailarines.

Paralelamente a estas revitalizaciones, la letrística tuvo un gran avance; a lo largo de su historia han existido pocos libros referidos al tango, pero desde la década del 90 en adelante, las investigaciones sobre historia, danza y letras han cobrado una gran relevancia. Algunas de ellas, como la de Diego Armus (2002) retomaron temas como el proceso de migración masiva de los europeos a Buenos Aires hacia fines del siglo XIX, la búsqueda de ascenso social, las enfermedades como la tuberculosis, los discursos sobre la higienización, moral y sexualidad. De la misma manera que afecta a las personas, las crisis políticas y económicas también afectan a las artes y a los géneros musicales. El tango resistió épocas oscuras de Argentina y Gustavo Varela (2016) demuestra, desde una perspectiva histórica, que esa resistencia aún persiste, en menor medida.

Se puede reconocer como antecedente de investigación a esta tesina a los estudios de Marta Savigliano (1994) donde analiza el estereotipo instalado de esta disciplina artística en la categoría de espectáculo erótico o de banalidad sentimental. Con ese fin, la autora aborda dimensiones tales como clase social, etnicidad y género sexual y

trata de desentrañar conflictos que han sido simplificados y naturalizados como el rol de la mujer, el machismo y los modos operativos del poder.

Por otro lado, María Julia Carozzi (2018) aborda el estudio de la danza del tango estilo “milonguero” y reconoce continuidades entre el rol tradicional de la mujer en el momento del baile como fuera de la pista. La autora, también analiza las palabras en el tango; muestra la forma que el lenguaje acompaña al movimiento, y cómo este permite iluminar aspectos sobre la transformación del rol de la mujer en la enseñanza del baile.

También se encuentran estudios sobre el baile relacionado a la enseñanza y a las formas de bailar en una milonga. Tal es el caso del análisis de Lorene Soares (2015) donde, por un lado, explica cómo sentir el tango, desde el abrazo hasta las miradas, y por otro, el funcionamiento del mundo de las milongas.

Lo relativo al estudio del género en el tango surgió en Buenos Aires hace más de 20 años cuando allí arribó el tango queer de la mano de Mariana Docampo (2018). En su obra, cuenta su experiencia al acercar estas teorías al 2x4 rioplatense y con el correr de los años creó en 2004 un espacio para que mujeres que se reconocían lesbianas y deseaban bailar entre ellas pudieran hacerlo. La autora, percibida homosexual, recurrió a las teorías queer y, gracias a su formación en el tango y en la carrera de letras, planteó una propuesta de baile basada en la des-identificación de roles a los sexos varón-mujer.

Otros estudios de género sobre el tango fueron realizados por la etnomusicóloga Mercedes Liska (2013). La autora comenzó a inquietarse acerca de cómo bailar sin la sexualidad como limitante. A través del tango queer emprendió investigaciones que dan cuenta de otras corporalidades posibles, de un contacto y una comunicación que escapa a lo hegemónico y profundiza un devenir discursivo que tiene como eje el deseo, el placer de bailar como líder y como seguidor a la vez.

Liska participó también en los estudios de Mayra Lucio (2013) quien, a través de una investigación antropológica, describe la circulación de representaciones sociales en torno al tango-danza, teniendo como centro de atención el cambio de roles como innovación clave y su puesta en práctica en la Milonga Queer de la ciudad de Buenos Aires. En este trabajo, desde una perspectiva de género, problematiza las relaciones sociales que se juegan al interior de los contextos de clase y de milonga.

Por otro lado, Anahí Pérez Pavez editó el libro *Tango y feminismo* (2021) donde hace foco en el estudio del Movimiento Feminista de Tango nacido en 2018 en Argentina - en pleno auge de lo que se dio en llamar la cuarta ola feminista-. La autora realiza una serie de entrevistas a miembros del colectivo basados en experiencias de violencias de género tanto en clases como en milongas. Problematiza sobre el lugar de la mujer en la pista, en el gesto, en la palabra y va deconstruyendo mitos y rituales naturalizados en el mundo tanguero.

## Capítulo 2: Claves conceptuales

*“Luciana necesita que la marquen bien”, dijo el profesor mientras apretaba con fuerza el torso sobre mi pecho, tanto que quedaba elevada pudiendo apoyar apenas las puntas de los pies. Mi cuerpo quedaba colgado entre sus brazos, no podía mover más que los pies y me costaba respirar. Parecía una marioneta, con sus brazos dirigía mis movimientos marcándome con (o)presión mis pasos y mis elecciones.*

*Narración de trabajo de campo.*

Cuerpo, discurso y género son conceptos centrales de este estudio para analizar al tango como una disciplina hegemónica, que ejerce poder sobre los cuerpos a través de cánones impuestos y de roles que condicionan a las corporalidades a través de su sistema binario de sexualidad. Como reacción a esta hegemonía se presentan nuevas propuestas que rompen las barreras de esos cánones y de la heterosexualidad tanto en las pistas de baile como en la enseñanza. Se establece así una contra-disciplina que aborda cuerpos libres. Libres de ser y de elegir sobre sí mismos.

El recorrido teórico propuesto atraviesa diversas teorías relacionadas con la teoría del poder disciplinario de Michel Foucault (1970,1977), las teorías de género de dos referentes importantes como Judith Butler (1990) y Beatriz Paul Preciado (2000). Esto conlleva a pensar en las representaciones del cuerpo en los discursos y en el género aportando conceptos transversales a las teorías principales recién mencionadas. La mirada comunicacional es el eje central que atraviesa estos conceptos como transformadora de sentidos.

### 2.1. De las prácticas a las representaciones

En primer lugar, tangencialmente se integra como eje teórico el concepto de representaciones propuesto por Silvia Citro (2012). Esta noción se entiende como

construcciones simbólico-culturales que en determinado contexto social produce un horizonte de sentidos y permite estudiar los modos en que las distintas subjetividades se relacionan entre sí:

El concepto de imagen corporal lo limito a los aspectos visibles del cuerpo, desde sus propuestas intrínsecas (tamaño, forma, color) a los tratamientos que se le aplican (pinturas, tatuajes, escarificaciones, vestimentas, peinados, adornos). El término representación lo reservo para las construcciones simbólico-culturales de carácter discursivo o visual referidas a los cuerpos (p.49).

Existe un conocimiento sobreentendido sobre el carácter convencional y tradicional del tango, de sus características históricamente estructuradas y bien conservadas en la tradición que tienen que ver con un género musical y un estilo de baile. Sobre esas bases se construyeron en el imaginario social representaciones simbólicas al nivel del discurso y de la experiencia, es decir aquello que se dice, cómo se dice y lo que se ve, por un lado y lo que se practica y experimenta, por el otro.

Las canciones, las posturas, los gestos y principalmente la apropiación subjetiva que se logra a partir de los sentires, las pasiones, los deseos, reflejan una identidad de la cultura del tango que lo define de acuerdo a su época y crea representaciones a nivel corporal, identitario.

El análisis de los movimientos corporales, de las prácticas de baile, determina significaciones en torno a las producciones de sentido, es decir, pueden significar determinados sentidos. Pero no se trata de decodificar esos movimientos como objetos descifrables, sino como prácticas diferenciables que forman parte de distintos contextos sociales y que se conciben desde una dimensión procesual, es decir, fruto de una historia y con distintos efectos en la praxis social (Citro, 1997).

Esta categoría permite dar a conocer las formas en que se construyeron las representaciones de los cuerpos en el poder hegemónico del tango y las transformaciones que derivaron de nuevas propuestas y perspectivas en la danza a nivel simbólico y cultural.

## **2.2. El cuerpo**

A continuación se problematiza el concepto de cuerpo desde dos vertientes. La primera como fenómeno comunicacional mediante claves propuestas desde la antropología que refieren a su dimensión significativa. La segunda, al cuerpo sexuado y representado por el género, para dar cuenta de las representaciones de género hegemónicas que lo dominan, pero a su vez lo impulsan a construir un nuevo discurso que altere y amplíe el *status quo*.

### *El cuerpo como fenómeno de comunicación*

Indagar sobre la noción de cuerpo y corporalidad conduce a teorías que distinguen al cuerpo de la razón, del pensamiento, de la conciencia; en definitiva, de la mente. Es decir, se trata de una entidad que pasa a representar -parafraseando a David Le Bretón (2002)- "algo que se posee" en oposición del pensamiento, de la razón, de "eso que se es".

Para Le Bretón (1995), por ejemplo, este divorcio respecto del cuerpo dentro del mundo occidental remite históricamente "a la escisión entre la cultura erudita y lo que queda de las culturas populares de tipo comunitario" (p. 259). Para aquellos sectores sociales privilegiados de los siglos XVI y XVII el cuerpo se fue constituyendo en una especie de "resto": "se lo desprecia y se distancia de él y se lo caracteriza como algo de materia diferente a la del hombre que encarna" (Le Breton, 1995, p. 260).

Desde una perspectiva fenomenológica y específicamente del desarrollo de Merleau Ponty (1993), la filosofía occidental construye una nueva noción de cuerpo, el de “ser en el mundo” (p. 97). Permite pasar de la separación ontológica entre cuerpo y mente al planteo de dos modalidades o momentos de la existencia, una de carácter preobjetivo y la otra objetiva. La primera está asociada a la motricidad, los fenómenos perceptivos y la afectividad, la segunda a lo intelectual pero siempre esta modalidad pre objetiva aparece como la base sobre la cual luego se alzan los procesos pre reflexivos.

Según el autor, la persona se construye en sus relaciones concretas con el mundo - espacios, objetos, personas con gestos, lenguajes, motivaciones- mediadas por la “preobjetividad o prerreflexividad” que aportan la percepción y los fenómenos motrices y por los procesos reflexivos que se suman luego. Precisamente serán estos últimos los que instauran la distancia con el mundo, la objetividad, la escisión de esa unidad fundamental cuerpo-mundo que sin embargo sigue operando en la base de nuestros actos (Citro, 2002, p. 4).

Por otro lado, Merleau Ponty plantea que el sentido de una acción debe interpretarse en el contexto en el que se manifiesta porque es el ser en el mundo, como modo experiencial y pre reflexivo, lo que aporta todo significado al comportamiento humano.

El concepto de habitus de Pierre Bourdieu (1999) complementa esta teoría de la pre reflexividad con un importante aporte al estudio sobre el cuerpo y su relación con el mundo: los sujetos -o agentes sociales en sus términos- están dotados de habitus, es decir, esquemas de percepción, apreciación y acción a partir de los cuales perciben el mundo y actúan en él. Son sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, “estructuras estructuradas”, predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes. Son incorporados a los cuerpos a través de las experiencias acumuladas: estos sistemas de esquemas de percepción y acción permiten llevar a

cabo actos de conocimiento práctico, pero dentro de los límites de las imposiciones estructurales de los que son producto y que los definen.

El cuerpo es, entonces, una unidad en relación con un mundo que le propone una manera de ser y estar en él; así se construye en base a diversos espacios, culturas, símbolos, personas, relaciones, etc. y sobre ese escenario actúa y forma su subjetividad con su impronta individual pero siempre en relación con el mundo, hábitat en el que se desenvuelve.

Nina Cabra (2011) entiende a la comunicación como un proceso constructivo, un campo de acción, de cruce de fuerzas pero ya no de un sujeto sobre otro sino como la intervención de una acción sobre otra acción. Y este actuar resulta configurador de la vida y del encuentro con el otro (p. 3). Pero también conceptualiza a la comunicación bajo el término de acontecimiento:

Ahora bien, pensar la comunicación como un acontecimiento implica asumir que es un suceso, algo que ocurre a alguien y que altera el estado de cosas en el que irrumpe. Cuando algo ocurre, el orden en el que se da este acontecimiento se ve alterado. Entonces, la comunicación es por naturaleza, transformadora. Y en este orden de ideas, el lugar donde irrumpe la comunicación y la forma en que lo hace nos llevan al mismo punto, esto es, el cuerpo. El lugar donde se impacta la sensibilidad, el lugar donde ocurren los acontecimientos (p. 3)

Para Cabra, un cuerpo es una composición de lentitudes y velocidades con una cierta potencia, es decir con una cierta posibilidad de acción. En un cuerpo se componen fuerzas y energías de diversos movimientos y, de acuerdo con la relación de velocidad, este cuerpo tendrá una naturaleza particular.

Si el cuerpo es una composición de movimientos, entonces no viene dado por naturaleza (como también intentan demostrar las teóricas feministas a continuación),

sino que se construye a través de las acciones, de fuerzas y de energías, y en el vínculo con otro cuerpo genera una naturaleza que los identifica por sus características similares. Por tanto, la composición se logra a través de un momento de comunicación, es decir de transitar de un estado a otro, como el cuerpo en reposo que transita hacia el movimiento, si un cuerpo impotente transita hacia la acción, cuando un cuerpo que ha entrado en un movimiento que lo puede destruir pasa a un reposo que le permite conservar su naturaleza (Cabra, p. 4)

De este modo, entender la manera en que las personas participan en el mundo con todo su cuerpo es comprenderlo como fenómeno comunicacional. Las miradas, los gestos, las posturas, la distancia con el otro, la manera de tocarlo, de evitarlo, las lentitudes, las velocidades; son las materias de un lenguaje escrito en el tiempo y el espacio y remiten a un orden de significaciones. Así el individuo habita su cuerpo de acuerdo con las orientaciones sociales y culturales que lo interpela, en términos instituyentes, y de los discursos a partir de los cuales producen sentido.

Cada cultura, cada ideología, cada campo de conocimiento, cada ámbito produce un determinado universo de representaciones sobre el cuerpo que lo define, lo valora y lo (re)significa y cada subjetividad realiza una apropiación singular de aquella red de significaciones compartidas y la hace propia (Raquel Guido, 2016).

Por tanto, hay en cada campo un poder hegemónico que ordena racionalmente al mundo y que regula las prácticas sociales en relación al cuerpo, es decir, significa al cuerpo, le brinda un espacio, lo acepta y lo rechaza, lo reprime, lo convierte en un producto. Pero también hay una dimensión activa que tiene un rol transformador de la realidad en la que transita. Al respecto, la noción de *cuerpos significantes* de Silvia Citro (1997) explica con claridad este argumento:

(este concepto) busca el entrelazamiento de las dimensiones perceptivas, motrices, afectivas y significantes en las experiencias intersubjetivas, en tanto

elementos constituyentes de toda praxis sociocultural; asimismo, enfatiza que la materialidad del cuerpo (su forma e imagen, percepciones, gestos, movimientos) no puede entenderse como un mero objeto que soporta pasivamente aquellas prácticas y representaciones culturales que la irán modelando sino que también incluye una dimensión productora de sentidos, con un papel activo y transformador en la vida social (p. 12).

### *El cuerpo desde la perspectiva del género*

Las teorías feministas sobre el cuerpo se centran principalmente en cuestionar al mismo como ente natural, biológico que define su sexualidad al nacer. Contrario a eso, intentan demostrar cómo es una construcción continua.

Paul B. Preciado (2000), uno de los referentes en teoría del género, centra su argumentación en el origen *natural* del cuerpo, oponiéndose a subestimarlos de tal manera. La representación del cuerpo a través de lo orgánico y biológico no da lugar a los sinfines de posibilidades de la praxis y de la experiencia. En este sentido, desarrolla un concepto de cuerpo que nada tiene que ver con la moderna noción de “corpus” entendida como una natural unidad funcional, ya sea orgánica o inorgánica.

El autor resignifica al cuerpo como natural, biológico y lo conceptualiza bajo el término de *somateca*, es decir, un archivo político de discursos, lenguajes, técnicas y prácticas relacionadas entre sí por conflictos biopolíticos, somatopolíticos; que hacen imposible la existencia de un cuerpo perfecto, homogéneo, sano, feliz y sin fisuras. Propone pensar al cuerpo más allá de los límites y una unidad estandarizada, para superar al cuerpo biológico que marca el límite de lo que somos, de quiénes somos, etc. para pensarlo como un archivo, como un contenedor de experiencias y de sus formas de expresión, como un texto que se muestra y es leído por los demás. Se trataría de un

cuerpo ampliado y atravesado por la experiencia y por la historia, los sentires, los afectos, las pasiones.

Judith Butler (1990), una importante referente feminista, basa su teoría de género en lo que dio en llamar matriz heterosexual, a saber un sistema simbólico de inteligibilidad que opera clasificando a los sujetos de manera excluyente y desigual: en el sistema sexo/género heterosexual. En tanto la inteligibilidad se constituye como heterosexual, el ser humano depende de devenir con un género inteligible en términos de varón o mujer.

Esta matriz es una rejilla epistémico discursiva, ese horizonte en que se dan los cuerpos porque, según Butler, no están allí dados ni son el origen de su propia significación sino -como destaca también Citro (2009), por el contrario, cada cuerpo que viene al mundo se va a encontrar en una cultura que lo va a significar, que cuenta con significados que le preceden y anteceden, que crean una ficción operativa y que regula, que manda, que inscribe en los cuerpos, en las mentes, en sus emociones algo así como un orden necesario entre sexo, género y deseo.

Las corporalidades que se naturalizan son las que comúnmente se encuentran en todos lados, a menos que aparezca un cuerpo andrógino que cause cierta disrupción cognitiva o perceptiva porque lo normal es pensar, sentir y actuar de manera binaria. Eso produce la matriz epistémico-discursiva, como conjunto de creencias, prejuicios, pareceres, saberes; pero que no son externos a los sujetos, no son como un lente que se puede quitar sino que habitan en esa matriz. El sujeto la comprende demasiado bien porque se encuentra inmerso en ella, porque la habita como si fuera un hábito o un hábitat familiar. Se siente como en casa porque está dentro de él en la forma de un habitus. Por eso funciona como un horizonte de sentidos que se presenta como un monopolio cultural, como si no existiera algo más allá de esa matriz. Por lo tanto, es

un poder que influye en los sentidos que produce el sujeto y condiciona su accionar en la matriz que alimenta.

Como Le Breton (2002) y Merleau Ponty (1993) que consideraban al cuerpo como un todo adaptado a un mundo, estudiar los movimientos de una danza, de una disciplina requiere ante todo comprender el ámbito, la matriz en la que el cuerpo se educa e interactúa con ese mundo en el marco de sus estructuras. Las personas se desenvuelven en un espacio que empieza a serles cómodo, aprenden las reglas del juego y las hacen suyas. Las entienden bien porque se encuentran dentro, sienten el espacio como si fuera propio y desarrollan ciertos hábitos y modos de ser en el mundo similares a los de los demás.

#### *La inhabitabilidad del cuerpo*

“Somos nuestro cuerpo”, expresa David Le Breton (2002). El sujeto se apropia, a través del cuerpo, de la sustancia de su existencia según su condición social y cultural, su edad, su género, su persona y vuelve a ponerlo en escena en dirección de los demás (ídem), ¿qué sucede cuando el cuerpo y la mente entran en conflicto?, ¿qué ocurre si no se autorepresenta con el cuerpo?, en este caso ¿se es el propio cuerpo o ya no pertenece?

Los cuerpos que no pueden ser fácilmente categorizados. Difícilmente puedan actuar en la matriz heterosexual. Butler (1990) conceptualiza a este escenario como la habitabilidad de un cuerpo, que también se vincula con la idea de abyección -este punto se verá más adelante en detalle-. La autora afirma que según las prácticas, la expresión de género, la presentación, la autopercepción, los deseos, las parejas, etc., las personas pueden inscribirse en el horizonte de lo más o menos humano en la medida en que son más o menos mujeres, más o menos varones. Eso va a determinar la “habitabilidad” o “inhabitabilidad” de ese cuerpo. En la medida en que se alejan de

la matriz, sus vidas se vuelven más invisibles, más inhabitables; se vuelven más precarias y más vulnerables y esto se expresa básicamente desde la violencia institucional, la ausencia de derechos por muchos años, hasta los insultos y marginación que se sufre en el ámbito público. Por ese motivo, cuanto mejor se ajuste a las expectativas sociales heteronormativas, la vida es más gentil, es más habitable, es más fácil. Cada vez que haya un corrimiento de esas expectativas sociales, que pueden ser patriarcales, raciales, clasistas; se va a recibir cierta violencia y la vida se va a volver más difícil, más vulnerable y más precaria.

Entonces ¿cómo se siente un cuerpo disidente en una milonga tradicional de la ciudad de Rosario? Inhabitable seguramente. Las representaciones del cuerpo que escapan al cuerpo hegemónico quedan por fuera de la matriz porque se trata de un cuerpo que no se refleja con la categoría de género, rompe la matriz tratando de sobrepasarla, de ampliarla.

### **2.3. Discurso**

Una forma de analizar los cuerpos en el tango es indagar en la construcción de los discursos que hablan sobre ellos. Estos discursos son portadores de paradigmas vigentes, ideologías hegemónicas y contrahegemónicas, creencias que otorgan marcos de referencia sobre los cuales se tejen tramas de interpretación y prácticas compartidas.

El cuerpo no es, entonces, como ya se expuso, una realidad en sí misma, cerrada y acabada, sino que se construye a partir de los discursos que hablan de él, de las prácticas que lo ordenan de un cierto modo y de movimientos subjetivos diversos. Por tanto, el cuerpo se construye sobre un campo discursivo que lo moldea y a su vez define su subjetividad.

En este apartado se verá cómo el tango es una disciplina que ejerce poder sobre los cuerpos danzantes a partir de sus discursos, poder que genera discordancias dentro de las normas que lo conforman. Los conceptos disciplina, dispositivo y discurso, postulados por Michel Foucault (1975) establecen una mirada del poder que posibilita analizar las distintas relaciones de fuerza que surgen a partir de determinadas estructuras que conforman al tango y permiten entender los contradiscursos que se interponen a las prácticas discursivas dominantes.

### *La noción de disciplina*

Por disciplina el autor comprende dos usos de su término: uno en el orden del saber (forma discursiva del control de la producción de nuevos discursos) y otro en el del poder (conjunto de técnicas en virtud de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado la singularización de los individuos) (Castro, 2004, p. 86). Sobre este último uso, Foucault define a las disciplinas como métodos que permiten el control de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les impone una relación de docilidad-utilidad. A los fines de este trabajo, ambos usos contribuyen a analizar dos cuestiones del tema en cuestión: una es la forma en que el tango ejerce el poder sobre los cuerpos a partir de su normativización y de su uso discursivo y la segunda es la aparición de discursos contra-hegemónicos que amplían los horizontes performativos del cuerpo y de los sentidos que produce una especie de (contra)disciplina.

Por ese motivo se considera aquí al tango como disciplina, entendido en términos foucaultianos, con el fin de comprender cómo se conforma un cuerpo disciplinado, es decir, un bailarín o bailarina, y cómo se van transformando a medida que surgen nuevos discursos, nuevas propuestas. El tango disciplina al cuerpo con un conjunto de herramientas discursivas que limitan su accionar; límites marcados por una sexualidad

obligatoria, binaria y hétero, que define a los bailarines por género y, como consecuencia, por roles: el baile se desarrolla con un hombre y una mujer, y es el hombre quien comienza el juego, quien propone, el que arma una coreografía y la mujer lo sigue, lo interpreta: hombre-mujer / conductor-conducido. El hombre es el líder porque guía los pasos de la mujer; en fin: controla su cuerpo, sus movimientos y su tiempo.

Esta dinámica se estableció principalmente en lo que se dio de llamar el proceso de normativización (o institucionalización) del baile, el cual estableció en la pauta coreográfica los comportamientos corporales según los géneros, delimitando dos roles muy diferentes entre sí: uno para los varones y otro para las mujeres. El rol asignado a estas últimas respondía a nociones tales como debilidad o pasividad del cuerpo femenino, producto de relaciones asimétricas de poder entre los géneros.

A partir de esta distinción de roles, se establecieron dos dinámicas complementarias: conductor-conducida o guiar-ser guiada, roles que han tenido la asignación fija varón-mujer aproximadamente desde 1910 (Liska, 2010).

En este sentido, es interesante destacar lo que Preciado (2000) reflexionó sobre contra-disciplina o más precisamente como contra-sexualidad. Según este autor:

(...) la forma más eficaz de resistencia a la producción disciplinaria de la sexualidad en nuestras sociedades liberales es la contraproductividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna y que esas tecnologías de resistencia son formas de contra-disciplina sexual (p. 13).

### *Un concepto de discurso*

Para M. Foucault (1977) el discurso tiene un papel preponderante en el estudio de las relaciones de poder. Luego de analizar el discurso desde la formación de prácticas discursivas como el encierro o el asilo que se enmarcan en una descripción arqueológica; el autor va a centrar, años después, una teoría del discurso que abarca las prácticas no discursivas: aquellas que incluyen y estudian a las relaciones de fuerza entramadas bajo mecanismos de poder que las crean y las clasifican a través de enunciados identificados como verdades de saber (Castro, 2004, p. 92). La discursividad así entendida es un sistema arbitrario de reglas que norman la producción del saber, centralizando sus efectos de verdad y sus efectos de poder.

Foucault analiza procedimientos de exclusión de los discursos y el más propicio para entender la forma en que el tango establece esos discursos, y el más familiar también, es lo prohibido.

Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse (Foucault, 1970, p.14).

Y establece dos regiones en las que la malla está más apretada: la sexualidad y la política:

(...) como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes (1970, p.16).

En este sentido, ¿cómo opera el procedimiento de exclusión en el discurso del tango?  
¿a quiénes excluye?

Para enriquecer el análisis del discurso y del poder, Foucault introduce el concepto de *dispositivo* para dar cuenta del juego de poder que manipula y regula las relaciones entre las personas. Según el autor, se trata de un conjunto heterogéneo de discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, etc. Es la red que puede establecerse entre los elementos dichos y los no dichos.

Es de naturaleza estratégica, se trata de una dinámica de relaciones de fuerza y se halla siempre inscripto en un juego de poder, pero también ligado al saber, que nace de él mismo pero lo condiciona (Foucault, 1977).

Este concepto, además, se sostiene como tal en la medida en que tiene lugar un proceso de sobredeterminación funcional: cada efecto positivo o negativo, deseado o no deseado entra en resonancia o contradicción con los otros y exige un reajuste (además de un proceso de continuo “completarse estratégico”); tal es el caso del tango queer que emerge como efecto del tango tradicional para reajustar sus normas teniendo en cuenta a las disidencias. Es decir que la noción de dispositivo, ya incluye la relación discursividad/no discursividad y permite entender cómo los dispositivos sociales producen subjetividades que les son funcionales a su funcionamiento y permanencia en el tiempo.

El dispositivo foucaultiano es clave para entender, por un lado, cómo influyen los discursos y las verdades, es decir lo instituido en un marco histórico y cultural y por otro, cómo luchan los cuerpos por establecer un contra-discurso.

Por tanto, para el estudio de los discursos disidentes en el tango, el dispositivo de la sexualidad surge para dar cuenta de las prácticas que producen los mismos al desidentificar al sexo como distinción, diferenciación y exclusión. Dicho dispositivo

concentra, así, al sexo como el efecto de un poder que tiene que ver con lo cultural de una época, que analiza el discurso que desestima a la mujer y que produce normas y leyes que establecen una verdad que la dejan fuera del acceso al saber y al goce sexual.

Los discursos disidentes nacen por oposición a la matriz discursiva dominante ya que no encajan en sus paradigmas o formas de ver el mundo. Así, establecer una relación entre el dispositivo de la sexualidad y el tango es, también, dar a conocer el discurso que se pone en debate en este estudio. Se trata de un discurso hegemónico que fue alimentado desde sus orígenes en todos sus ámbitos: lunfardo, composición de temas y baile o performance. Se impuso en el mundo con reglas de poder que creó grupos marginados, voces marginadas que fueron, con el correr de los años, excluidas. Por tanto, el tango no inventó un esquema de poder sino que generó reglas bajo el discurso dominante en la época, basado en el poder de los hombres y de la opresión de las mujeres y que fue culturalmente aceptado y naturalizado por todos hasta nuestros días.

#### **2.4. Género y feminismo**

##### *Una mirada feminista del tango*

Los estudios sobre la sexualidad en el tango, en nuestro país, comenzaron a fines de los '90 con el desembarco del tango queer en Buenos Aires. Muchos de ellos basados en teorías feministas dieron cuenta de las marcas de lo que dieron en llamar patriarcado, en los discursos y las prácticas cotidianas.

La elección de este enfoque obedece a una teoría que se está desarrollando en el último tiempo desde diversos ámbitos o problemáticas y tiene una relación intrínseca con el estudio de género en el tango por las conceptualizaciones de poder, lucha y resistencia que cuestionan el sistema hegemónico patriarcal.

Según expresa el Centro de Investigaciones Feministas y Estudios de Género UNR - de ahora en adelante, Cifeg -en su material académico- el propósito de esta teoría es brindar herramientas conceptuales y metodológicas claves a la hora de cuestionar prácticas discursivas hegemónicas que se mantienen naturalizadas, y que son reproducidas en todos los ámbitos, principalmente en el seno de las organizaciones de sectores subalternos, incluso cuando se proponen cambiar radicalmente el orden social.

Ideología impregnada de prejuicios, el feminismo sentó sus bases desde hace siglos atrás, impulsando luchas que hasta hoy resuenan en las calles y en las marchas. Pero, ¿qué es el feminismo? Un discurso político, una teoría y una acción política articulada principalmente por mujeres que, tras analizar la realidad en la que viven, toman conciencia de la situación de subordinación en que se encuentran por la única razón de ser mujeres, y deciden organizarse para acabar con esa opresión y para cambiar la realidad (Cifeg, 2021).

La influencia del feminismo en el tango fue clave para pensar en alternativas que incluyan a las disidencias.

Las danzas tradicionales, la música tradicional, el arte en general corresponden a un tiempo determinado. Entonces habla, se expresa, denuncia, cuestiona problemáticas actuales. Sino no estaría vivo un género. Desde todos los lugares, no solamente desde lo corporal, qué nos pasa, cómo estamos, cómo bailamos, con quién bailamos, esto sí esto no, también la música, nuevas letras de tango. Entonces el arte responde a una situación política, económica y demás, tiene una relación directa. No es ajeno. (N. Mazza, comunicación personal, 31 de marzo de 2021)

## *Género*

Los límites del análisis discursivo del género siempre se establecen dentro de los términos de un discurso que domina y se basa en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal. De esta forma, se elabora la restricción de lo que ese lenguaje establece como el campo imaginable del género.

La categoría de género es una categoría social de diferenciación intergrupala basada en el cuerpo y la sexualidad. El mundo representa al cuerpo como lo biológico, considerándolo como lo real y dado al nacer al adjudicarle un sexo determinado. Ese fenómeno es conceptualizado por Butler (1998) como contrato heterosexual, lo cual divide en femenino y masculino. Sin embargo, ante esta heterosexualidad obligatoria en tanto fuerza estructurada en relación al habitus y los modos de relacionarse frente a la dinámica binaria varón-mujer, hay otras experiencias intercorporales que están por fuera de esta normativa.

El goce del baile entre mujeres o entre hombres, entre homosexuales, travestis y transexuales juegan como fuerza estructurante, innovadora; por ello forma parte de lo extraño, lo que tiende a dejarse de lado.

Butler (1998) incorpora, en este sentido, la idea de abyección, ese rechazo de toda identidad o práctica que no coincide con el mandato heterosexual. Es aquello que queda por fuera de los contornos de inteligibilidad vigentes.

Lesbianas, gays, trans, maricas, travestis son algunas de las identidades de género abyectas en el tango, tanto en clases como en milongas. Son excluidas no solo por no encajar en la norma heterosexual sino porque, como consecuencia de la discriminación, se empezaron a hacer oír a través de un discurso disidente que vino a traspasar los horizontes de sentidos de la sexualidad y del baile.

Durante el proceso de revitalización del tango en 1990, el rol femenino en la danza se constituyó como una práctica de docilidad y entrega frente al varón, que fue retomada

de la dinámica dancística de principios de siglo. Pero a partir de la primera década del siglo XXI, cuando las voces de las mujeres fueron oídas por los feminismos que estaban surgiendo, asumieron nuevos espacios de participación, legitimidad y jerarquización en las prácticas.

Uno de los logros más importantes fue ganar un lugar en la enseñanza del tango al ofrecer clases que prescindían del varón y donde ellas mismas asumían oportunamente los roles de conducción y de conducidas. A veces bailaban entre mujeres por ausencia de varones, lo que permitió que algunas más experimentadas organizaran sus propios espacios y nuevas propuestas de baile (Liska, 2014).

El punto de inflexión se generó en Buenos Aires con el desembarco del movimiento de tango queer, el cual no solo acompañó una propuesta distinta de baile al incluir a las diversidades sexuales sino que cuestionó el discurso heterosexual y hegemónico en este ámbito al poner en evidencia la crítica al género.

El término “Queer” en sentido literal significa “raro”, “extraño”, o también “excéntrico”, “estrambótico”, “sospechoso”. Fue utilizado para nombrar a la comunidad gay, lesbiana, transexual e intersex de manera peyorativa.

Lo queer se caracteriza por no reclamar algo, sino por tomarlo directamente. No se busca negociar, sino que se acciona. Es un movimiento de choque, desobediente, subversivo de los mandatos conservadores, y que propone crear un espacio liberado para desarrollar las sensibilidades, en el cual las personas puedan expresarse de la manera que sienten revirtiendo la vergüenza impuesta por el orden establecido (Docampo, 2005, p.116)

Las teorías queer argumentan que las identidades son siempre múltiples y compuestas por un número infinito de elementos: orientación sexual, clase, género, nacionalidad, raza, edad, etc. Toda identidad es una construcción inestable, arbitraria y excluyente.

Por exclusión, las identidades son resultado de relaciones de poder, de un centro y de una periferia (Docampo, p. 116).

Mariana Docampo publicó en 2005 el Manifiesto Tango Queer, en el cual diagnosticó en un documento fundacional las dificultades prácticas y cotidianas de “ser mujer” en una milonga. Describe la asignación fija de roles varón-mujer como una naturalización vigente de inferioridad de lo femenino y propone bailar el tango sin que los roles estén fijos al sexo de quienes lo bailan (p. 121).

Desde la cuestión de “ser mujer”, Butler (1998) se preguntó por la posibilidad de subvertir el orden heterosexual desde prácticas performativas. Al respecto, rompe con la idea de que un cuerpo (en el orden de un cuerpo sexuado) sea posible con una materialidad interpretada como género, es decir, supera la idea de que el cuerpo produce al género argumentando que el género es una identidad instituida por una repetición de actos (Butler, 1998). Es decir, el género es performativo en el sentido de una "actuación" reiterada que se realiza en función de cierta convención social preexistente.

En la performatividad del género, el sujeto no es el dueño de su género, y no realiza simplemente la ‘performance’ que más le satisface, sino que se ve obligado a ‘actuar’ el género en función de una normativa genérica que promueve y legitima o sanciona y excluye. En esta tensión, la actuación del género que una deviene es el efecto de una negociación con esta normativa” (Sabsay, s/n, 2009).

¿En qué sentido, entonces, el género es un acto? La acción social requiere de una performance repetida y esa repetición es, a la vez, reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos; por tanto, son acciones con dimensiones temporales y colectivas y su naturaleza pública tiene como propósito

estratégico mantener al género dentro de un marco binario. En términos pedagógicos, la performance hace explícitas las leyes sociales (Butler, 1998).

Como acción pública y acto performativo, el género no es una elección ni tampoco está impuesto o inscrito sobre el individuo. El cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales, como si fuera el recipiente sin vida de un conjunto de relaciones culturales previas. Pero tampoco el Yo corporeizado preexiste a las convenciones culturales. Al igual que un libreto puede ser actuado de diferentes maneras, y al igual que una obra requiere a la vez texto e interpretación, así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido y lleva a cabo interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes (Butler, 1998, p. 307).

Pero fuera de lo teatral, las performances de género son gobernadas por convenciones sociales más punitivas y reguladoras. Desde luego, la vista de un travesti en el escenario puede causar placer y aplausos, pero el mismo travesti al lado de nuestro asiento en el autobús puede provocar miedo, ira, hasta violencia (idem, 1998).

A partir de esta noción de performatividad de género, reaparece la dimensión instituyente del habitus, su nivel estructurante y la influencia de lo ideológico y simbólico en relación a una práctica corporal. Es decir, cómo se introduce, a partir de un contexto ideológico favorable una reflexión en torno al género y la sexualidad donde el modo en que produce una práctica corporal interpela la hegemonía de sus sentidos históricamente arraigados. Se relacionan así la dimensión de la performatividad de género, de base experiencial, con el carácter estructurante de los habitus, lo instituyente, que en el nivel discursivo repercuten como prácticas transformadoras (Citro y Asquiere, 2012).

En la relación arbitraria entre estos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género (Butler, 1998).

A partir de la problematización esbozada sobre el tema y las claves conceptuales expuestas, para la investigación se trazaron los siguientes objetivos.

## **2.5. Objetivos**

General:

Analizar el tango como discurso disidente a través de los cuerpos danzantes desde una perspectiva de género en la ciudad de Rosario.

Específicos:

- Reconocer la dinámica del cambio de roles en distintas experiencias de milongas y clases de Rosario.
- Describir el punto de vista de docentes de tango de Rosario acerca de las concepciones de cuerpo y género.
- Caracterizar la dinámica del cambio de roles desde el punto de vista de la enseñanza del tango queer.

## **2.6. Aspectos metodológicos**

La investigación se desarrolló desde la metodología cualitativa debido a que las mismas "(...) 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" (Wainerman y Sautu, 1997, p. 233).

En este sentido, este trabajo buscó producir datos descriptivos al recuperar las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable del fenómeno en cuestión.

Empíricamente el estudio puso su atención en las experiencias de mujeres tangueras que, en los últimos años, han generado espacios con propuestas diferentes, que trascienden al tango tradicional. Estas son representativas porque simbolizan la trascendencia del tango en Rosario y desde ese lugar, de cambios y de renovación de la danza, dan testimonio de sus recorridos intentando dejar huellas que busquen ampliar el significado tradicional del tango a nuevas identidades y espacios sociales.

#### *Técnicas de recolección de datos*

##### *Entrevistas en profundidad*

Se efectuaron entrevistas en profundidad según los postulados de Taylor y Bogdan (1996), quienes indican que consisten en “el encuentro cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros estos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes de sus vidas, experiencias y situaciones tal como las expresan con sus propias palabras” (pág. 101).

Las entrevistadas son docentes de tango, las cuales fueron consultadas a lo largo del 2021 y a comienzos de 2022. Entre ellas:

Inés Otero, integrante de Subleva Tango. Fecha de entrevista: 26 de febrero 2021

Natalia Mazza, integrante del colectivo Subleva Tango. Fecha de entrevista: 31 de marzo 2021

Giovanna De Belonia, del proyecto El Roce Tango. Fecha de entrevista: 10 de marzo 2021

Patricia Rigatuso, creadora de la milonga El Faro. Fecha de entrevista: 26 de abril 2022

Gisela Ratti, ex fundadora de La Novata. Fecha de entrevista: 4 de mayo de 2022.

### *Observación participante*

Si bien la finalidad no es desarrollar un trabajo etnográfico, la participación en las clases y milongas, de quien escribe, permitieron una observación participante del tema a abordar, que fue muy enriquecedor para adquirir una mirada más amplia y vivencial de la problemática.

La observación se encuadra según lo propuesto por Carlos Sabino (1996) sobre esta técnica al indicar que “el investigador debe primeramente integrarse al grupo, comunidad o institución en estudio para, una vez allí, ir realizando una doble tarea: desempeñar algunos roles dentro del conjunto a la par que ir recogiendo los datos que desea conseguir” (pág. 162).

En este sentido, conocer el campo de abordaje de antemano brindó herramientas para identificar prácticas y comportamientos que han contribuido al desarrollo de esta idea de investigación. Siguiendo a Sabino (1996), al ser testigo desde adentro se pueden percibir las formas más exteriores de la conducta y también experimentar en carne propia las actitudes y los valores que se relacionan con el comportamiento de estudio. Se añade así toda una dimensión emocional, una carga de sentimientos vividos directamente, que redundan en el enriquecimiento de los datos obtenidos y que permite reunir un cuerpo de información variado y completo.

Con el fin de representar lo experimentado en la observación participante y los datos obtenidos de las entrevistas, se relatan experiencias mediante escenas y paisajes clásicos de las milongas y de las clases bajo la forma de “narraciones o notas de campo”; en articulación al análisis interpretativo de los mismos.

### **Capítulo 3. El tango. Una mirada deconstruida.**

*“Con solo movernos estamos diciendo algo”, dijo Gigí. El ejercicio era simple: caminamos las dos, sin abrazo y solo mirando nuestros torsos para escuchar la intención, su propuesta y la mía. Apenas se inclinaba hacia adelante, yo respondía yendo hacia atrás, y así íbamos y veníamos por toda la pista. Estábamos bailando sin abrazo, pero con una conexión que nunca imaginé lograr así, y es que el movimiento del cuerpo o la intención del movimiento ya es una propuesta para el otro. El ocho y el giro americano desde el torso, con un abrazo ligero, ni apretado ni tensionado, dan libertad al andar, se logra buen equilibrio y se ven pasos naturales y armoniosos.*

*Narración de trabajo de campo.*

#### **3.1. Las representaciones del cuerpo en el tango**

Para los bailarines, y por sobre todo docentes, hablar sobre el tango puede resultar normal y cómodo ya que por años han estado inmersos en ese mundo donde el cuerpo es el principal motor. Sin embargo, hablar del cuerpo como productor de sentido, como principio de una intención y propuesta, significa pararse en otro lugar.

De acuerdo a las experiencias, a las historias, a la mirada de cada uno, profesional o alumno, el cuerpo y sus movimientos adquieren un significado y una representación que es única de cada subjetividad.

A partir del cambio de siglo Rosario se abrió a diversas propuestas que alejan al tango de la norma binaria líder-seguidor asociada al género masculino-femenino para dar paso a un tango que se acerca más a la inclusión de voces disidentes.

En primera instancia, para entender de qué se tratan estas nuevas propuestas que vinieron a cambiar la mirada de tango, hay que ubicarse históricamente en el

continente europeo donde nació el Tango Queer. Esto no sólo ayudará a entender cómo y por qué surgieron ciertos cambios en Argentina sino también a reconocer ciertos términos como el de los roles y su implicancia en la sexualidad de los bailarines.

### *3.2. La llegada del Tango Queer a Argentina*

En el año 2004 una bailarina porteña formada en los ámbitos tradicionales del tango creó un espacio en la ciudad de Buenos Aires para que mujeres que se identifican como lesbianas pudieran bailar entre ellas. Anteriormente ya existía la milonga gay llamada La Marshall, a la cual asistían y asisten fundamentalmente varones gays. El espacio proponía la oportunidad de bailar entre varones sin poner en conflicto la dinámica coreográfica.

En cambio, la propuesta queer plantea un problema surgido de la cosificación estética de la interacción mujer-pasiva/varón-activo, no solo porque el varón tiene la oportunidad de dirigir el baile sino porque tiene el conocimiento e información para hacerlo, excluyendo a la mujer de esa posibilidad.

¿Qué sucede si una mujer que se percibe lesbiana o no binaria quiere bailar con otra mujer en una milonga? En primera instancia, teniendo en cuenta la *fórmula* naturalizada del tango danza, podría asegurarse que una mujer que elija como pareja de baile a otra mujer, se enfrentará -a nivel simbólico- con un primer obstáculo: ninguna de las dos podrá conducir, y por lo tanto es imposible que bailen juntas un tango.

Al respecto, Docampo (2005) explica en su ensayo la inferencia de la identidad sexual en el Tango Queer:

No es la existencia de los roles lo que pone en cuestión el Tango Queer, ya que en definitiva estos hacen a la estructura primera del tango, sino su fijación e identidad con el sexo de las personas que lo bailan, como si uno y otro estuvieran “esencialmente” ligados (p. 119).

Entonces, concretamente, ¿qué es tango queer? De acuerdo al Manifiesto Tango Queer desarrollado en Buenos Aires en 2005 por Docampo, se trata de

Un espacio de tango abierto a todas las personas. Un lugar de encuentro, sociabilización, aprendizaje y práctica en que se busca explorar distintas formas de *comunicación* entre quienes bailan. No se presupone la orientación sexual, ni su gusto por ocupar un *rol* u otro a la hora de bailar tango” (p.126) (el destacado es nuestro)

En esta cita ya aparecen dos términos que se irán deconstruyendo a lo largo de las páginas: el tango como “comunicación” y el “rol” que cada cual ocupa. ¿Por qué nació y cuál es la propuesta?

(...) porque fue surgiendo en muchos la necesidad de crear un espacio de tango “liberado” en el cual las normas y códigos del tango tradicional dejen de regir y limitar la comunicación entre las personas.

La propuesta es bailar tango sin que los roles estén fijos al sexo de quienes lo bailan. A partir de aquí, se abren nuevas posibilidades en la danza” (Docampo, p. 115).

Este cambio de perspectiva analiza en profundidad el “deber ser” del tango, las representaciones del cuerpo y sus roles, los modos de vinculación de la fórmula varón-mujer y cómo influyen esas normas en la creación de subjetividades. Analiza, a su vez, a ese poder discursivo que creó sujetos marcados por su sexo, asumiendo verdades que priorizaban la técnica de roles y la erótica de sus sexualidades por sobre el deseo y el placer individual.

Por eso, esta nueva forma de habitar el tango danza constituye lo inesperable, lo que tiende a dejarse de lado. Porque lo inesperable se conforma con lo que puede ser esperable, por eso se excluye. Y mientras lo inesperable sea segregado, excluido de los marcos de percepción que tienden a replicarse a sí mismos, buscará su lugar en lo inevitable. La homofobia como reacción a lo inesperable relativo a la norma heterosexual es fuerte en el ambiente tanguero, existen espacios de rechazo de identidades o prácticas que no coincidan con el mandato de sexo-género heterosexual.

### *3.3. El tango queer en Rosario*

El término queer en Rosario es poco conocido, incluso en las docentes consultadas, porque no se han generado espacios bajo esa denominación salvo el del proyecto El Roce que se verá más adelante.

Al preguntarles qué consideran como tango queer, la mayoría lo asocia al cambio de roles no binarios, es decir, a brindar a los bailarines la posibilidad de bailar con personas de su mismo género. A continuación, dos respuestas que revelan las formas en que profesionales definen y se apropian del tango y desde el lugar en el que lo viven y lo transmiten:

No sé cómo lo definiría porque para mí no hay diferencia. Para mí el tango es uno solo, no se diferencia en tango nuevo, tango queer porque lo que hacemos es recrear desde nuestra posición sociológica lo que ya estuvo, entonces no es “nuevo” el tango. Hubo un rompimiento, es verdad, pero en cuanto a las formas. La realidad es que el tango es uno y es millones y no es de nadie. Por eso es tan fantástico, nadie se lo puede apropiar. Es tu movimiento, es tu tango, es singular como cada persona (P. Rigatuso, comunicación personal, 28 de abril de 2022)

Hay una diferencia entre lo que sería la idea del gay-friendly de consumo y lo queer. El tango queer no parte solamente de ver parejas del mismo género bailando sino una profundización política sobre la terminología queer, por ejemplo, de aquello que está fuera de lo normativo, de la norma hetero-cis y capitalista, tanto como para compartir con cuerpos o con cuestiones identitarias. Para mí el tango queer es la práctica que busca generar un espacio diverso que no sea el de las normativas hetero-cis. (Giovanna de Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021)

Ninguna se contradice entre sí aunque conciban al tango de maneras diferentes, quizás, por una cuestión generacional. Patricia Rigatuso se formó en el tango hace alrededor de 30 años y si bien atravesó varios procesos históricos que afectaron al tango, su mirada siempre fue la misma y desde allí armó su recorrido. El tango para ella es uno solo, o miles, pero no se diferencian entre uno y otro, simplemente cada cual desde su subjetividad se lo apropia de una manera que le es satisfactoria.

Giovanna, sin embargo, piensa al tango desde una mirada política y desde allí lo vive como un espacio de lucha. Su formación en la ciudad de Buenos Aires, donde el Tango Queer tiene un espacio e identidad propia dentro de la capital, fue el desencadenante para estudiar los cuerpos sin representaciones estereotipadas. Buenos Aires, al ser una ciudad con mayor cantidad de habitantes con identidades diversas ya naturalizadas, el tango queer se vive como parte del mundo tanguero al cual puede ir cualquiera que se sienta con la curiosidad de vivir un espacio sin códigos ni estereotipos.

Ambos argumentos, por más distintos que sean en su origen, comportan un proceso de resignificación del cuerpo y de generar una alternativa distinta a la que se presenta.

Sea hace 30 años atrás como en la actualidad, la búsqueda por redescubrir el tango desde otro lugar sigue estando intacto, sea legitimando y/o cuestionando la esencia que le dio origen. Y esas búsquedas tienen, en su concepción, de disidente lo mismo que el tango queer.

## **Figura 2**

*El tango representado por mujeres*



*Nota:* Inés Otero baila con una mujer en clase de tango organizado por el colectivo Subleva Tango.

Retomando el concepto del Manifiesto Tango Queer, el mismo explica que “busca explorar distintas formas de comunicación entre quienes bailan” (MTQ), por tanto,

¿qué similitudes hay entre los argumentos de las docentes antes mencionadas? Hay voces que exploran, que investigan nuevas formas, que abren espacios a otras voces y a otras posibles formas de parejas de bailes. Entonces vale preguntarse, ¿cuánto hay de queer en esas palabras?

La mayoría de los docentes que investigan al tango y que proponen espacios para minorías sean de clase de género, están proponiendo ni más ni menos que otras formas de comunicar, están abriendo al tango a lo más ancho de sus posibilidades. Están atravesándolo, y a la vez, haciéndolo propio porque como dijo Rigatuso “el tango es uno solo pero simplemente recreamos desde nuestra posición sociológica lo que ya estuvo”. Exploran, indagan nuevas formas de comunicarse, nuevos acontecimientos en palabras de Nina Cabra (2011), donde aflora la comunicación como un fenómeno transformador, capaz de allanar, a través del cuerpo, nuevas sensaciones y formas de ser en el mundo.

#### *3.4. La técnica del cambio de roles*

El tango queer abre la posibilidad de que las personas que bailan elijan libremente el rol que desean ocupar cuando lo hacen, del mismo modo que el sexo de su pareja de baile.

Toda técnica forma un sistema de respuesta motriz a una nueva estructura funcional: el ajuste mediato a una situación sucede en los procesos de entretenimiento-aprendizaje. Así, el aprendizaje permite adquirir nuevos “esquemas” de conducta, y el entrenamiento, basado en la repetición, las fija en forma de conductas estabilizadas: los hábitos (Lucio y Montenegro, 2012, p. 205).

Desde los orígenes del tango hasta nuestros tiempos ha habido diversas variaciones en cuanto a las técnicas. El cambio de roles es una de ellas: se intercambian los roles

de varón/conductor y mujer/seguidora. Esto quiere decir que la mujer puede conducir y el varón ser conducido, dando lugar a una deconstrucción acerca de la pasividad del rol asignado a la mujer. Por tanto, ambos roles conductor/conducido ya no se definen por el género, sino por el deseo y la libertad de elegir.

En cierto modo, esta dinámica vino a transformar el modelo heteronormativo del tango en la conformación de la pareja de baile. Hay espacios donde se implementa por falta de hombres en las clases y, por tanto, la mujer debe ocupar su lugar. Así es común ver bailar a parejas mujeres y que instantes antes de hacerlo, se pregunten: “¿vos hacés de varón?” lo que indica que aunque la mujer logra independizarse del varón ocupando su lugar, no llega a trastocar el modelo de género heterosexual.

Aunque, eventualmente, pareciera desaparecer este sesgo hegemónico y despertar una nueva disciplina que contrarreste la diferencia en pos de la diversidad, el ideal de la pareja de baile que mantienen los y las bailarines de este espacio sigue siendo tradicional, es decir, sigue imponiéndose el discurso del varón líder y de la mujer seguidora.

Cuando la norma está arraigada a ciertas valoraciones relacionadas a movimientos del cuerpo, al control que ejerce la disciplina a través de códigos binarios y heterosexuales, es un gran desafío implementar el cambio de roles.

El discurso que prevalece es el del líder empoderado en la figura del varón que dirige los movimientos de la figura femenina, controlando la mayor parte de sus acciones. Desde la mirada comunicacional de Nina Cabra (2011), podría decirse que es un acto de comunicación donde prevalece la transmisión de información según el viejo paradigma, es decir mensajes de un solo sentido que podían ser descifrados con la única condición del conocimiento del código; “esta concepción implica la imposibilidad de producir sentidos múltiples, la unidimensionalidad del receptor como descodificador, el dominio del emisor en tanto instancia de enunciación” (p. 2). Tener

el conocimiento de cómo transmitir el mensaje, el código, es ejercer poder y cualquier acontecimiento que se saliera de los límites prefijados por esos códigos y conductas esperables, es asumido como una disfunción del proceso comunicativo. Porque quien dirige el baile transmite información de acuerdo a los conocimientos y saberes que brinda la disciplina para el formar al líder, permitiendo al rol del seguidor decodificar el mensaje y actuar en consecuencia, de forma unidimensional.

No obstante, en los espacios de tango queer esa dinámica de roles se relativiza y da lugar a nuevas estructuras, más flexibles y menos condicionantes. Según Mayra Lucio (2013), a la hora de bailar, se instala la duda sobre quien conduce y quien es conducido. Ya no es un acuerdo tácito el binarismo varón/conductor y mujer/seguidora, sino que se instala la pregunta “¿vos me querés llevar o querés que te lleve yo?”.

Hay un acuerdo, un consenso, una especie de empatía y de registro del otro. Así el proceso comunicacional puede transformar su lógica y su dinámica al convertirse en una conversación, en un diálogo donde hay dos intenciones, en vez de una, y donde se da lugar a la contra propuesta. El proceso de comunicación es entonces un proceso constructivo, porque configura un acontecimiento y a dos sujetos que se van construyendo a medida que se va dando la comunicación entre ambos.

De este modo se genera una contra-disciplina ya que se desdibujan los límites de los roles y donde hay una elección sobre quién propone en primera instancia que va desarrollando contra propuestas a lo largo del baile.

Es interesante destacar, a nivel técnico de la danza, cómo se desarrollan las principales dinámicas que se dan como resultado en relación al “producto” del entrenamiento del baile, a lo que resulta de la combinación de estilos técnicos, roles, género/sexualidad según distintos espacios sociales. Su estudio parte de comparar el cambio de roles con la práctica de roles tradicionales en el tango danza para luego ver las implicancias en la pista de la Milonga Queer (Lucio, 2013).

Tabla 1

*Variables de análisis y pautas de movimiento (Lucio, 2013, p. 72)*

	Roles tradicionales	Cambio de roles	"Propuesta compartida"/sin roles
Relevancia de los roles	Roles fijos Guiar-ser guiados	Roles semi-fijos Guiar-ser guiado/a	Fusión de roles Conducción simultánea
Cualidades asociadas	sujeto → objeto activo → pasivo ↓ "monológico"	sujeto ↔ objeto activo ↔ pasivo ↓ "analógico-dialógico"	Ambos son sujetos creando movimiento, participando activamente ↓ "dialógico-simultáneo"
Direccionalidad de la propuesta de movimiento y relaciones de género	Varón      Mujer	Varón      Mujer Mujer      Mujer Varón      Varón (y otras identidades de género posibles)	Varón      Mujer Mujer      Mujer Varón      Varón (y otras identidades de género posibles)
Sexualidad viable	heterosexualidad	heterosexualidad homosexualidad bisexualidad (y otras identidades sexuales posibles)	heterosexualidad homosexualidad bisexualidad (y otras identidades sexuales posibles)
Grado de institucionalización de la práctica	Convención tradicional ↓ Acuerdo tácito	Convención en proceso ↓ Acuerdo personal, previo al baile	Fase exploratoria muy experimental. Sin regulaciones ↓ No hay acuerdo previo entre las personas
Espacios, contextos	Milongas tradicionales y prácticas	Milonga Queer y otras milongas - gays (como La Marshal, Baires Folk)	Milonga Queer y otras milongas - gays (como La Marshal, Baires Folk)

El cambio de roles implica, como se mencionó anteriormente, un arreglo o consenso sobre quien guía y quién se deja guiar, que se establece en la pista de baile, segundos antes de actuar. De esta manera, puede implicar tanto una interacción “dialógica” como “monológica”. La tercera posibilidad es la “propuesta compartida/sin roles” que no está asociada a ninguna milonga en particular sino más bien a la escuela de Dinzel y es elegida individualmente por bailarines o profesores (Lucio, 2013).

Se trata de una pauta de movimiento emergente del segundo tipo, es decir del cambio de roles, y resulta justamente de llevar al extremo esas posibilidades, pues abre el camino a la intención espontánea de proponer o dejar llevar, es decir, no median palabras que aseguren los roles de movimiento, de manera que se alternan los roles

hasta un punto de “confusión” tal que ya “nadie sabe quién lleva y quien es llevado” (Lucio, 2013, p. 73) o solo en por breves instantes.

A partir de esta dinámica de propuesta y contra propuesta, se generan discursos alternativos al hegemónico, lenguajes del cuerpo que nacen en determinados contextos y donde confluyen las emociones. Es decir, la misma práctica en distintos contextos conlleva distintos modos de apropiación e implementación, ideológicamente ligados a las identidades colectivas que participan de esos contextos. Así espacios como la Milonga del deseo donde pueden bailar personas del mismo género despierta sensaciones y emociones “no jerarquizadas” en el sentido de fuerza estructurante, de posibilidad de habitar horizontes de sentidos donde las energías, las corporalidades fluyen de manera diferente a una milonga tradicional. Una persona que se percibe como no binaria habita una comunidad que tiene sus mismos ideales y posibilidades, con características que las identifican y las asemejan, por tanto, estos espacios de milongas queer forman parte de ese hábitat al que están acostumbrados a convivir.

La dimensión productora de sentidos del cuerpo conlleva un proceso emocional inconsciente ya que en la práctica no se pone en juego el plano intelectual reflexivo, sino que se mantiene una suerte de atención flotante parareflexiva. Y justamente en la improvisación, cuando el movimiento se anticipa a la decisión reflexiva, entendemos que la vivencia emocional que se da a partir de bailar en abrazo con otra persona puede suscitar diferentes experiencias y recuperaciones discursivas dentro de los límites ideológicos posibilitados por el contexto (Lucio, 2013).

### 3.5. Los códigos y rituales del tango danza

*“Mirala a aquella, está ansiosa porque la saquen a bailar”, dijo Alejandro una noche en la Milonga del deseo. La mujer estaba sentada, cruzada de piernas con su codo apoyado en su rodilla mientras miraba impaciente la pista de baile. Se levantaba con frecuencia inquieta sin despegar los ojos de los bailarines que disfrutaban mientras esperaba la invitación de un hombre que la saque a bailar.*

*Narración de trabajo de campo.*

Desde sus orígenes, en la milonga hay rituales. La música se ordena por tandas de cuatro o cinco temas y en la pista todos bailan rodeando la dirección contraria a las agujas del reloj. Y en ese mar de abrazos que danzan en armonía los pies acarician el suelo sin despegarse, un gancho o una volea mal calculados pueden causar, taco aguja de por medio, el efecto indeseado de un puñal.

El cabeceo es parte del ritual. El hombre invita a bailar con un sutil movimiento de cabeza que casi siempre va acompañado del sí de la mujer. Si dice que no, la bailarina debe justificar ese rechazo para no ofender al varón, bajo el riesgo de que no vuelva a invitarla a bailar nunca más. Este código de invitación se da en las milongas más tradicionales, pero ya no es tan común. Independientemente de que exista o no, el hombre toma la iniciativa en la mayoría de los casos, sea acercándose a la mesa o leyendo en sus labios un “¿bailamos?”.

Por tanto, ¿quién tiene el poder de decidir cómo y con quién bailar? ¿sólo el conductor? ¿sólo aquel representado bajo la figura masculina, que decide trasladar su deseo a una mujer bella, instruida, la cual no le hará pasar un mal momento por confundir una marca? La escena describe una relación de poder desigual ante una mujer que espera

y que debe estar pendiente de la mirada evaluadora del hombre para bailar, quizá, con suerte, cinco minutos en toda la noche.

Lorene Soares (2015), quien reivindica estos códigos y la forma binaria de bailar tango, indica que la bailarina debe demostrar que está dispuesta a bailar.

Debemos encaminarnos para la milonga con toda la disposición para bailar. Para eso, al tener destinado un lugar, debemos sentarnos de la mitad de la silla para adelante, sobre el isquion, con el pecho inflado, como si en cualquier momento fuera a entrar Antonio Banderas y al vernos viniera a nuestra dirección para sacarnos a bailar (...) Para estar dispuesta, entonces, es fundamental una postura de disposición para la conexión, que se inicia mucho antes de que los bailarines se encuentren. (...) Antes de salir a bailar es necesario aclarar, con el lenguaje corporal, la disposición para eso, no basta solo con ir al baile (pág. 66)

Sin embargo, una de las situaciones frustrantes de la milonga es la espera eterna y la posibilidad de no bailar en toda la noche. En lenguaje porteño se dice planchar porque la mujer se queda sentada en la mesa “planchando ropa mientras los demás bailan”.

Una desventaja es que, generalmente, hay más mujeres en comparación con los varones, lo que las coloca en una relación de dependencia mayor. De esta manera, “sacar a bailar” a alguien es más restrictivo y lo que se pone en juego, por lo general, son los atributos: la destreza de la bailarina y luego su grado de belleza, ligado a su juventud (Lucio y Montenegro, 2012). Es decir, que la mujer está en constante evaluación masculina, de manera que las principiantes o que no cuadran con aquellos rasgos, quedan segregadas.

Esos códigos, leyes instituyentes y disciplinarias conforman discursos no verbales dominantes en forma de mandatos que constituyen el habitus. “Planchar” en la milonga, reprimir el deseo de bailar deviene de un dominio discursivo desigual en cuanto al género creado por normas estructuradas basadas en relaciones de fuerza que naturalizan una desigualdad relacionada a la acción improvisada del baile, principalmente de quien propone, intenciona la performance y al (des)interés por generar (o esperar) una contrapropuesta. Independientemente del género asignado a los roles, lo cierto es que uno propone y el otro dispone. La intención de uno está dirigida a la acción desde la elección y el otro desde la espera. El vínculo que se produce durante el baile nace de la construcción discursiva de un binarismo: propuesta-disposición.

Las dinámicas disciplinares se vuelven un condicionamiento y le otorga al sujeto ciertas conductas que lo definen y etiquetan como tales bajo un rol que le es ajeno, que le es externo y del cual debe adaptarse para poder habitar en ese campo de conocimiento.

La postergación del deseo ubica a la mujer en un estado de pasividad. ¿Por qué posterga? ¿acaso puede ella sacar a bailar? Puede, pero muchas veces reprime su deseo por seguir un mandato. Puede, pero sabe que será el foco de la mirada de todos por romper la regla. ¿Por subversiva? Por osada, por fulana dirían en 1950; por justa, por igualitaria diríamos hoy.

El tango tradicional aún refleja su tradición a través de estos códigos en espacios milongueros. No obstante, hubo un punto de inflexión debido al avance de las teorías queer y su forma de performar los roles, produciendo un cambio de paradigma en la manera en que se registran los cuerpos y sus movimientos, haciendo hincapié en la escucha y la empatía entre los bailarines.

Así, aquella mujer que esperaba ansiosa que la saquen a bailar se levantó con un sutil pero decidido movimiento y tomando aliento cruzó la pista, se dirigió a un grupo de hombres que compartían mesa y estiró su mano a uno de ellos para invitarlo a bailar. El hombre accedió y se perdieron en las luces de la pista. Y fueron dos cuerpos más, alrededor de otros cuerpos, entre luces rojas intermitentes y de pasos y abrazos.

Algo está cambiando en el tango. Aunque algunos códigos perduren se han flexibilizando con el correr de los años y el rol de la mujer viene ocupando un lugar cuestionable desde la mirada del estudio del género. Pues, hoy el hombre confronta a una mujer que ya no quiere ser sumisa.

Es una mujer que quiere elegir cómo, cuándo y con quién.

### *3.6. El (vio)lento danzar de un cuerpo*

Alejandro no cabeceó, se acercó y simplemente extendió su mano. Esperó a que ella se pusiera los zapatos y al minuto fueron a la pista. Acomodaron sus cuerpos, él la llevó a un abrazo cerrado y con los torsos muy pegados empezaron a bailar.

Ella le comentó que era su primera milonga, pero más que un comentario fue una advertencia por si lo pisaba o no lograba entender su marca. La relajaron sus palabras de confianza “lo estás haciendo bien” y “quedate tranquila que yo te llevo”, pero no se sintió del todo cómoda al darse cuenta de que apretaba demasiado su mano en su cintura, bastante más abajo desde donde se forma el abrazo. Durante la tanda intuyó que sus intenciones no eran sólo bailar, sino conocerse mejor en otro ámbito donde él le pueda enseñar a bailar mejor, “de favor, sin nada a cambio”.

Inmersa en sus inseguridades en cada paso que daba, percibió, entre algunos elogios (chamuyos), inseguridades suyas también: “¿cómo te parece que bailo?” “el abrazo cerrado es mucho mejor, siento que puedo llevarte bien así” (apretando sus pulmones).

Ella no sintió la autoridad de juzgarlo ni de dar pie a otras intenciones, pero aprovechó su empatía para pedirle un abrazo más distanciado.

Nina Cabra (2011) conceptualizó al cuerpo como “una composición de lentitudes y velocidades con una cierta potencia, es decir, con una cierta posibilidad de acción” (p. 4). La posibilidad de movimiento de esta mujer estuvo determinada por el varón (Alejandro), quien sin considerar su accionar, le impuso un lento e inseguro danzar generando un vínculo dominante aprovechando la inseguridad de una bailarina principiante.

En el ambiente tanguero subyace la creencia de que para ir a una milonga hay que saber bailar, o al menos, haber tenido, como mínimo, unos cuantos meses de práctica para evitar ser juzgado ante el público experimentado. Dicha creencia valida una consecuencia incómoda, en este caso, que el líder actúe de docente o instructor de los movimientos del otro, dejando a éste en un estado de pasividad y de dominio inconsciente. Inconsciente porque el poder que se ejerce sobre vínculo está sobreentendido, naturalizado y socializado dentro del mundo tanguero porque se encuentra en el habitus de los milongueros, en su forma de pensar, percibir y accionar.

Pierre Bourdieu plantea el concepto de violencia simbólica para entender cómo determinadas acciones y percepciones de un campo o de un agente influyen sobre la vida de otro. La violencia simbólica es “esta forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad” (Bourdieu y Wacquant, 1992: 142). Es decir, no es violencia propiamente dicha, no es física, sino que se impone por medio del consentimiento de quien lo padece.

¿De qué manera se impone la violencia en este caso? A través de la heterosexualidad, aceptada y naturalizada por la sociedad desde los inicios del tango por el contexto histórico, social y cultural que reforzaba ese modo binario de bailar porque lo contrario a lo hetero estaba mal visto, principalmente en la alta sociedad. De modo que esos

códigos antes descriptos crearon un campo social donde los agentes, en términos bourdieanos, actuaban por costumbre, por comodidad sin intenciones de desafiar ni cuestionar la sexualidad que les había sido impuesta. Los roles definidos de acuerdo al sexo crearon una relación de dominación entre líder y seguidor, subestimando la propuesta de la mujer, dejándola en manos del líder, siempre masculino.

### Figura 3

*La lucha de Subleva Tango por la violencia en las milongas rosarinas*



*Nota.* Imagen tomada el 8 de marzo del 2020, Día Internacional de la Mujer

En las clases y en las milongas este tipo de violencia se sigue haciendo presente a través de conductas y comportamientos interiorizados que se establecen durante la conexión entre dos bailarines, convirtiéndolos en evidentes e incuestionables. Y para entender cómo el tango se desarrolla en este marco, es necesario entender que arrastra una problemática macrosocial relacionada con un contexto histórico machista y patriarcal que data de hace siglos permitiendo la opresión de las mujeres en la esfera pública y privada. Eso se trasladó al baile en general, permitiendo habitus creados bajo la opresión que naturalizaron las diferencias entre género en las pistas y escenarios.

Giovanna de Belonia, integrante de Proyecto El Roce, cuenta cómo percibe la violencia en el tango:

- ¿qué tipos de abusos se dan en las milongas?
- Hay abusos que se dan de varias maneras: en el abrazo, que te lleven con la pelvis, o meter las piernas alevosamente donde no deben, o que te digan cosas al oído, que te jadeen. Algunos lo hacen verbal o psicológicamente al decir “vos no sabés lo que estás haciendo” o “vos callate y seguime a mí”  
(G. De Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021).

Gisela Ratti, a diferencia de sus colegas, no vivenció la violencia de ningún tipo ni en milongas ni en clases:

Empecé a escuchar situaciones de compañeras que me llamaban la atención y no podía creer. A mí no me pasó jamás pero quizá porque yo tenía otra mirada, otra impronta. Los espacios donde yo me formé y los que yo generé siempre tenían una línea muy clara, esa cuestión de que venían hombres grandes a bailar con chicas jóvenes, en mis espacios eso no va. No me entraba en la cabeza que venga un hombre a decirme “vos tenés que hacer esto y lo otro”, no, eso no va “la que te indica quién va a ser los movimientos soy yo, acá se trabaja desde este lugar” y algunos se enojaban. Y sobre esta relación de poder del varón, muchas son jóvenes los que se paran en esos lugares, no es una cuestión generacional únicamente” (G. Ratti, comunicación personal, 4 de mayo de 2022).

Las violencias simbólicas se dan en variados ámbitos y están tan naturalizados que en muchos casos cuesta detectar esas situaciones. En el tango puntualmente debe entenderse, al fin, que dentro de ese mundo de dos hay un primer registro de ambos

cuerpos a través de la mirada pero también de la escucha. Estamos frente a otro desconocido que nos abre su universo de sentidos para escuchar y ser escuchado, para permitir que ambos se expresen con libertad, sin miedos a ser violentados. Los modos de percepción incorporados desde el nacimiento gobiernan la consciencia del sujeto, lo “sujeta” a modos de ver y sentir estructurados en una perspectiva que es cómoda porque se adapta a ese hábitat, se siente parte de él porque lo es, pero a la vez lo padece, le genera un malestar consigo mismo y con los demás impidiendo el disfrute, el goce y la expresión del deseo sin limitaciones.

#### **Figura 4**

*Apropiación del lenguaje inclusivo en la marcha del 8M por Subleva Tango*



*Nota.* Imagen tomada el 8 de marzo del 2020, Día Internacional de la Mujer

### 3.7. La escucha del cuerpo

*Luciana tomaba clases en la ciudad de San Lorenzo con un docente que, a la vieja usanza, separa a los hombres por un lado y a las mujeres por otro y enseña una secuencia correspondiente a cada rol. Los hombres debían marcar bien a las mujeres para que se luzcan, era su responsabilidad, siendo el de las mujeres lograr una figura limpia y por supuesto, dejarse llevar.*

*Pareciera que, en este caso, la conexión entre ambos cuerpos se logra por la postura correcta de cada uno, por la buena ubicación de ambos brazos, de las manos, de la distancia, de los roces. No se permitía que una mujer pueda “hacer de varón” porque para eso era mujer, debía hacer el rol que le correspondía.*

*Narración de trabajo de campo*

Aún existen estos espacios donde la identidad de los roles juega el papel fundamental. Pero independientemente del género, que en estas clases estaban bien marcadas, ¿qué tan importantes son los roles?

Patricia Rigatuso promueve el tango sin roles, o mejor dicho, sin distinción por género:

Sigo pensando cómo nombrarlos. La última vez adopté la distinción de quien guía y *quien escucha*. *Líder* no me gusta por la connotación de poder que tiene pero es verdad que hay una etapa en la que es imprescindible que haya un líder más claro pero no significa que sea una parte de la pareja, una copia. Ese liderazgo tiene que ser posible de ambos lados, pero al inicio es importante que se comprenda cada rol, después esos roles se fusionan pero orgánicamente es importante que se comprenda (P. Rigatuso, comunicación personal, 28 de abril de 2022) (El destacado es nuestro)

“*Quien escucha*”, resuena. Por un lado hay alguien que guía, que propone y que escucha. Del otro lado, hay alguien que también escucha esa propuesta. Es de ambos lados entonces. ¿Cómo reacciona el cuerpo? ¿qué se pone en juego allí? Dice Patricia “es tu cuerpo el que necesita aprender y experimentar lo que es escuchar y lo que es escuchar activamente y también lo que es tomar decisiones en movimiento; por eso es esencial que nos conozcamos el cuerpo”.

Estas citas abren un interrogante que es interesante indagar a estas instancias para entender cómo escuchar, ¿qué es el cuerpo en el tango? ¿cómo se representa? ¿qué escucha? ¿a quién?

“Uno baila como es y en la danza el cuerpo habla de todas tus cosas”, expresó Patricia Rigatuso al preguntarle qué entiende por cuerpo. “No quiere decir que esté todo expuesto al cien por cien, el cuerpo en el tango está en bandeja. Todos los gestos, movimientos, trabas y posibilidades que tenés son lo que vos sos pero yo también pienso que podés todo”.

El cuerpo no es un envase esbelto y bello que debe seguir el ritmo que le marca un líder, sino que el cuerpo es un conjunto de experiencias, de historias, de afecciones y de emociones. Escuchar al otro es escucharle el cuerpo, sentirlo, percibir su intención en movimiento, es abrirse al otro, dejar que el otro me conozca, me interroge y me proponga. Es abrir el juego a otras posibilidades, a otras personalidades, a otras voces, a otras escuchas y entender que el tango no se reduce a una norma binaria donde hay uno que domina y otro es dominado, no se ejerce una relación de dominación sino que se ejerce una comunicación, una conversación interna entre dos.

“Yo dudo que verdaderamente sea cierto eso de dejarse llevar”, cuestionó Gisela Ratti, ex fundadora de La Novata. “Dudaría que sucediera así. Creo que fue y es una manera figurativa de querer reivindicar al hombre en el lugar del que propone porque si fuese cierto no es posible el disfrute”. Tal como afirmamos desde el comienzo, es una forma

expresiva estereotipada característico de la opresión hetero cis normativa del tango donde el cuerpo de la mujer, o digamos a este punto, de quien escucha, reprime el deseo de permitirse; parafraseando a la entrevistada, ser sensible.

Ella sostiene, por su historia en el tango y la forma en que se apropió del mismo desde sus inicios, que uno tiene una sensibilidad que debe permitir expresar en el baile. “Cuando a vos te dan la mano, hay una sensibilidad que vos tenés que permitir que va más allá del sentido de la vista, del oído. Es el sentido del tacto, vos tocás un cuerpo y ese cuerpo tiene una sensibilidad y vos tenés la tuya. Es encontrarse”.

Al permitir la sensibilidad se accede al registro del otro, pero no de un otro que está al frente y al que hay que dar instrucciones de cómo o para donde moverse, sino un registro de escucha, de percibir o registrar qué está pasando con el otro.

¿Por qué permitirse ser sensible? Porque esa sensibilidad te permite escuchar lo que está pasando en el cuerpo del otro, más allá de lo que te pasa a vos. Vos sabés que querés ir para la derecha y se lo proponés a tu compañera, pero qué le está pasando a tu compañera? Tenés que tener esa sensibilidad para saber qué está pasando y esa devolución que hace tu compañera vos lo sentís, entonces empezás a jugar (G. Ratti, comunicación personal, 4 de mayo de 2022).

Y es así cómo ve representado al baile del tango, como un juego donde el abrazo es el comienzo de una comunicación y donde no son necesarias marcas sobre el cuerpo con el fin de dar una instrucción, simplemente hay que permitirse registrar al otro a través de la escucha. Mayra Lucio (2005) explica que la marca se vuelve más sutil porque no requiere más que del movimiento del torso principalmente. Es decir, no hay necesidad alguna de un tipo especial de abrazo ya que los brazos cumplen una función secundaria, “no dirigen” sino que “acompañan”. En otras palabras, el abrazo cumple

un rol fundamental, que es el sostén de la intercorporalidad, de la comunicación, pero al mismo tiempo se vuelve prescindible en relación con la función de señalar quién lleva y quién no: a nivel físico, de la mecánica del movimiento, no se presentan diferencias, los roles podrían alternarse a voluntad sin tener que cambiar la forma del abrazo (p. 66).

Esa sensibilidad, esa percepción que se permite un bailarín está asociada al cuerpo entendido como ese ser en el mundo que desarrolla el momento pre-reflexivo pone en juego la motricidad, los fenómenos perceptivos y sobre todo la afectividad. Si cada bailarín indagara sobre su cuerpo primero, entendiera cómo afectan sus emociones para luego abrirse a un otro, no existirían marcas en el cuerpo de dominación como en el caso de Luciana. Qué diferente hubiese sido si tan solo hubieran permitido escucharla.

Se verá en las próximas líneas cómo Patricia Rigatuso con el Faro y Gisela Ratti con La Novata generaron espacios donde se puede jugar sin estereotipos ni roles predeterminados, con la libertad de poder conocer el cuerpo y a partir de ahí desarrollar la escucha y la percepción sobre el otro. Ambas comparten similares criterios de enseñanza ya que parten de una historia en el tango que las convirtieron en grandes exponentes de un tango sin marcas ni estereotipos en la ciudad de Rosario. Ambas aprendieron a bailar desde pequeñas y lo hicieron desde un lugar armonioso, natural donde escucharon su cuerpo por primera vez y comenzaron a pensar, investigar la forma de transmitir ese aprendizaje como método. Nunca experimentaron una situación de incomodidad o malestar en el baile porque no se lo permitieron, sus formas de exponerse ante los demás fueron tan contundentes y coherentes con sus modos de ser en el mundo que no hizo falta marcar límites, pudiendo así disfrutar el tango sin estereotipos ni máscaras.

## Capítulo 4: Los discursos disidentes de Rosario

*“Yo soy no binarie” así se presentó la profesora de tango queer en Rosario, Giovanna De Belonia, ante la clase compuesta por cuatro mujeres más. Pidió a cada una que nos presentemos con nuestros nombres y preguntó si teníamos identificación con algún tipo de género que quisiéramos “aclarar” para respetar esa identidad y no condicionarnos con el lenguaje. Explicó que íbamos a escucharla hablar en lenguaje inclusivo, con la e, porque decidió hablar así hace mucho tiempo por su postura de no condicionar o identificar a las personas por su género.*

*Narración de trabajo de campo*

### 4.1. La Novata. Abrir las milongas

Gisela Ratti es docente de tango desde hace muchos años. Se inició en este baile a los 14 años en el club del barrio donde transcurrió su infancia junto a su hermano, Lucho, dos años menor. Era un juego. Un juego compartido con veteranos con los cuales compartió la enseñanza desde un lugar de disfrute, de descubrimiento de su propio cuerpo y de su sensibilidad, de sus emociones y todo partía de allí, de su propia escucha.

A partir del año 2002, luego de una de las crisis más importantes de la Argentina, surgieron en las grandes ciudades movimientos políticos estudiantiles que se movilizaban para impulsar diferentes acciones en pro del bienestar social. Rosario fue una de las ciudades que, con el correr de los años, marcó un cambio a nivel social y cultural abriendo la participación de movimientos culturales en diversos espacios públicos. En este marco, se gestó el colectivo La Novata en el año 2006 de la mano de un grupo de amigos, la mayoría estudiantes universitarios de diferentes carreras, quienes tomaban clases de baile de tango en el gimnasio de la U.N.R.

La idea de La Novata fue armar una milonga que permita la participación de personas que nunca incursionaron en el tango o que sí lo hicieron, pero nunca se animaron a ir a lanzarse a las pistas por vergüenza o por no sentirse preparados. La primera milonga fue realizada en un espacio cultural llamado “La Peripecia”, que formó parte de una gran efervescencia en la creación de espacios culturales independientes. Luego empezaron a recorrer los barrios y a realizarla en sus plazas.

En el año 2000, con el boom de movimientos políticos, hubo un rompimiento con el tango tradicional, sin embargo, terminaba siendo para un grupo cerrado porque tenías que entrar al mundo de la milonga sea under o sea tradicional. La Novata permitió que la milonga sea el barrio, sea la plaza, sea accesible y no un código interno (G. Ratti, comunicación personal, 4 de mayo de 2022).

El objetivo era favorecer la llegada de principiantes y de público de todas las edades, pero principalmente hacerles perder el miedo y que puedan animarse a bailar en la pista de la plaza en la primera clase. Es decir, no tener que esperar un par de clases para reafirmar los conocimientos, sino ir desarrollándolos en la medida en que los iban a aprendiendo.

La Novata fue instalando un formato distinto al de una milonga tradicional, donde a la clase de baile de apertura podría incluirse la participación de músicos, cantores profesionales y otros de ocasión (lo que se conoce popularmente como “a la parrilla”), la intervención de alguna pareja de baile, muestras fotográficas, proyección de imágenes, charlas de historiadores sobre el tango, muestras o charlas de coleccionistas; entre otras. Así mismo, la musicalización no se limitaba solamente al tango, sino que siempre se agregaban chacareras y cumbias, lo que convocaba a gente que bailaba estos géneros y, de un momento a otro, se animaban a sumarse a la clase de tango (Lorenzo, 2021)

Los y las integrantes del colectivo La Novata procedían de diversos oficios y profesiones, que aportaron en el proyecto con su saber específico. Desde un ingeniero que se ocupaba de las instalaciones técnicas hasta un diseñador gráfico que se encargaba de la comunicación visual de los eventos. Se trataba de una multiplicidad de ideas y miradas que permitió pensar el tango de una manera más amplia que habite los barrios, las plazas, los espacios públicos donde pudieran acercarse el vecindario.

Respecto a la organización interna se gestaba en reuniones semanales donde se juntaban a cenar y charlar sobre las propuestas que iban llegando. Con el tiempo esta organización precisó la designación de un secretario, aunque sea momentáneo o de una reunión puntual, que llevara un orden y un registro, así como alguien designado para que se encargara de manejar el dinero, lo que aseguró un orden interno. Con respecto a los recursos materiales, La Novata fue siempre un colectivo autogestivo (Lorenzo, 2021).

Gisela Ratti estudió Ciencia Política en la UNR y, por su formación y su forma de ser, no es casual que promueva estos espacios y que tenga una preferencia por lo social:

-¿Considerás que el tango tiene una tarea pendiente?

- Sí, ser accesible, salir de la milonga, que más allá de su condición, sigue estando puertas para adentro, la gente la tiene que ir a buscar. El tango no está accesible. Será una cuestión de ego pero termina siendo muy cerrado.

-¿Y creés que es una tarea pendiente para vos también?

- Para mí también es una tarea pendiente. A mí me gusta el tango desde una mirada más social, pero lo tenemos que generar nosotros que estamos dentro y lo conocemos, sino me lo llevo yo y queda ahí. (G. Ratti, comunicación personal, 4 de mayo de 2022)

El tango social es el ámbito donde siempre se sintió más cómoda. La Novata tuvo esa esencia desde un principio, fue pensada y conformada para un público en general, sin tener el conocimiento previo como requisito, sin importar que prevalezca el saber sino el deseo de bailar abiertamente sin prejuicios ni códigos impuestos. No importaba la vestimenta, el género ni la edad. Cada plaza estaba llena de personas que sabían bailar como no

-¿Cuál es la diferencia entre la milonga social y la milonga tradicional?

- En la milonga social vos permitís la posibilidad de que alguien que jamás vio bailar o escuchó un tango llegue y encuentre un espacio que lo reciba. Se cae ese imaginario de creer que vos tenés que aprender mucho para poder bailar; vos no necesitás tener años de danza para ir a una milonga y bailar. La milonga se disfruta desde un montón de lugares. Hay milongas que ya tienen su impronta y su público que la respeta. Pero ese público puede ir a distintas milongas con distintas improntas y adaptarse al contexto. Por ejemplo, la gente que va un sábado a Percanta también va un martes a Lebal y según el lugar que se encuentran, es el chip que usan. (G. Ratti, comunicación personal, 4 de mayo de 2022)

**Figura 5**

*Convocatoria a la milonga de y para todos en las plazas rosarinas.*



*Nota.* Una de las últimas milongas que organizó el colectivo antes de la pandemia ocasionada por el coronavirus.

#### **4.2. El Faro. El (no) método.**

El Faro surge hace 12 años como una consecuencia de generar distintos espacios para que las personas puedan indagar sobre su propio cuerpo. La mayoría de quienes asisten son alumnos/as o tomaron clases con ella en algún momento; no obstante es

una milonga dirigida a todo el público, sin necesidad de vestir con atuendos de tango o zapatos adecuados, es decir, no se requiere cumplir con ningún requisito, simplemente disfrutar.

El Faro es una milonga pero es algo más que eso; es un espacio cultural donde se desarrollan seminarios, shows, producciones de arte, orquestas, exposiciones. Actualmente se realiza en La Isla de los Inventos, pero antes fue en el Centro Cultural del Parque Alem. Es sinónimo de arte y de disfrute y lo que lo diferencia de otras milongas de la ciudad es que su público lo vive como algo “natural”, es decir, donde todos son iguales entre sí, donde no se viven relaciones de dominación entre roles porque la esencia misma del Faro es un tango sin limitaciones.

Patricia Rigatuso, su fundadora y única gestora, es docente de tango, pero antes fue bailarina de flamenco, profesora de gimnasia artística y cinturón negro de taekwondo. Dichas disciplinas influyeron en la enseñanza grupal y la incentivaron a seguir investigando sobre los movimientos del cuerpo. Sus estudios sobre la kinesia fueron clave para sus investigaciones. Y así fue como al año de haber aprendido a bailar tango, se animó a dar clases a distintos grupos de Rosario.

“Me gusta trabajar con la gente, en grupo y ver qué pasa. Lo que iba estudiando lo iba transmitiendo, y al mismo tiempo iba investigando. Estudiaba, experimentaba y empezaba a desmenuzar lo que había aprendido”. Sus clases tienen una particularidad que las destaca del resto: no se escucha tango al comienzo sino recién a la media hora aproximadamente. Esto se debe a que realiza un juego de exploración del propio cuerpo, a través de técnicas de relajación, de atención sobre los movimientos que va dando el cuerpo, sobre sus emociones, sus sensaciones. Despierta la percepción de cada uno al permitir que jueguen con los pasos, con cada movimiento y escuchen su cuerpo.

Mientras estudiaba tango, daba clases en paralelo a un pequeño grupo y usaba esos encuentros para poder transmitir lo aprendido.

- ¿Cómo transmitías esas enseñanzas en tus clases?

- Cuando tenía que dar clases me enfocaba en algo chiquito de lo que había estudiado y trataba de transmitirlo. Me apasionaba entender lo chiquito entonces iba en el colectivo y pensaba “tengo el peso en la derecha, tengo el peso en la izquierda” y me preguntaba “si el colectivo estaría en movimiento sería lo mismo” (...)

-¿Creaste una especie de método a raíz de tus investigaciones sobre el cuerpo?

Podría decir que sí. Trabajé mucho dando clases y así fue saliendo como una especie de método; yo me fui dando cuenta que hubo un proceso después de tantas experiencias, de tantas personas, es decir, hubo cierto orden que yo establecí que es una idea mía, no es la única idea. A mí me funciona y me funcionó esto pero no significa que sea el único método (P. Rigatuso, comunicación personal, 26 de abril de 2022).

Ese método fue el postulado en sus clases y en el Faro. Lleva ese sello único que impulsó Rigatuso y que llevó a transformar el ambiente milonguero, a darle un espacio más libre.

Muchos me han propuesto llevar el Faro a milongas tradicionales de la ciudad pero les dije que no porque el Faro no funcionaría allí, tiene otra impronta completamente diferente a lo que hay en Rosario actualmente. Es otra propuesta que está inspirada justamente en no marcar límites, en que sea lo

más natural y simple posible. (P. Rigatuso, comunicación personal, 26 de abril de 2022)

En abril de este año la invitaron a participar del Lady's Tango Festival que se realizó en Percanta y que fue ideado por mujeres tangueras de la ciudad. Patricia fue convocada y participó dando clases y dando un show con una mujer. Sin embargo, algo le hizo ruido:

“el tango de mujeres” ... ¿qué significa Lady's tango festival? Lady en inglés es mujer...no hay diferencias para mí. El tango no es de uno solo. Para mí, el tango es uno solo, no debería haber un festival de la mujer ni del hombre porque es para todos (...) Si a mí me están llamando para un festival de mujeres, bailo con una mujer pero para mí es común. Ahora que me doy cuenta, los últimos shows que dí, los bailé con mujeres (P. Rigatuso, comunicación personal, 26 de abril de 2022).

“El tango es uno solo” fue su frase más repetida durante la entrevista. Y está en consonancia con lo que pregona: un espacio libre, de muchos tangos como diversidades se dispongan a bailar porque cada uno, cada una en su subjetividad hace tango al bailar.

## Figura 6

*Mujeres perfeccionando la técnica femenina.*



*Nota.* Clase de tango femenino en La Casa del Tango

### **4.3. Subleva Tango. El poder de enfrentar lo establecido.**

Allá por el 2018 el contenido misógino de un tango despertó la polémica de un grupo de mujeres bailarinas y cantautoras que empezaron a prestar mayor atención a las letras. Así dieron origen a Subleva Tango, un movimiento colectivo que se auto convoca en un espacio de debate para poner en diálogo lecturas de género y pensar acciones al respecto. Y entre charlas, debates y acompañamiento en las marchas del Ni una Menos, el día internacional de la mujer y por la despenalización del aborto, crearon la Milonga del Deseo, un espacio libre de estereotipos, donde el cuerpo y el deseo son los únicos protagonistas y todos, principalmente las disidencias (algunas de ellas), tienen un lugar para ser.

Subleva se manifiesta en las calles, acompañando la lucha feminista, brindando talleres que buscan indagar sobre problemáticas y malestares en el tango en cuanto a violencia de género y organizando una vez por mes la Milonga del Deseo, ese espacio donde las disidencias se encuentran sin códigos que los limiten.

Las integrantes de Subleva son muchas, entre ellas se encuentran Inés Otero, Natalia Mazza y Gisela Ratti que fueron entrevistadas para este trabajo.

“El leitmotiv de Subleva es pensar el arte como transformador social porque el tango, en cuanto a la forma, es cuestionadora, es demoledora, hoy es un puntapié para disparar preguntas y poder generar transformaciones sociales” (Natalia Mazza, comunicación personal, 31 de marzo de 2021). Dos de las integrantes del colectivo son psicólogas, por tanto, tienen recursos y herramientas para brindar apoyos a las víctimas de violencia de abuso en clases y milongas.

Hay bailarines que generaban una dominación al momento de bailar, una manipulación. Era darse la posibilidad de reconstruir, de visibilizar situaciones donde la mujer se sintiera incómoda. Por ejemplo, si estamos bailando no me des indicaciones. ¿No te gusta bailar conmigo? Listo, nos sentamos y bailás con quien quieras, pero entendé que no tenés que dar indicaciones, eso era algo simple, pero había cosas más complejas. Yo escuchaba los casos y no lo podía creer porque nunca me pasó nada similar. (Natalia Mazza, comunicación personal, 31 de marzo de 2021)

El feminismo y los estudios sobre el género en la última década abrieron infinitas posibilidades para pensar en fortalecer los lazos del tango no binario, generando oportunidad de que participen personas que no se identifican con ningún género ni identidad sexual. Natalia Mazza desafió los códigos binarios de la milonga en Uruguay, su país natal, cuando una noche invitó a bailar a una mujer por el deseo de hacerlo.

- ¿Cómo fue esa experiencia?

- Yo fui la primera mujer que empezó a bailar con otras mujeres en milongas hace unos 12 años atrás. Y en milongas tradicionales me echaron, me gritaron lesbiana desde una mesa, el medio me marcaba o me señalaba lo

que de por sí no era una actitud hegemónica. Yo estaba actuando de una manera contrahegemónica sin habérmelo planteado o propuesto. (...)

- Por qué te surgió el deseo de bailar con una mujer en una milonga tradicional?

- En primer lugar, porque era docente y sentía la responsabilidad ética o moral de saber los dos roles, de conocer la danza en su conjunto. Me faltaba algo. Y también por el exceso de mujeres en la milonga; no quería estar sentada esperando que me saquen a bailar y que pase 4 horas de milonga y yo no había bailado (Natalia Mazza, comunicación personal, 31 de marzo de 2021).

El término violencia suena fuerte para muchos/as bailarines y docentes porque están acostumbrados/as a asociarlo con la violencia física únicamente. Por ese motivo, y para entender por qué surgen estas situaciones, recuperaremos más adelante el concepto de violencia simbólica de Bourdieu (1999) ya que tiene vínculo con relaciones de dominación que se dan en los roles líder-seguidor asociados a los géneros masculinos-femeninos.

*La milonga de las minorías: la Milonga del deseo.*

Un flyer dice: Milonga del deseo. Viernes 8/11. 20.30hs. Clase para todes. D6 San Martín 1168.

Distrito 6 es un espacio político conducido por Ciudad Futura, partido político de la ciudad de Rosario, destinado tanto a reuniones políticas como también al desarrollo de actividades culturales. Un miembro de Subleva Tango, organizadores de la Milonga del deseo, es militante del partido y ofreció el espacio para poder llevarla a cabo esa

noche. En el ingreso se encuentra una librería bien ambientada, también coordinada por el partido.

El dato de que una milonga se desarrolle bajo el techo de un espacio político de izquierda, compuesto mayormente por jóvenes de la nueva camada política, no es un dato menor. Y que al ingreso del lugar se vean amplios estantes de libros en una librería feminista, tampoco.

Se apagaron las luces del salón y suaves luces de colores intermitentes comenzaron a decorar las paredes y a los bailarines que se acercaban a la pista. La milonga arrancó con varias parejas heterocis y al cabo de pocos minutos aparecieron parejas de mujeres, algunas miembros de Subleva. Dos de ellas, Mariana e Inés, tras fundirse en un abrazo sentido y cerrado, empezaron, sin mediar palabras, a cambiar de roles.

Cuando una de ellas guiaba, de repente, desde el mismo abrazo, lo empezaba a hacer la otra. La fusión de roles o roles compartidos fue tan armoniosa y cada paso, cada sacada, transmitía entusiasmo, ganas de bailar y sublevar la tradición.

A más de un milonguero tradicional le resultará extraño y poco agradable encontrar parejas en la pista que no tengan que ver con la pareja binaria del tango, incluso se acusa de atentar contra la esencia del tango.

Nosotras no podemos ser juezas artísticas, si no estaríamos cayendo en una cuestión de prohibición, de censura y no es ahí por dónde queremos ir. Pero sí consideramos que como artistas tenemos una responsabilidad social para no generar un arte hueco, porque el tango de hecho nunca lo fue. En sí, es hijo de una historia y de un contexto, nació a finales de 1800, entonces no se le puede pedir que sus letras tengan la visión del mundo que tenemos hoy en día. No se puede descontextualizar. Tomar una obra que tiene más de cien años y juzgarla con la cosmovisión actual sería muy injusto, pero sí tenemos la responsabilidad

como artistas de ser coherente con lo que sentimos, con lo que pensamos y con las nuevas corporalidades que existen hoy” (I. Otero, comunicación personal, 26 de febrero de 2021).

De repente se vislumbran entre las luces a dos bailarines hombres. Ambos roles se entrelazan con una conexión que parecen un solo cuerpo desplegarse por la pista. En el abrazo, ese comienzo donde se constituye la conexión, la empatía, se abre la escucha hacia el otro y la danza fluye a través del cuerpo y de los sentidos. El conducido dejaba llevarse muy bien, parecía sentirse cómodo realizando figuras que comúnmente realiza la mujer en ese rol. Todas las miradas estaban puestas en ellos, quizá por lo extraño, porque era más común ver mujeres bailar entre ellas, pero ellos dos fueron los únicos hombres que se animaron a bailar más de una vez en la milonga del deseo.

### **Figura 7**

*Mujer aprendiendo a guiar.*



*Nota.* Clase previa a la Milonga del Deseo

#### **4.4 Proyecto El Roce - Tango no binario**

El Roce Tango nace en Rosario en el año 2018 como un proyecto de investigación sobre la soberanía de los cuerpos, desde el tango y la composición escénica. Está integrado por Lucía Berardo, Giovanna De Bellonia y dirigida por Emmanuel Calderón. Hace un año empezaron a dar clases de Tango Queer en Rosario y, en paralelo, a investigar el cuerpo tanguero en las clases.

El Roce trabaja con una propuesta “técnica” a simple vista que nace de las inquietudes y violencias que mencionamos anteriormente e intentan una deconstrucción de los roles asignados del tango según su género. Enseñan el intercambio de roles, es decir que cada quien, no importa si es mujer o varón, realiza los roles tanto de conducir como de conducido en diferentes oportunidades. Por eso es importante conocer cómo nació la dinámica de baile queer que se presenta como contra hegemónica por traer un discurso diferente, por enaltecer las voces de los segregados del tango. Rosario no cuenta con una propuesta que se autodefina queer, pero sí con la posibilidad de adquirir conocimiento y promover la igualdad y libertad de elección de roles.

Sus shows no tienen las características del resto, son actuaciones, es decir, actúan el tango, no solo lo bailan. Sus danzas cuentan historias. De amor, de celos, de reproches, de soledad, de angustia, de desesperación, de miedo. La técnica que utilizan es la del intercambio de roles pero de lo que se llama conducción compartida, es decir, no hay una definición de rol basada en el género. Directamente no hay definición de rol, no existe tal concepto. Abordan la propuesta y contrapropuesta, una propone y la otra responde con otra propuesta de una manera lúdica, poniendo todo el cuerpo, arqueando espalda, estirando piernas a lo alto, realizando figuras de forma exageradas. Pero cada paso, cada figura tiene un sentido que parte de una historia que cuentan con movimientos de cada parte del cuerpo desafiando las normas estéticas y coreográficas del tango y ampliando la producción de sentidos a su máxima

expresión. Uno podría confundirse con una obra de teatro basada en la expresión corporal o movimientos kinésicos. Pero es tango, no binario, no hegemónico, no dominante. Es libre, es rebelde, es discursivo, es disidente.

Gisela Ratti habló de escucha como el registro necesario para bailar desde el disfrute. Giovanna utiliza el concepto de empatía, un término profundamente relacionado con la escucha, por ponerse en el lugar del otro, registrarlo desde su lugar. Al respecto, menciona sobre la empatía de los cuerpos y sobre apreciar lo que uno quiere, desea y cómo le gusta ser tratado y transmitirlo para que la escucha sea mutua:

- ¿De qué forma le hago saber al otro cómo me gustaría ser tratado en una milonga?

- Ante todo, hay que tener personalidad en el abrazo, es decir, quién soy yo y cómo me gusta ser tratada. Entonces hay dos opciones: podemos ir por el lenguaje verbal y decir las cosas de buena manera “no me estoy sintiendo bien, por favor, marcame más despacio” o “bailemos más chiquito”; o bien optar por otras técnicas que estamos investigando en el grupo para poder incorporar que tiene que ver con la defensa personal y/o marcar el límite del cuerpo de uno dentro del abrazo, es decir, cómo puedo posicionar mis brazos, cómo trabar o destrabar articulaciones propias o ajenas. Son pequeñas acciones que nos ayudan a comunicarnos si nos cuesta la palabra (G. De Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021).

*El enfoque a-género de las clases del Roce.*

- *¿Cuál es el enfoque que le dan a la docencia en El Roce?*

- Lo que se puede plantear en una primera clase es no definir los roles según el género y poder abrir el juego para que el día que quieran puedan elegir el rol que quieran. Que sea una elección y no una imposición por el sexo asignado. Trabajar con la propuesta y la contrapropuesta. Conocer ambos roles para fundirlos en uno. Direcccionar. Habilitar la posibilidad de que los alumnos experimenten ambos roles y no que sea una bajada de línea heteronormativa. (G. De Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021).

Así define Giovanna a la forma de enseñar tango desde una perspectiva no binaria y a partir de la cual propone la conducción compartida. Como se mencionó más arriba, es un proyecto conectado con el teatro y el trabajo con el cuerpo desde la técnica donde no se responde a ninguno de los roles conductores/seguidores. En sus clases enseña ambos roles y cómo desarmarlos mediante la idea de propuesta y contrapropuesta donde ambas personas pueden estar activos proponiendo y/o escuchando al otro constantemente; es un diálogo fluido. Buscan deconstruir la idea de que solo una persona puede proponer y una persona puede seguir. Trabajan con disidencias, con personas trans, no binarias, travestis, maricas, etc.; bajo la idea de que "Hay que conocerse a uno mismo para poder bailar con otro desde ese lugar. Tenés que tener una escucha empática fuerte y es parte (debería ser) del entrenamiento" (G. De Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021).

Las mujeres que asisten a sus clases son a-género en su mayoría o trans, con vestimenta suelta, en vez de tacos utilizan zapatillas y traen mucha expectativa en aprender algo nuevo. Algunos se acercan para aprender a bailar ambos roles de cero, otros para aprender a bailar el otro rol; en ambos casos hay un acontecimiento novedoso que pone al sujeto en un estado de vulnerabilidad ante lo desconocido. El

docente debe estar alerta a las situaciones que presentan quienes participan porque no todos actúan y desarrollan el aprendizaje de la misma manera ya sea con el cuerpo como con la mente.

- ¿De qué manera el docente ayuda a que el sujeto registre su cuerpo en busca de una identidad que lo defina en el baile?
- Hay gente/docentes obsesionados con las técnicas. Cada cuerpo es distinto, entonces es bueno explorar, buscar, desarmar para ver cómo funciona cada parte del cuerpo. Debe haber un enfoque personalizado hacia el alumno. Identificado como un ser individual, no simplemente un numerito más que está en la clase donde me planto a hacer una secuencia que me sigue y me copia. A veces uno está pasando muchísima información y no se da cuenta si la persona tiene miedo, si está insegura, si por el contrario está muy hacia afuera o le cuesta encontrar su círculo de confianza. Se abordan temáticas sobre la parte psíquica de una persona cuando uno trabaja sobre el cuerpo. (G. De Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021).

La somateca, ese archivo de ideas, pensamientos, hábitos, es un cuerpo que se desnuda ante un arte que está dispuesto a desafiar sus prejuicios y a devenir en otro cuerpo distinto al encontrarse en conexión con un otro. Acontecimiento que nace del abrazo y a partir del cual se producen performatividades basadas en el deseo. “El alumno que va a aprender está dando un paso fuera de su zona de confort y decidió explorar algo nuevo. Entonces el docente debe tener en cuenta eso para no bloquearlos al indagar en las técnicas diciendo “ponete derecha”, “así no se hace”, etc.”(G. De Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021).

- En una charla en vivo en Instagram sobre cómo enseñar las técnicas, cuestionaste lo siguiente: “¿qué sensación o qué imagen le puedo transmitir a la persona para que encuentre su forma de estar derecha o su forma de abrazar? Porque si yo le digo cómo hacerlo, lo estandarizo. Hay que ver cómo explorar el cuerpo a partir de una idea”, ¿Podés explicar mejor esta cita?

- Lo explico desde un lugar de la personalidad y en la forma de interpretar la danza, que cada uno pueda desarrollar su identidad, su personalidad, su forma de bailar el tango y que no estén reproduciendo modelos cual copia de figuritas. Que puedan experimentar la danza en sí, puedan ponerle su impronta y desde su propio disfrute. Poder descubrir su propia erótica, su propio juego o su propia forma de danza, entonces yo genero imágenes o ejemplos para referirme a la técnica y una vez que tienen incorporada la técnica ya pueden abrir su propuesta y no la propuesta que el docente está bajando como una linealidad, sino nos encontramos con que bailan todos iguales, se imponen modas, se le copia al docente, es todo por repetición y no se incorpora desde un lugar consciente en el movimiento y en la forma de vincularnos pasa lo mismo (G. De Belonia, comunicación personal, 10 de marzo de 2021).

**Figura 8**

*El teatro y la danza se mezclan en una performance de Tango Queer en Rosario*



*Nota.* Giovanna De Belonia y Lucía Be juntas en una actuación en Rosario

## Reflexiones finales

Las teorías feministas abrieron un abanico de posibilidades teóricas a la hora de analizar el mundo y las experiencias que se eligen o no transitar. Y el tango fue un camino recorrido con el fin de reflexionar sobre algunas “verdades” que incomodan.

Existen discursos que influyen la vida, las experiencias y elecciones que crean hábitos que aceptamos inconscientemente, hasta que determinados acontecimientos hacen tambalear las estructuras sobre las que se elevaban esos pensamientos. Por convenciones, por cultura, por herencia, naturalizamos situaciones a lo largo de la vida que conforman determinadas percepciones y acciones, que moldean la forma de ver el mundo. Se crea una conciencia sobre el cuerpo al que hay que mirar, cuidar, prestar atención a las advertencias que aparecen, pero ¿hay conciencia sobre la escucha del cuerpo? *¿qué le pasa al cuerpo?* fue el interrogante que despertó la curiosidad por reconocerse a través de él y por indagar esas respuestas a lo largo del descubrir.

Como se mencionó durante el trabajo, se advirtieron situaciones incómodas que provocaron, desde la sensibilidad y subjetividad, distintas reflexiones, no solo sobre el cuerpo sino sobre las resistencias hacia ciertas conductas que correspondían a determinados mandatos, a normas naturalizadas, percibidas y aceptadas por todos.

“¿Por qué tengo que esperar a que mi compañero aprenda a marcar correctamente para poder aprender a bailar?” “¿por qué la mujer solo debe dejarse llevar?” ¿por qué esa contradicción de roles que afirman ‘vos no me marcaste bien’, y del otro lado, ‘vos no entendés la marca’? Es fundamental entender que esas creencias que se materializan en normas, marcan nuestro aprendizaje volviéndolo superficial, por un lado, y creando habitus que asimilan relaciones de poder desiguales, por otro. Esto permite naturalizar abusos por parte de quien lidera bajo la creencia limitante de un poder y un control que posee sobre el otro.

El desafío que implica realizar una observación participante en una milonga o en una clase queer es aprender a bailar el otro rol y bailar con una persona del mismo sexo. Prejuicios, juicios de valor que alimentan al habitus invaden las percepciones, las emociones y la forma de comunicar con el cuerpo teniendo en cuenta que, dentro de esos prejuicios, se encuentra la orientación sexual de uno mismo y del otro. Así invitar a bailar a otra mujer puede suponer cierta atracción por el sexo femenino o simplemente ganas de bailar con esa persona más allá de su género. Las posibilidades que se despiertan son muchas y suponer la intención del otro o su orientación sexual queda a juicio de cada uno siempre y cuando no condicione el vínculo durante el baile.

En efecto, las sensaciones referidas a la orientación sexual aparecen en algún momento y es normal en personas heterosexuales ya que no es lo mismo abrazar a un hombre como comúnmente se enseña en las clases, que hacerlo con alguien de un mismo género.

Por otra parte, aprender el rol del conductor es complejo para alguien que baila el rol del seguidor, principalmente porque se debe estar atento a la disposición del otro cuerpo, en cómo se dispone al abrazo, si se aleja, si se acerca, entre otras cosas; es una forma de comunicar y de empatizar con esa escucha.

De hecho, la energía que tiene quien conduce no es la misma que quien es conducido. El primero realiza una propuesta, tiene un movimiento más activo mentalmente porque es el que debe pensar qué secuencia realizar y a qué ritmo, por tanto, su energía fluye a través del pensamiento y de la acción consecuente. El conducido adquiere una energía más pasiva en el sentido de que está a disposición de la propuesta del conductor. No quiere decir que su rol radique en “no pensar” sino que abre sus sentidos compuestos de experiencias y aprendizaje y, basándose en la propuesta del conductor, completa la secuencia realizando una intención que no se trata de guiar sino de lucir mejor sus figuras de baile. De esta manera, la pasividad que autoras asignan al rol del conducido en el tango tradicional es tal en el sentido de que no

pueden guiar o realizar una propuesta, pues en cualquier baile en pareja hay un conductor y un conducido, pero aquí el malestar radica en que la conducción y la propuesta esté fijada en la figura del varón.

Cuando finalmente logra comprenderse que el cuerpo no solo acompaña al otro cuerpo, sino que es capaz de escuchar y ser escuchado, se allana un camino de descubrimiento y de disfrute que es liberador. Liberador para la figura de la mujer, por sobre todo, porque el rol ya no se asocia a lo natural biológico del cuerpo ni a su nivel de inferioridad; sino a la naturaleza del encuentro con otro y va tomando forma en la comunicación que brinda ese acontecimiento, a través de la escucha mutua de los cuerpos y de las *conversaciones* que despliegan en la pista.

Liberador principalmente para aquellas personas que no encajan en el mundo tanguero, que se sienten excluidos por estar fuera de la norma heterosexual, que como se analizó anteriormente, juega un rol fundamental en la base tradicional del tango. La corporalidad de estos discursos disidentes emerge, sin ataduras, sin convenciones, se representa a través de la empatía y de la escucha consigo mismo y con el otro. Pero ante todo es un trabajo de introspección, de lucha contra las resistencias en las que persiste la hegemonía de lo viejo, lo tradicional. Es ir en busca de algo más allá, es ir en busca de los sentidos, de las emociones que permiten a los y las bailarines a ser sensibles y generar, así, un baile armonioso, uno que parezca un diálogo, una conversación pero donde no medie palabra, sino las intenciones de proponer y contra proponer desde la sensibilidad y la escucha mutua.

A partir de las experiencias vividas, de la investigación empírica, se analizó al tango como una disciplina, entendida en términos foucaultianos, es decir, como métodos que permiten el control de los cuerpos, que los moldean con la finalidad de dominarlos, ¿de qué manera domina? Como se analizó anteriormente, componiendo parejas de bailes con roles definidos de acuerdo con el género, por un lado, y creando códigos que

enaltecen a la figura masculina y subestiman a la femenina, por el otro. Pero, a su vez, la disciplina les otorga posibilidades de acción, abriendo oportunidades a discursos que transforman la mirada del cuerpo y la sexualidad en el tango. El discurso del tango queer y cómo representa a un cuerpo que habla y escucha a las diversidades dándoles protagonismo, fue importante para repensar al cuerpo en esta danza.

Las disciplinas son parte de la vida, tienen una función formativa de las subjetividades y se desarrollan desde la base de relaciones de fuerzas que se dan en diferentes marcos contextuales. Debido a que el enfoque de este estudio son las fuerzas disidentes que emergen a través de discursos que contradicen a la disciplina del tango convencional, se hace visible una contra disciplina, es decir, un incipiente paradigma o rompimiento que cuestiona el carácter hegemónico del tango y lo transforma en algo superador porque trasciende cualquier norma y código que excluya las identidades disidentes.

El lenguaje cumple una función condicionante a través de dichas normas otorgándoles a los roles del baile conceptos que se asocian a características inherentes a la actividad y pasividad de los géneros masculinos y femeninos respectivamente. En las entrevistas se encontraron términos como líder, guía, conductor, para designar al varón, y seguidor, conducido, intérprete para el rol femenino, aseverando que existe una estructura al haber alguien que comienza el juego y otro que le sigue y lo continúa.

Las definiciones de tales roles se rompen ante la emergencia de un discurso que transgrede cualquier normativa, que desdibuja significantes sexistas y articula un saber que no contradice al hegemónico sino que lo atraviesa, lo redefine y configura un poder en manos de muchos discursos, distintos y diversos.

Existe en todo baile una fuerza estructurante que crea una regla, un código y un rol, por tanto, por el mero hecho de que se debe iniciar con el paso de uno de los bailarines, hay alguien que lidera y que guía necesariamente y, por consiguiente, hay otro que

acepta y continúa la danza. Sin embargo, la reflexión en este punto es cómo se nombra a cada uno porque las formas de nombrarlos tienen asociaciones lingüísticas peyorativas, relacionadas a la acción e improvisación asociada a un líder y a un varón y la pasividad a un seguidor que debe ser mujer.

¿Cómo o dónde se enmarcan los términos disidentes, aquellos que no se definen como varón o mujer, ni les interesa ser líder por ser hombre o ser seguidor por ser mujer? Quizá la pregunta correcta sería ¿por qué hay que enmarcarlos? ¿debe haber una estructura necesaria que los conciba de una manera y no de otra?

Como se estableció líneas anteriores, uno de los dos debe dar el primer paso, lo que no lo convierte en líder ni en varón, sino en alguien que realiza un movimiento. Si por un instante, el tango queer o disidente asumiera el deber de nombrar a cada miembro de la pareja como regla básica del baile, ¿cómo lo harían?

Si en vez de registrar a la pareja de baile por el género o la identidad que se asume por nacimiento, se hiciera por el rol natural que desarrolla, es decir, realizar un movimiento, ¿cómo se llamaría uno y otro?

El movimiento es la fuerza fundamental que necesita una persona para poder bailar, para ejercer una intención sobre otra. Por tanto, la siguiente propuesta de nombrar a los roles está enfocada en el movimiento, en la performance, en las acciones que realiza cada bailarín, sintiendo en el cuerpo una dinámica que le permite ser sensible desde el primer contacto con el otro y también estar atento a las propuestas de su pareja.

PRO – MOVER: Es quien realiza/propone el movimiento pensando en el otro, registrándolo, escuchándolo.

CON – MOVER: Es quien realiza el movimiento con el otro y no el movimiento de otro. Es quien acepta, pero incita, interpela el movimiento del otro. Tiene la posibilidad de proponer al intencionar el cambio de rol.

Y en estas instancias donde el mundo está comenzando a entender y aceptar un lenguaje inclusivo, los roles estarían definidos como “quien pro-mueve” y “quien conmueve”, sin necesidad de identificar a personas sino haciendo foco en sus acciones, en la función que desarrolla su performance.

Por tanto, nombrar a los roles como acciones de movimiento y no como acciones que designan poder de uno sobre otro, invita a entender al baile como un proceso constructivo entre dos personas que performan a partir del deseo, de pro-mover y con-mover de acuerdo al “diálogo” que vayan desarrollando en la pista.

Como expresó Nina Cabra, se establece una comunicación, un cruce de fuerzas pero ya no de un sujeto sobre otro sino como la intervención de una acción sobre otra acción. Quien conmueve interpela porque no quiere seguir el movimiento del otro únicamente, quiere intencionar con su cuerpo y su sensibilidad un movimiento que le permita realizar una contra propuesta en el momento que lo desee, realizando así un baile de propuesta compartida.

El cuerpo se convierte, así, en una composición de movimientos que se logra a través de un momento de comunicación, de transitar de un estado a otro, de un rol a otro sin mediar palabra, tan solo ante la escucha y empatía mutua.

Ese es el tango que propone esta contra disciplina, uno que permita redescubrir al bailarín y bailarina desde su propia acción, elegida desde el deseo y el acuerdo con el otro.

Este trabajo fue desarrollado, en parte, gracias a la colaboración y aporte de mujeres tangueras de Rosario y la elección de las mismas no fue azarosa, sino que fueron

escogidas porque comparten algo en común: discursos y prácticas disidentes. A lo largo de sus trayectos, todas ellas fueron generando espacios para que todos aprendan a bailar, sin tener en cuenta estereotipos de belleza, edades ni géneros. Es decir, construyeron un discurso contra-hegemónico, incluso sin saberlo.

Pero falta algo en esta disidencia, hay ausencias que aún cuestan insertar en el mundo del tango rosarino. Hay voces que aún no se están haciendo oír en la ciudad. Las minorías sexuales como travestis, transexuales, intersexuales, etc., no asisten a clases ni milongas porque el tango no deja de ser un movimiento convocante y redituable para un público que ya existe hace décadas. Semejante rompimiento podría significar una desventaja a nivel económico ya que el público dejaría de asistir a las milongas. Y no es suposición, son las palabras de las mismas entrevistadas las que estuvieron de acuerdo en pronunciar al tango como un espacio que genera dinero y es el principal interés de los docentes y dueños de milongas.

En efecto, Rosario contiene espacios que carecen de una mirada colectiva hacia esas identidades y, en tiempos donde la identidad de género cobró un sentido importante en la sociedad, es hoy una tarea pendiente del tango. Es materia de los docentes, como bailarines pero por sobre todo como sujetos pensantes, descubrir técnicas corporales que puedan desarrollarse para todos los géneros, como el cambio de roles y la propuesta compartida que impulsó el tango queer.

Y es necesario, para tal fin, reflexionar sobre el contexto de su construcción y emergencia, interrogarse acerca de qué concepciones del mundo se inscriben en sus cuerpos y cuáles son los discursos que se resisten ante el discurso hegemónico. Es, sin más, un desafío que se debe el tango rosarino. Que le debe a esas personas que aún no llegan, que no piensan en bailar tango porque no es un espacio que les abra las puertas. No hacen falta etiquetas o rótulos como Tango Nuevo o Tango Queer, porque como expresó Patricia Rigatuso “el tango es uno solo” y hay distintas vertientes

de acuerdo al modo en que uno se apropia del baile, con sus experiencias, con su bagaje cultural, con sus emociones.

Así como las entrevistadas hablan de la escucha y la empatía de los cuerpos al bailar, se requiere la misma escucha para las minorías sexuales que no se animan a acercarse al tango porque no hay un sector que piense en ellas, que las anime, que las escuche. Los intentos de Proyecto El Roce no se sostienen si no lo acompaña un grupo de personas compartan esa perspectiva.

En las voces de Inés, Gisela, Patricia, Natalia y Giovanna encontramos una esperanza de que esos espacios puedan surgir algún día. Los feminismos están avanzando a pasos agigantados visibilizando los derechos de todas las mujeres oprimidas en el ámbito público y privado, es cuestión de que ese discurso tome forma y que salga a la pista.

## Referencias bibliográficas

- Armus, D. (2002). *Milonguitas" En Buenos Aires (1910-1940): Tango, Ascenso Social Y Tuberculosis. História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. Volumen 9, 187-207.  
DOI: 10.1590/ S0104-59702002000400009
- Butler, J., y Lourties, M. (1998). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate Feminista, Volumen 18. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Butler, J. (1990) *El Género en disputa*. Cultura Libre. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bourdieu, P. (1999), "Meditaciones pascalianas", Anagrama, Barcelona.
- Carozzi, M. (2018) *Una comunicación no tan silenciosa en la enseñanza de la danza: atendiendo a las palabras en las clases de tango en Buenos Aires*. Editorial Artseduca. <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2019.23>
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Ed. Prometeo. Universidad de Quilmes.
- Centro de Investigaciones Feministas y Estudios de Género UNR (Cifeg) (2011), Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. <http://www.cifegunr.com.ar>
- Citro, S. (2000). *El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo. En Cuadernos de Antropología Social, Número 11, 225-242. DOI: https://doi.org/10.34096/cas.i11.4715*
- Citro, S. (2009) *Cuerpos significantes. Travesías teóricas, históricas y etnográficas*. Editorial Biblos.
- Citro (2012). *Cuando escribimos y bailamos. En Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Eds. Citro y Achieri. Editorial Biblos.

- Citro y Achieri. (2012). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblos.
- Cabra, N. (2011). *Comunicación: Transmutación de cuerpos y afectos*. En Cátedra experimental sobre producción de subjetividad. Ciclo de Formación para la innovación. Gobierno de Santa Fe. [shorturl.at/CGJ59](http://shorturl.at/CGJ59)
- Docampo, M. (2018) *Buenos Aires Tango Queer*, editorial Madreselva.
- Foucault, M. (1970) *El orden del discurso*. Fabula Tus Quets editores.
- Foucault, M. *El Juego de Michel Foucault*. Entrevista publicada en la revista *Ornicar*, núm. 10, julio 1977, 62.
- Foucault, M. (1975) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, Argentina.
- Le Breton, D. (2022) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Liska, M. (2014) *Placer políticamente incorrecto. "Pasividad" y feminismo en el tango queer de Buenos Aires*, Universidad Autónoma Metropolitana.
- 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*. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Lucio y Montenegro. (2012) *Ideología en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza*. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Eds. Citro y Achieri. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty Maurice (1945) *Fenomenología de la percepción*. Proyectos Editoriales y Audiovisuales CBS, S.A.

- Pérez Pavez, A. (2021). *Tango y Feminismo*. Tinta Roja Ediciones Del Sur Siglo XXI
- Preciado, B. (2000). *Manifiesto Contrasexual*. Editorial Anagrama.
- Sabino, C. (1979) *El proceso de la investigación*. Editorial Lumen Humanitas.
- Sabsay, L. (2009). Judith Bulter para principiantes. Revista Soy, Página 12.  
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-08.html>
- Savigliano, M. (1994) Malevos llorones y percantas retobadas: resumen del tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*. Tomo 19. 79-104.  
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25047>
- Soares, L. (2015) *Son necesarios dos para bailar un tango*, Ed. Corregidor.
- Universidad de San Buenaventura Cali. (2021). *Le Breton, David. Investigaciones en tiempos recientes sobre cuerpo con David Le Breton*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=E4N\\_b3PpDB0](https://www.youtube.com/watch?v=E4N_b3PpDB0)
- Varela, G. (2016) *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Editorial Ariel.
- Wainerman; Sautu, 1997, *La Trastienda de la investigación*. Ediciones Lumiere S. A