

TESIS DE LICENCIATURA
CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

**Título: 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.**

Tesista: Mayra Jazmín Lucio

LU: 30815192

Directora: Mónica Tarducci

Co-directora: María Mercedes Liska

Diciembre del 2013

INDICE

1. Introducción	4
2. La investigación	7
2.1 Guías de la investigación: objetivos e hipótesis	9
2.2 Epistemologías	12
2.3 Teorías	23
2.4 Metodología	27
2.5 Estado de la cuestión	29
2.6 Buscando historizar el tango	32
3. Marco teórico antropológico: entre cuerpos y representaciones	37
3.1. Sospechar del pensamiento dualista: reuniendo mundos	38
3.2. Categoría de género, un devenir feminista	44
3.3 Breve historia <i>queer</i>	54
3.4. Mirada de género sobre el dualismo cuerpo-mente	56
3.5. De y desde el cuerpo: pasos hacia una antropología feminista	59
4. Primer movimiento: acercamiento-participación	64
4.1 Movimiento del tango danza	64
4.2 “Estilos” del tango	69
4.3 Comparando roles, sexualidades y experimentación	72
4.4. Descubriendo el mundo de la Milonga Queer	74
4.5 Tango queer como estilo o como ambiente: donde el cambio de roles se hace queer	83
5. Segundo movimiento: distanciamiento – sospecha	85
5.1 Poder y diferencias de género en la Milonga Queer	85
5.2 Tango tradicional: pasión y decencia sin cambio de roles	88
5.3 Territorios comparados, convergencias y dislocaciones	98
5.4 Desapasionarnos y gozar	102
6. Tercer tramo: rumbo a la interfase	109
6.1 Sospecha de lo <i>queer</i> : ¿cerca de la revolución?	110
6.2 Dialécticas del cambio y la estructura: límites y potencialidades del Tango Queer	114
7. Reflexiones finales	124
8. Bibliografía	129

Agradecimientos

Alzo las banderas del pensamiento individual como resultado de un tiempo y lugar inmersos en un entramado de relaciones, donde el conocimiento se construye siempre colectivamente. Vayan aquí mis agradecimientos y afecto a:

Las queridas amigas con las que crecí entre apuntes de antropología, arrojándonos contra el academicismo una y otra vez: Mariana Paz, Jazmín Ohanian, Lucía Levis, Mariana Longo, Pilar Moreno, Marina Cefali, Florencia Pereyra Di Lorenzi, Constanza Díaz y Juan de Rosa. A mis amigas y compañeras de vida Daniela Portas, Alejandra Salgado y Pilar Moreno. A Ceci, por aguantarme desde los cinco años, y por mostrarme que se puede bailar en todos lados, aún en el trabajo. A Constanza Tabbush, porque bailamos particularmente bien. A Nico. A Lautaro Ferreyra, por la búsqueda experimental que nos hizo bailar. A Jorgelina Calleja, por la amistad nacida a primera vista en tierra milonguera. A Bren, por haberme acompañado tanto y por todo lo compartido juntas. A mi hermana María Eva, porque nuestro lazo triunfe siempre.

También quiero agradecer a Mercedes Liska, por ofrecerse a acompañarme en este proceso de investigación de una forma tan linda y por animarse a intercambiar miradas. A Silvia Citro, por su inmensa generosidad y por haberme alentado a experimentar los cruces de universos en busca de teorizar la danza y de danzar la teoría. Y a Mónica Tarducci, por enseñarme el mundo feminista, un mundo donde encontré el oxígeno que me faltaba para respirar mejor.

Con cada una de ellas he bailado, mucho y de diferentes maneras. Felizmente, nadie queda por fuera de ello. Agradecer a cada una es saber que las danzas y los amores son sentidos de vida; significa creer que es posible revolucionarnos cada día para descolonizar nuestras fantasías y salir en manadas a danzar por el mundo.

Vibrantes, libres.

1. Introducción

La presente investigación aborda el estudio de la relación entre experiencia corporal y (re)producción de representaciones. El problema a desarrollar es 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. Desde una perspectiva de género, se problematizan las relaciones sociales que se juegan al interior de los contextos de clase y de milonga. Este estudio se funda así en preguntas guías- que acompañarán todo el proceso y que por su grado de complejidad no pretenden ser respondidas aquí, aunque funcionen como motores que instan a seguir pensando.

Entre las más importantes, se encuentra la pregunta por el cambio: ¿cómo surgen los procesos de innovación sociocultural? y ¿a partir de qué condiciones esos cambios pueden establecerse lo suficiente como para transformar una realidad social dada? De una manera menos abstracta, abocándonos ya al tema elegido, el cambio de roles en el tango-danza, me pregunto *cómo puede estar impactando esta nueva modalidad de baile en las representaciones hegemónicas de género y sexualidad en el contexto de la Milonga Tango Queer de Buenos Aires*¹.

La enseñanza del cambio de roles tiene su antecedente en algunas escuelas de tango que la dictan como materia en la capacitación básica de bailarines y futuros profesores/as, puntualmente en la Escuela Argentina de Tango. De allí, y en un contexto posterior a la crisis económica social y política que se condensó en torno al 19 y 20 de diciembre del 2001, han salido las primeras propuestas en algunos lugares alternativos de la ciudad de Buenos Aires. Estos espacios han sido limitados en cuanto a su alcance y duración en

¹ La Milonga Tango Queer puede definirse sintéticamente como un espacio de tango donde la propuesta de danza se centra en el cambio de roles y cuyo contexto social está asociado a la visibilidad gay –lésbica, representación connotada en el término *queer*. Más adelante se profundizará la caracterización tanto de la milonga como del concepto *queer* al que está asociada. De aquí en más, nos referiremos a la Milonga Tango Queer de Buenos Aires como Milonga Queer.

relación a la difusión de esta nueva modalidad como son centros culturales y políticos barriales. En los últimos años, el cambio de roles se ha ido extendiendo como práctica y varía de manera notable según el contexto. Fue así que la nueva propuesta cobró centralidad en los espacios *gay*, especialmente en la Milonga Queer iniciada en el año 2006 y recién en los últimos años, se ha ido difundiendo en espacios de 'Tango Nuevo'.

En esta breve introducción daré algunas claves para leer la tesis, valgan las aclaraciones y posicionamientos que delinear una forma de entender el conocimiento.

A modo de presentación, me interesa darme a conocer como feminista. Básicamente, esta adscripción² tiene que ver con un compromiso ético de atender las distintas variables de opresión presentes en la realidad, sobre las cuales poder analizar, reflexionar, y eventualmente operar sobre ellas. Sin embargo, en lo atinente a la práctica de investigación, debo decir que en lo que aquí respecta, no forma parte de mis intenciones producir un conocimiento para “cambiar el mundo”, soy escéptica de los alcances académicos en relación a semejante ambición³.

La tesis se estructura de la siguiente manera. Primeramente, hago una introducción a la investigación, con sus hipótesis y objetivos, profundizando luego en los tres niveles clásicos de la investigación: el epistemológico, el teórico y el metodológico. Me detendré especialmente en lo atinente a los puntos de partida epistemológicos, en tanto maduré en mí un especial interés -y necesidad- por precisar esa instancia y otorgar bases sólidas para el andamiaje analítico.

Luego de presentar el estado de la cuestión, establezco algunos recorridos teóricos que nos permitirán comprender los términos en los que busco problematizar y analizar el

² Mi postura en cuanto al uso de rótulos y categorías es que si bien estoy lejos de creer en esencias identitarias o fijismos, al contrario, creo en la posibilidad de cambio (de otra manera sería incomprensible mi pregunta guía principal) no por ello estoy a favor de la tendencia de desechar el uso de categorías. A diferencia de las corrientes epistémicas que tienden a no querer clasificar la realidad creo que las categorías y rotulaciones identitarias son de gran utilidad para pensar y actuar en el mundo, tanto en la vida cotidiana como en los análisis reflexivos de investigación. Ver la discusión en el apartado de Epistemologías.

³ Para ello, en todo caso, mi postura es la de poner el cuerpo en los movimientos sociales de activismo que se generan desde o por fuera de los ámbitos académicos, dado que estos últimos siempre están sujetos a la lógica de producción capitalista neoliberal.

material etnográfico. Específicamente, autorxs que problematizan la relación cuerpo – mente y la relación cuerpo –género, Crossley y autoras feministas que brindan herramientas teóricas para pensar el género y la sexualidad, Judith Butler, en particular. En el capítulo siguiente (4), procuro profundizar en lo atinente a la descripción del tango danza, abordados desde el movimiento, lo estilístico y también lo cultural (aspectos sociales que caracterizan los distintos ambientes y configuraciones de la danza). Más adelante, procuro esbozar una comparación con ámbitos del Tango Nuevo para enriquecer la mirada. En el capítulo 5, me propuse plantear las relaciones de poder que se ponen en juego en torno al tango, centrándome en la norma heterosexual como principal referencia reguladora de la danza. Ello permitirá problematizar las relaciones de género en los espacios de milonga y especialmente dará lugar a preguntarnos por las distintas formas de poner en práctica el tango danza.

Finalmente, el capítulo 6 busca la síntesis analítica. La intención es profundizar el abordaje de las tensiones planteadas en los recorridos teóricos y etnográficos previamente desarrollados para centrarme en un análisis del nivel que elegí diferenciar como interfase, es decir, una instancia intermedia que nos permita atrapar la tensión entre procesos de cambio micro sociales y estructuras macro sociales. En esta instancia se plasmará de manera cabal la inquietud que da vida a este trabajo: la pregunta por el cambio social.

Tal como lo sugieren las preguntas guías de la investigación, quisiera anticipar que la tesis que desarrollaré es de índole teórico-analítica más que etnográfica.

2. La investigación

De las preguntas guía mencionadas al comienzo, encontramos que las inquietudes que les dan lugar están relacionadas con la historia de la teoría antropológica, desde donde se ha planteado una dualidad básica que ha atravesado los debates y que de alguna manera los ha dotado de identidad disciplinar: la dualidad naturaleza/cultura⁴. Asimismo, hubo otras dualidades que también se han mantenido constantes, más o menos cerca de la antropología⁵ como la dualidad cuerpo/mente, sujeto/objeto o cambio/estructura, dualidades que en particular atraviesan todo mi trabajo de investigación y que iré problematizando a su momento. En lo que aquí respecta, para pensar el problema de investigación nos concentraremos en esta última, cambio/estructura.

Dado un determinado proceso cultural, sociohistórico nos preguntamos: ¿cómo surgen las transformaciones que dan lugar a cambios en la cultura, y por ende, en la realidad de las personas? Siendo primeramente una innovación, luego a fuerza del paso del tiempo, algunas se convierten en instituciones estables, estructurales ¿cómo y por qué sucede este proceso?, ¿qué fuerzas se ponen en juego? En una dimensión social, ¿qué relación existe entre lo estructural y lo innovador? ¿Qué tiene que tener un elemento (idea, propuesta) para que sea exitosamente adoptada y transmitida por un grupo social? Una primera reflexión en torno a esta última pregunta es que, ignorando lo que “tiene que tener”, al menos sabemos que debe ser relevante. Ahora, la inquietud pasaría por aquello que es consustancial a la relevancia, al proceso en que una propuesta puede convertirse en foco atractor de oídos, miradas, reflexiones y corporalidades, es decir:

⁴ Desde los primeros paradigmas fundacionales de la disciplina el binarismo naturaleza/cultura se preguntó, por ejemplo, si las distintas manifestaciones de la cultura tenían diferentes grados de aproximación a “la naturaleza”. Es decir, si había sociedades más “naturales” que otras, o también qué había de universal en todas las sociedades humanas, en una inquietud que giraba claramente en torno a la “naturaleza humana” (Claude Levi Strauss sin ir más lejos).

⁵ Como se sabe, estas dicotomías teóricas han tenido su cuna en corrientes filosóficas que me excede citar en esta investigación.

¿cuándo y cómo algo se vuelve lo suficientemente relevante como para ser adoptado y transmitido a otras personas?

Siguiendo a Dan Sperber, entendemos lo cultural en términos de representaciones que han logrado permanecer a lo largo del tiempo, y esa permanencia reside en haber sido exitosa y masivamente transmitidas entre las personas de un grupo social (Sperber, 1996, 2002). Es este autor quien señala el elemento de “relevancia” como clave para la transmisión de una representación. Ahora bien, ¿qué suscita la atención sobre algo? O mejor, ¿qué hace que algo sea o se vuelva relevante? Como científicos sociales, podemos afirmar con facilidad que es un contexto social determinado lo que vuelve relevante una representación cualquiera. Pero, aún partiendo de ello, ¿no persiste la duda sobre qué acontecimiento se ve involucrado para que efectivamente la relevancia sea lo suficientemente fuerte como para suscitar una adopción de dicha representación? ¿Cuál sería esa fuerza?

Adentrándonos en el tema de investigación, elegí el cambio de roles en el tango-danza a partir de la experiencia en la Milonga Queer porque me pareció que constituía un tópico fértil para problematizar las preguntas recién planteadas. Es decir, en este caso la pregunta se centra en la producción social de innovaciones culturales en torno a la norma de género (binarismo varón/mujer en clave heterosexual): ¿cómo impacta en las ideologías y las corporalidades una innovación cultural como el cambio de roles en el tango danza?

Sabemos que el tango es una institución social que al menos en occidente, y en la sociedad argentina en particular, tiene características históricamente estructuradas y bien conservadas en la tradición, que tienen que ver con un género musical, un estilo de baile pero también con representaciones simbólico-identitarias de género, que han

venido funcionando de manera disciplinaria (Liska, 2009, 2013; Saikin, 2004). En la última década, a partir del nuevo milenio ha surgido una interpelación del tango a la vieja usanza, donde se han podido establecer una diversidad de diálogos y apropiaciones tanto en lo musical como en lo dancístico (Liska, 2009, 2013).

Parto de entender y definir la práctica del cambio de roles como una propuesta innovadora que contrasta especialmente con la estructura del tango-danza en tanto viene a remover la representación tradicional del tango, la imagen popular claramente de corte heteronormativo: el varón activo que guía a la mujer y la mujer pasiva que debe ser conducida por el varón. En tanto propuesta innovadora, mi intención es centrarme en las experiencias dancísticas de las y los participantes de la Milonga Queer para explorar las tensiones y diálogos que se dan con el tango-danza tradicional al nivel de las representaciones. El corpus de campo comprende el período 2009-2011 durante el cual focalicé la investigación en la Milonga Queer primeramente, manteniendo algunas relaciones comparativas con otras clases de cambio de roles que en su momento germinaban, y que hoy en 2013 podemos decir que están en proceso de expansión-legitimación.

2.1 Guías de la investigación: objetivos e hipótesis

El objetivo general de la investigación es analizar la relación entre el nivel de la corporalidad y el nivel de las representaciones desde la danza del tango en el contexto de práctica del cambio de roles en la Milonga Queer.

Como objetivos específicos, propongo en primer lugar identificar las potencialidades y limitaciones en torno al grado en que se ven interpelados los *habitus* de los/as bailarines/as a partir de la práctica corporal de esta danza, en lo que atiene a las relaciones de género y sexualidad hegemónicas.

En segundo lugar, un segundo objetivo específico que refuerza el primero, será analizar la relación entre la experiencia individual de lxs bailarinxs de tango-danza y las prácticas colectivas enmarcadas en el contexto de clase y milonga. Es así que partimos de las siguientes afirmaciones/supuestos:

-La experiencia emocional (producida socialmente) es un factor central para la apropiación, procesamiento y difusión de ideas.

-La transmisión de representaciones en torno a una práctica corporal se da a partir de dos dimensiones complementarias: la discursiva y la corporal.

Me interesa plantear como hipótesis general guía de la investigación que el éxito o fracaso en la transmisión de representaciones reside en la fuerza de apelación a la experiencia sensorio-emotiva de cada individuo pero que esta es moldeada y fortalecida (o no) según el contexto social de que se trate.

Como hipótesis teórica atinente a la presente investigación, voy a proponer que una práctica corporal colectiva como la danza en determinados contextos de sentido incide en el afianzamiento y/o adopción de determinadas representaciones⁶ y, de esta manera, puede contribuir a la difusión de representaciones contrahegemónicas. Más específicamente, la práctica de la improvisación a partir del 'cambio de roles', posibilitada por las nuevas fórmulas didácticas, podría servir de territorio fértil para transgredir relaciones sociales institucionalizadas, puntualmente la norma heterosexual, ya que remueve desde el movimiento intercorporal una serie de metáforas y roles sociales hegemónicos: conductorx-conducidx, activx-pasivx, asociado a su vez a la normativa masculinidad superior-femeneidad inferior. Es decir que aquí propondré “leer” los factores emotivos, principalmente el placer, que es una experiencia

⁶ Y a la inversa, un cambio colectivo a nivel del discurso puede llevar a transformaciones en la percepción de la experiencia corporal, pero esta dirección no interesa tanto a los fines de esta investigación.

sensorioemotiva comúnmente vivenciada al bailar, como motores de difusión y resistencia.

Un último punto a destacar gira en torno a la acentuación de la relación de género heterosexual en el tango y la exacerbación del carácter sensual del tango-danza. En este sentido, un supuesto fuerte será que el tango danza no necesariamente conlleva nivel alguno de erotismo, sino que más bien este contenido puede estar presente o no, como en cualquier otra experiencia corporal intensa compartida con otro ser humano. Así, el tango-danza, en cualquiera de sus estilos, no implica necesariamente erotismo alguno: la sensualidad y/o sexualidad expresada en metáforas de seducción o pasión no es intrínseca a esta danza en particular. Esto quiere decir que el tango no es más erótico que cualquier otra danza que se baile corporalmente próximo a un otro/otra, como puede ser la cumbia, la samba, el *rock and roll*, el *reguetón*, o el chamamé. Desde mi perspectiva, el tango-danza ha sido históricamente sexualizado a través de los discursos que buscan describirlo, provenientes tanto del sentido común como de las ciencias sociales, pero no es éste un rasgo que emerge como consecuencia indefectible de esta práctica de movimientos en sí misma. Es decir que si bien los discursos operan en las prácticas, la sexualización del tango es justamente parte de la construcción discursiva que hace a su representación hegemónica y a una determinada manera de transitar esa experiencia. Al no ser “intrínseco” a la danza, pueden emerger nuevos discursos y representaciones que habiliten experiencias desligadas de lo sexualizado. Vinculada a esta cuestión se desprende otro presupuesto, *en espacios “no tradicionales”, como las milongas que aquí analizaremos, se espera encontrar una reelaboración de esta característica “erótica” asociada tradicionalmente a esta danza.*

En el marco de todo lo antedicho, se desprenden tres aspectos a tener en cuenta en la investigación.

- a) El rango de variaciones en cuanto a su funcionalidad según su contexto, encontrando mayor apropiación política en espacios gay-lésbico-*queer* (con mayor soporte discursivo) y mayor ambigüedad en espacios heterosexuales.
- b) La (no) incidencia de la representación hegemónica de la “pasión heterosexual” asociada al tango tradicional.
- c) Las pautas de relacionamiento erótico en nuevos espacios como la Milonga Queer, ya no como parte de descripciones esencialistas en torno a la danza, sino demostrando justamente su amplia variabilidad como espacio creativo, lo que da lugar a pensarlo como un “laboratorio intersubjetivo” desde el cual flexibilizar las relaciones sociales de género.

2.2 Epistemologías

“No hay una ética particular feminista ni formas que caractericen la investigación que hacen las feministas. Lo que existen son principios fundamentales de respeto y salvaguarda de la libertad y la dignidad humanas, que es necesario adecuar en todas las actividades que realizamos académicas, políticas hasta en la amistad, las relaciones conyugales y la socialización de los hijos.” (De Barbieri, 1998: 125).

A nivel epistemológico, me he centrado en desafíos de orden heterodoxo como propuesta. En esta investigación voy a proponer un diálogo entre corrientes que a la distancia pueden sonar no sólo disímiles sino también irreconciliables. Pero, sin ánimos de plantear un crisol o bricolage que todo lo confunda como si valiera igual o dijera lo mismo, mi intención es poner en diálogo, desde la recuperación de herramientas teóricas que puedan converger y cooperar mutuamente para enriquecer el análisis. Más bien espero que denoten el esfuerzo por hacerme de herramientas analíticas para pensar lo real. En este sentido, retomaremos la crítica a las teorías posmodernas. Por otra parte, y como resultado de una reflexión a posteriori de la investigación, me encontré

profundamente comprometida con una epistemología feminista que pasará a desarrollar también.

A propósito de las metodologías feministas que procuré incorporar, se puede afirmar que la epistemología feminista surge del feminismo de la segunda ola. Con "feminismo de la segunda ola" se suele denominar al movimiento de mujeres de los años 60 y 70 en EEUU y Europa. Lo que caracterizó al pensamiento feminista en este período fue la politización de la vida cotidiana. Bajo el conocido lema "lo personal es político" como bandera, en pleno auge del feminismo radical en los EEUU las mujeres se reunían en pequeños grupos para hablar de inquietudes o padecimientos de los cuales nunca habían podido hablar por tratarse de un tema "privado". Entre esos temas de los que no se hablaba, encontramos la violencia doméstica, el aborto, el mandato de ser madre, o el abuso intramatrimonial, entre otros. A estos pequeños grupos donde se compartían experiencias, sensaciones y se hilvanaban teorías se los conocieron como "grupos de autoconciencia" (o "autoconcienciación"). Marta Malo los define como "práctica de análisis colectivo de la opresión, a partir del relato en grupo de las formas en las que cada mujer las siente y experimenta, como autoconciencia [...] despertar la conciencia latente que todas las mujeres tenían de su propia opresión, para propiciar la reinterpretación política de la propia vida y poner las bases para su transformación" (Malo 2004: 7).

Teresa De Barbieri caracteriza la epistemología feminista centrándose en lo que constituye una necesidad política: dar cuenta de la subordinación estructural de las mujeres⁷. La epistemología feminista nace como crítica a la forma hegemónica de producir conocimiento: una forma masculina y universal. Así, las teóricas feministas profundizaron la preocupación sobre qué conocer, para qué, cómo y por qué. De Barbieri (1998) propone tres puntos que sintetizan estas propuestas feministas: a)

⁷ Y agregaría a esta subordinación estructural a otras identidades de género femeninas como las identidades trans femeninas.

terminar con la “ceguera de género”, es decir, con la invisibilización de la opresión hacia las mujeres; b) producir conocimiento que dé visibilidad a las condiciones de vida de las mujeres y c) que esa producción de conocimiento contribuya a la acción: a la lucha del movimiento feminista contra la opresión de género, por la emancipación de los cuerpos y sexualidades contrahegemónicas.

Puede verse que las epistemologías feministas fueron directo contra los pilares del positivismo clásico, éste último sintetizado en un racionalismo extremo, con la convicción proveniente de las ciencias naturales de que mediante reglas y métodos precisos se puede obtener un conocimiento objetivo, asociado a la imparcialidad y a la separación tajante entre sujeto investigador y objeto investigado. Todo ello para el feminismo implicaba la complicidad con la mirada masculina universalista que con aires de objetividad –producto de la asociación de lo genéricamente humano con lo masculino- resultaba aplastante de las voces y realidades de los grupos oprimidos.

“La supuesta neutralidad de este tipo de mirada está además guiada por un paradigma de neta escisión mente/cuerpo, donde la mente debería dominar las “desviaciones” del cuerpo y sus afectos, asociados con lo femenino. Es un esfuerzo por hacer saltar por los aires ese sujeto conocedor desencarnado, sin caer en narrativas relativistas, la epistemología feminista propone la idea de un sujeto de conocimiento encarnado e inserto en una estructura social concreta (un sujeto, por tanto, sexuado, racializado, etc.) y que produce conocimientos situados, pero no por ello menos objetivos” (Malo, 2004: 10).

En este punto, se trató de la recuperación de las mujeres. Sandra Harding explica: “Las feministas argumentan que las epistemologías tradicionales excluyen sistemáticamente, con o sin intención, la posibilidad de que las mujeres sean sujetos o agentes del conocimiento, sostienen que la voz de la ciencia es masculina y que la historia se ha escrito desde el punto de vista de los hombres (de los que pertenecen a la clase o la raza dominante), aducen que siempre se presupone que el sujeto de una

oración sociológica tradicional es hombre. Es por eso que han propuesto teorías epistemológicas alternativas que legitiman a las mujeres como sujetos de conocimiento” (Harding, 1998: 14).

Harding (1998) distingue tres rasgos presentes en la investigación feminista, que podrían llevar a una caracterización de estos estudios como tipo de investigación. Los recursos empíricos y teóricos nuevos que parten de las experiencias de las mujeres. Estas experiencias tienden a desnaturalizar la mirada masculina entendida como universal permitiendo particularizarla y problematizarla. En segundo lugar, los estudios feministas implican un posicionamiento ideológico: estar a favor de las mujeres, es decir, no ser cómplice de la desigualdad de género y aportar con la investigación a atender las demandas resultantes de esta relación de poder. Finalmente, una última innovación es poder situar a la investigadora como objeto de investigación, es decir, “en el mismo plano crítico que el objeto explícito de estudio” (Harding, 1998: 24). Ello, a mi entender no implica confundir sujeto investigador con objeto investigado, o al menos no debería⁸. Sí, desde ya, implica involucrarse de una manera más comprometida con aquello que se investiga y demanda una permanente revisión crítica sobre la motivación personal y el lugar que se ocupa en el proceso de producción de conocimiento, lo que a las claras incide con el resultado⁹.

Los paradigmas epistemológicos surgen en contextos con ideologías imperantes y habilitan o no formas específicas de movimientos políticos. El neoliberalismo es el sistema económico y político a nivel global donde surge este término, y la ideología imperante que lo sustenta, como a muchos otros términos, es el posmodernismo. Propongo entender aquí al paradigma posmoderno en términos de ideología. Básica y

⁸ “En tanto el Otro sea otro es inevitable que haya un sujeto que investiga y otros sujetos momentáneamente situados como objeto de indagación, por más que en otros aspectos sean tan sujetos como nosotros” (Reynoso, 1995: 62).

⁹ En esta clave debe leerse el apartado 4.3 De y desde el cuerpo: pasos hacia una antropología feminista, donde realizo un detallado posicionamiento autobiográfico en relación al presente objeto de investigación.

simplificadamente, la posmodernidad apela a la idea de constructivismo radical, donde se postula que no hay nada a priori, que todo está construido socialmente, y que el discurso es el único gran creador de la realidad. Es así que podemos definir brevemente al paradigma posmoderno en antropología mediante algunas premisas que lo circundan, como son: que el relativismo epistemológico es una postura progresista, que el cientificismo es una amenaza para las ciencias sociales, que el objeto de las ciencias sociales es complejo por definición (lo cual suele constituirse como premisa y como conclusión); que las ciencias sociales están más cerca de la sensibilidad mientras que las llamadas ciencias duras están más alejadas; que está mal plantear la diferencia sujeto/objeto; que no existen herramientas científicas neutras y de existir es malo que lo sean; y finalmente, la perla de la argumentación: “no puede afirmarse que exista una realidad ahí afuera”¹⁰.

Ejemplo de ello es Marta Savigliano, una antropóloga que se ha constituido como referente de los estudios del tango danza y con la cual encuentro más diferencias que convergencias, a nivel epistemológico, teórico y metodológico, lo que me ha vuelto más que difícil su recuperación para mi investigación. Enmarcada en los estudios poscoloniales y próxima al paradigma posmoderno, Savigliano plantea su desacuerdo sobre usar cualquier forma de método o categoría por encontrarla científicista: “Tengo malas experiencias con métodos y teorías. Dicho simplemente, estas así llamadas herramientas tienden a alienar a los trabajadores del método de su trabajo, de sus placeres creativos, de sus posiciones complejas de raza, género, clase, y cultura, de su honestidad y de su poder de insurrección” (Savigliano, 1995: 14, todas las traducciones son mías). Savigliano compara su trabajo con la acción política del Ché Guevara al pensar la forma de construir teoría. Es decir, cita la teoría de guerrillas de un varón revolucionario para excusarse de usar un método mínimamente coherente: “Como el

¹⁰ Tomado de Reynoso 1995.

Ché, intento evitar toda aproximación consistente o generalizable [...] Entonces el peleó, y entonces yo tango. Y entonces ninguno de nosotros es prescriptivo o metódico sobre nuestros métodos. El objetivo no es teorizar, generalizar o totalizar. El objetivo es descolonizar” (op cit: 17, la traducción es mía).

Siguiendo a Carlos Reynoso (1995) y dada la falta de discusión contemporánea en espacios académicos en relación a estos temas, diremos algunas de las argumentaciones que desarman los postulados recién arribados. Abordaré las afirmaciones que considero más serias y que gozan de mayor legitimidad en la actualidad académica. El relativismo epistemológico y su asociación directa con la incapacidad de afirmar algo verdadero sobre la realidad, en tanto “la objetividad no existe”. Se puede decir que ello es peligrosamente reaccionario, ya que puede llevar a poner en duda desde hechos cotidianos de violencia tales como abusos sexuales a hechos históricos tales como genocidios. Al mismo tiempo, esta dificultad de pronunciar lo real queda intrínsecamente ligada a la desmovilización política, a la falta de compromiso con formas reales de dominación.

“Es en la estrechez del espacio que media entre la multiplicidad de las verdades y la renuncia a buscar siquiera una verdad significativa, donde se encuentra la diferencia, cada vez más imperceptible, entre el interpretativismo relativista y el suicidio epistemológico del pensamiento posmoderno, entre la hermenéutica que creía palpar significados posibles y el nihilismo que abomina cualquier forma de compromiso, aunque más no sea un compromiso vicario con algún horizonte de interpretación” (Reynoso, 1995: 52).

En cuanto a la crítica absoluta a toda aspiración de objetividad, continúo con el citado autor dado que no tiene sentido parafrasearlo:

“La dificultad formal de la objetividad (qué es una objetividad real) se ha transformado en la impugnación ontológica de los hechos mismos, como si fuera una hipótesis más cómoda negar hechos ostensibles que

afirmar hechos probables. [...] Hay una realidad ahí afuera, y aunque los términos de su descripción sean infinitamente variables, aunque la objetividad no es un bien del que alguien pueda convertirse en único titular, aunque la verdad del allá y el entonces siempre se leen desde la precariedad del aquí y el ahora, cualquier teoría que se respete debe confluír hacia aquella. No sé si las teorías que vienen después pasan más cerca de la verdad objetiva que las que había antes, pero me parece una aspiración lícita tratar de que así sea. *Si no hay una realidad ahí afuera tampoco hay una toma de postura aquí dentro*, la existencia de la antropología es el fruto del consenso efímero, la significación de este escrito es indecidible, lo que yo escribo es una construcción interpretativa de lo que usted cree leer, y ni ahora ni nunca valdrá la pena ponerlo en discusión.” (Reynoso, 1995: 69, la cursiva es mía).

Comparto plenamente esta observación crítica al paradigma posmoderno, desde la antropología y entendiendo que ha afectado todas las ciencias sociales. Gregory Bateson, un científico transdisciplinario, formado primeramente en zoología y luego conocido por sus aportes sustanciales a la antropología y psicología (más reconocido por fuera de nuestra disciplina sorprendentemente) caracterizó los problemas de la investigación a nivel epistemológico: sus preocupaciones no giraban tanto en torno a problemas empíricos, sino que se enfocaron en las formas de abordar el conocimiento sobre la realidad. Utilizó la relación “mapa/territorio” como metáfora de este problema epistemológico, siendo “el territorio” la realidad misma (objetiva, si se quiere), y “el mapa” la codificación mental de esa realidad atribuida a nuestras percepciones subjetivas.

Siguiendo a Bateson, mi preocupación está puesta en encontrar mapas lo más adecuados posibles a la realidad¹¹. Entonces, la producción debe ser un desafío que lidie con el

¹¹ Al concentrarse en un eje epistemológico más que empírico, guardando cierta indiferencia hacia sus unidades de análisis (desde indígenas y esquizofrénicos a nutrias y pulpos...) dejó pruebas de que su búsqueda pasaba por encontrar pautas comunes a todos los fenómenos (naturaleza y sociedad) estructuras que pudieran abstraerse de los mismos. Se trataba de una abstracción más que de una analogía, de hallar rasgos que fueran comunes a objetos de naturalezas heterogéneas, lo que para Bateson sería una abducción.

carácter construido de la realidad buscando aproximarse lo más posible a lo real, es decir, sin perder de vista criterios y parámetros que sirvan para posicionarnos tanto ética como cognoscitivamente. De esta manera, en lo atinente a mi investigación, ello implica un esfuerzo por explicitar criterios y pensar modelos que permitan el análisis. En este caso, serán modelos sobre las relaciones entre los modos de bailar el tango, los roles de género y las identidades sexuales relacionadas. Si bien, cómo se verá, soy poco ortodoxa en cuanto a las teorías que propongo combinar para construir el análisis, creo que hay un esfuerzo por justificar dicha relación, que comienza con volver explícita la armazón con la que se construye la mirada: esto mismo que estoy haciendo, detenerme a mostrar las instancias epistemológicas, teóricas y metodológicas de la investigación.

Es decir que a pesar de tomar fuertemente autoras posestructuralistas, lejos estoy de compartir epistemologías básicamente constructivistas donde dado que son teorías que rehúyen de métodos y mínimas propuestas de sistematización de la información, atentan contra el esfuerzo por problematizar la forma en que se construye el conocimiento, dado que todo es delegado a la libre interpretación. Ello se deriva según mi parecer en que los puntos de llegada se confundan tristemente con los de partida: si todo es una construcción sociocultural, eso no es más que una premisa.

La convicción de que toda realidad es producto del discurso puede conducir a posturas hiper-relativistas que hacen perder peligrosamente todo punto de referencia desde donde poder hacer una evaluación de lo que se está estudiando. El constructivismo radical está relacionado a la ideología triunfante de la posmodernidad que promueve al desencanto, a la inevitabilidad de la Historia. Es decir, si todo está socialmente construido, hay un alto riesgo de perder todo juicio de valor, dado que se pierden los parámetros de búsqueda de realidad. De esta manera, se genera la posibilidad de la creación de una fantasía con un devenir no conflictivo. Por más que sea infinito el movimiento de aproximarnos de manera exacta a lo real, ya que nunca por definición, el

mapa será el territorio, es ese esfuerzo de aproximación lo que me resulta por demás atractivo y valioso además de resultar un salvavidas frente a las propuestas hiperrelativistas de la posmodernidad.

En relación a ello podemos agregar una cita extensa de Harding advirtiendo la complejidad de adoptar un relativismo ingenuo, que por cierto se remonta a mucho más tiempo que el redescubrimiento posestructuralista:

“En tanto posición intelectual moderna el relativismo surgió en el contexto del reconocimiento tardío, por parte de los europeos del siglo diecinueve, de que las creencias y comportamientos aparentemente extraños de los no europeos tenía una racionalidad o lógica propia. [...] El punto es, en este caso, que el relativismo no es un problema que se origine en las experiencias femeninas ni en las agendas feministas, ni qué es y qué no justificable en esos términos. Es, fundamentalmente, una respuesta sexista que intenta preservar la legitimidad de las afirmaciones androcéntricas frente a las evidencias en contrario. “Es posible, argumentan los relativistas, que los puntos de vista masculinos no sean los únicos legítimos. Las mujeres tienen sus opiniones al respecto y los hombres las suyas. *¿Quién puede afirmar objetivamente que una sea mejor que la otra?*” *Las epistemologías feministas repudian de manera intransigente esta manera de conceptualizar las perspectivas feministas. Espero que el lector pueda ya vislumbrar las razones por las que deberíamos considerar con escepticismo las demandas de que la investigación social se fundamente sobre bases relativistas.*” (Harding, 1998: 28, la cursiva es mía).

Es así que la mirada feminista tampoco se contrapone necesariamente con la búsqueda de producir conocimiento con determinados parámetros establecidos asociados al método científico (tales como hipótesis, demarcación entre sujeto conocedor-objeto de estudio, sistematización de datos o elaboración de modelos, por nombrar algunos). Sin embargo, aún así el positivismo opera como cuco o fantasma temerario frente a las posturas hiper relativistas imperantes que exaltan el mínimo margen de libertad de los

grupos subyugados (gastando la evocación al empoderamiento) por sobre la violencia descomunal descargada sobre ellxs. Es curioso cómo el cristal se invierte cuando lo temerario debiera ser el relativismo que lleva a naturalizar la violencia y a deslindarla de situaciones de desigualdad estructural, como es común escuchar en un sinfín de estudios antropológicos vergonzosos sobre violencia de género, abuso infantil o prostitución, entre otros, muchos de ellos producidos por académicas que se dicen feministas, cuánto peor.

Una última cita de Sheyla Jeffreys, activista lesbiana feminista, merece ser leída:

“El posestructuralismo, la teoría del posmodernismo, ha ejercido gran influencia en el mundo académico en las décadas de los ochenta y noventa porque es una filosofía idónea para los tiempos conservadores: lleva al fatalismo y a la inacción [...] Dada su hegemonía en las fuentes de las que bebe buena parte de la vida intelectual de la comunidad lesbiana y gay, su influencia ha sido considerable. La teoría posmoderna ha ridiculizado insistentemente el feminismo lesbiano y el feminismo radical [...] a la vez que ha aportado una justificación teórica fundamental, en nombre de la propuesta de jugar con el género o con la diferencia, a aquellos procesos que más han contribuido a socavar el proyecto feminista lesbiano” (Jeffreys, 1996: 21).

Podrá prenderse un llamado de alerta si luego de someter a crítica al posmodernismo tomo como uno de los pilares teóricos elegidos a una autora posestructuralista como central en la tesis presente, como es Judith Butler. Frente a ello se verá que el hecho de ser crítica con las epistemologías posmodernas no quiere decir que todas sean igualmente vacuas, ni mucho menos que todxs lxs autores que en ellas se adscriben no valga la pena leer ni tomar en cuenta. En relación al término *queer* y su utilización en este contexto, pensamos que éste puede formar parte de la banalización de las identidades, del vaciamiento de su contenido político pero a la vez mi postura no es

quedarme con el prejuicio sino buscar la potencialidad del concepto, como veremos. En este sentido, si el postestructuralismo peca de sobre-enfatizar lo discursivo por sobre lo material, la carne sensible y las relaciones materiales de existencia, ello no impide que sus aportes teóricos sean valiosos y potentes y en todo caso será tarea del/a cientista social de poder compensar sus faltas en la propia construcción de conocimiento que impulsa.

En cuanto a la forma de acceder al campo, ésta fue de por sí algo caótica: durante un extenso lapso de tiempo, unos cinco años, fui al campo de manera intermitente. Fue algo que no resultó de mi entera decisión, en parte la temporalidad se vio atravesada por los tiempos de mi vida, más o menos caóticos durante esos años, pero también fue a razón de las características del campo elegido, milongas occidentales de las cuales me considero relativamente nativa, donde no tenía que viajar ni convivir, sino aproximarme y participar una vez a la semana. Paralelamente, lo que mantuve constante durante estos años, fue una formación teórica que vino a fortalecer la curricular.

A pesar de que este sincero relato no transmite más que incertidumbre a primera mano, me parece relevante enunciarla no sólo para hacerle honor a la ética profesional sino también porque hubo una interesante observación que resultó de la misma. Es así que esta indeterminación en cuanto a los procesos de acercamiento-alejamiento del campo, sumado a la extensión de los tiempos para reflexionar sobre el tema, posibilitaron lo que voy a llamar un “proceso de síntesis” del análisis que tiene que ver con las articulaciones mencionadas sobre los años y el camino errático de la intuición¹² desde donde emergió un proceso propio de construcción del conocimiento.

“Por la índole de su misma empresa, un explorador nunca puede conocer lo que está explorando hasta que lo ha explorado. [...] Es indudable que ciertos niveles más profundos de la mente guían al hombre de ciencia o

¹² Utilizo la palabra “intuición” para nombrar las pulsiones internas que van guiando el proceso, sin haberlo planificado racionalmente con anterioridad.

al artista hacia experiencias y pensamientos que guardan pertinencia para aquellos problemas que de alguna manera son suyos, y esta guía parece actuar mucho antes de que el hombre de ciencia tenga algún conocimiento conciente de sus metas. Pero de qué manera sucede esto, es algo que ignoramos”. (Bateson, 1991 [1972]:16).

Personalmente, hace ya diez años que conozco y practico el tango-danza, he circulado por variadas clases y espacios¹³, y realmente bailar (tango y cualquier otra danza) es una de las cosas que más placer me dan en la vida. Con esto quiero decir que mi trabajo de campo tuvo un rol crucial la puesta en juego de mi propia corporalidad, y estoy profundamente convencida de la retroalimentación entre cuerpo y teoría, algo que también atraviesa todo el presente trabajo. Asimismo, lo registrado a nivel experiencial no va a coincidir necesariamente con lo representacional observado, sólo sirve de materia prima para pensar los análisis posteriores. Lo que resulta de esta articulación, entonces, es un movimiento. Un ir y venir de lo vivencial a lo modelizable. Es así como nos encontramos afines a la metodología dialéctica propuesta por Citro (2009) que detallaré a nivel metodológico: la tensión del acercamiento y el distanciamiento, de la entrega y la sospecha, para formular progresivos procesos de síntesis del conocimiento, siempre provisorios, pero buscando *comprometerse* cada vez más con lo real, como dijimos.

2.3 Teorías

Consecuente con algunos de los puntos epistemológicos que menciono, en lo teórico propongo la siguiente articulación que pasaré a desarrollar. Un punto de partida que complementa un enfoque fenomenológico con uno sociológico, que se nutre del paradigma sistémico en tanto se buscará otorgar visibilidad al dinamismo entre niveles micro y macro sociales.

¹³ Ver apartado: 4.3 De y desde el cuerpo: pasos hacia una antropología feminista.

Silvia Citro, refiere a 'cuerpos significantes' en tanto que la materialidad del cuerpo incluye una dimensión productora de sentidos, con un papel activo y transformador (Citro, 2009:12). La autora señala que el estudio del movimiento corporal permite complementar los análisis discursivos, siendo que muchas veces los discursos permean lo sucedido a nivel experiencial (Citro, 2009). Por otra parte, como antecedente está la noción de *embodiment*, o experiencia incorporada, involucra de manera dialéctica el nivel individual y el social. Mediante la combinación de la fenomenología existencial y la noción de *habitus* de Bourdieu (Bourdieu, 1994) se estarían relevando los procesos de percepción corporal al mismo tiempo que los modos somáticos de atención-socialmente estructurados (Csordas, 1993).

Desde la teoría de género feminista, tomaré principalmente a Judith Butler (1990; 2002) para problematizar las construcciones hetero-normativas en torno al tango danza. Brevemente, la autora parte de describir la “matriz heterosexual” como sistema simbólico de inteligibilidad que opera clasificando a las personas 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 (1990). En su argumentación, Butler logra posicionarse críticamente tanto en relación al voluntarismo subjetivista como al determinismo sociologista. La recuperación de la idea de performatividad la ubica en un lugar intermedio en relación a estos dos polos.

En relación a esta idea y como se verá en el diseño metodológico, mi búsqueda pasará por otorgar relevancia a esa dimensión intermedia de producción de sentido, simbólica y material, micro y macro social, que elijo llamar “interfase”. De esta manera, me distancio de la idea de un “voluntarismo” en torno a la capacidad performativa de género y sexualidad o a la posibilidad de adoptar representaciones ideológicas: los *habitus* no se modifican a voluntad, porque justamente están en esa tensión entre la

fuerza macro social y la experiencia individual. Procuraré indagar, entonces, qué incidencia tiene esta pequeña porción de las vivencias individuales que es el tango-danza en relación a la potencialidad de interpelar las representaciones tradicionales en este contexto.

Como hemos afirmado desde el equipo de Antropología del Cuerpo¹⁴:

“No obstante, comprobamos que la fuerza e inercia de los *habitus* es muy poderosa, y que más allá de la "voluntad" de transformación, estas modificaciones sólo ocurren efectivamente en algunos pocos casos, y cuando se conjugan ciertas condiciones [...], la hipótesis sobre la que actualmente trabajamos es que la reproducción, legitimación o transformación de los *habitus* es un proceso complejo que no depende solamente de: (a) el grado de reproducción, invención o ruptura de la experiencia corporal-emocional reiterada que se vivencia en estas *performances*, y (b) el modo en que éstas legitiman o confrontan explícitamente sentidos y valores hegemónicos en un determinado contexto socio-cultural; sino también de (c): los modos prácticos en que se organizan y difunden en contextos grupales y situacionales específicos (las modalidades de estructuración e institucionalización de los espacios sociales en que se desarrollan, las políticas y recursos económicos que involucran, las tendencias a relaciones jerárquicas o igualitarias, a formas individuales o colectivas de la acción), y de (d): la posición identitaria previa de los *performers*, en lo que refiere a la clase, el género, la edad y la adscripción étnico-racial. Es decir, puede darse la situación de que mientras los aspectos (a) y (b) tiendan a transformar ciertos *habitus*, haya aspectos de (c) que tiendan a reproducirlos. Asimismo, el aspecto (d), puede promover o frenar estos procesos: una posición identitaria socialmente desventajosa para el sujeto (por ejemplo, de discriminación étnica o racial, estigmatización o violencia de género, pertenencia a clases subalternas), probablemente lo impulsará más decididamente a una transformación de sus *habitus*, más, al menos, que alguien que sólo quiere transformar "algunas cosas" de un estilo de vida, pero manteniendo posiciones identitarias que le resultan relativamente cómodas y sin mayores conflictos.” (Citro, Lucio y Puglisi, 2011: 12).

¹⁴ www.antropologiadelcuerpo.com

Agregaría, que ello también está en relación con la posición identitaria de lxs performers, la identidad sexual y su activa o no reflexión sobre la misma y sobre el género. En la presente etnografía indagaremos en qué grado los factores (c) y (d) pueden contribuir a una transformación relativa de los *habitus*. Teniendo en cuenta que tanto el contexto social de la milonga como las identidades de lxs bailarinxs pueden facilitar una apropiación reflexiva de las representaciones suscitadas por la nueva práctica dancística del cambio de roles, se buscará relevar el impacto de esa apropiación, al punto de encontrar en qué grado surgen nuevas representaciones sociales en relación a las del tango tradicional asociadas a la heterosexualidad normativa.

En relación a la superación del dualismo cuerpo-mente desde donde iniciar epistemes y metodologías fructuosas para la investigación social, se verá que a los fines analíticos, propongo distinguir entre discursos y representaciones por un lado, y experiencias corporales (propias y ajenas) por otro. Esto podría sonar contradictorio, ya que podría interpretarse como una repetida división de aguas cartesianas, no haciendo más que reproducir aquello que se pretende superar (Carozzi, 2011). Pues bien, valga el siguiente apartado metodológico como posible resolución.

Como estructuración teórica general, tomaré de Hilda Islas su concepto de “tecnologías corporales”, el cual refiere fundamentalmente a los usos corporales, o técnicas, y su implementación social (Islas, 1995: 211). Este concepto se descompone en:

- a) los estilos de movimiento cultural, que comprende los rasgos kinéticos que diferencian lo cotidiano de lo extracotidiano caracterizando las técnicas propias de una danza y la fase de *producción y entrenamiento* de la misma;
- b) los resultados de ese entrenamiento, es decir, su producto;
- c) el tejido organizativo sobre el que se monta el *entrenamiento* y el *producto*, o sea, los mecanismos sociales de *distribución y consumo*, inmersos en las relaciones de poder planteadas sociohistóricamente. (Islas, 1995: 232-233).

Islas va a proponer el estudio de la danza desde dos instancias analíticas: la primera describe el movimiento, lo que implica abordar las fases de entrenamiento-producto, mientras que la segunda apunta a explicar genealógicamente la producción social de esa danza, refiriendo principalmente al tejido sociohistórico en el que está inmersa. De esta manera, habría un doble eje de análisis, un afuera y un adentro: el primero como movimiento externo y macro analítico, y el segundo como interior individual, que se refiere al registro interno del movimiento y los grados de libertad/creatividad individuales. Este desdoblamiento implica comprender la práctica desde una perspectiva fenomenológica, centrada en la experiencia sensorio-emotiva del/la practicante. Desde esta experiencia práctica y analítica es que planteamos la complejidad involucrada en el concepto de corporeidad, en donde se superponen ambos estados: el del cuerpo-objeto-cosa, susceptible de ser experimentado desde un afuera y, por otra parte, el del cuerpo-sujeto-agente, que experimenta y vivencia (Merleau-Ponty, 1975).

Esto es, abordar la calidad de movimiento en cuanto a lo estilístico así como la construcción sociohistórica de la técnica, es decir los procedimientos que sedimentan en pautas de movimiento específicas y que en su conjunto permiten ser identificadas con un estilo particular. Así, indagaré en la relación entre el momento del entrenamiento/producto de la técnica de cambio de roles (la clase/milonga) y las instancias de distribución/consumo que evidencian una apropiación diferencial de dicha técnica, según el contexto social en que se propaga y “consume”.

2.4 Metodología

En lo atinente a la metodología a implementar, retomaré la propuesta por la antropóloga Silvia Citro: un abordaje dialéctico que estructura el trabajo de campo tradicional en antropología (observación participante) con dinámicas de alejamiento, reflexión y análisis tendientes a lograr síntesis sucesivas de conocimiento (2009). De manera que el

trabajo se estructura en tres momentos: un primer momento de acercamiento y participación del espacio, participación observada en el que daremos prioridad a la experiencia de campo, la danza bailada, la práctica sentida y dialogada, las entrevistas, donde el objetivo será poder dar cuenta de las formas sensorio-emotivas más comunes que circulan por el espacio, una suerte de descripción exploratoria coherente con una mirada fenomenológica (no ingenua pero sí desprejuiciada, extrañada, en el sentido más antropológico del término); un segundo momento clásico de observación participante, de distanciamiento y de sospecha, sospecha de los discursos, sospecha de mí y del entorno tal como lo acepté en un primer momento, genealogías que historicen e ideologuen lo dado; finalmente, la tercer instancia será la del análisis, la sistematización de datos, que en este caso son representaciones y relaciones significativas.

Para este proceso de síntesis, el abordaje será profundamente interdisciplinario, es decir, una combinación de teorías provenientes de corrientes heterogéneas pero que convergen de manera organizada y proponen una mirada integral para la reflexión y el análisis. Habiendo introducido los niveles epistemológico, teórico y metodológico, y en función de los mismos, presento un esquema de la estructura que propongo para desarrollar la investigación.

Triangulación:

A- Lo cognitivo-praxiscorporal- MICRO

aproximación-participación

fenomenología

descripción de movimiento y estilos

B- Lo social –MACRO

Distanciamiento sospecha

relaciones de poder

ideología de género

C- INTERFASE

Performatividad de género

para pensar la relación cambio-estructura

en relación al *habitus*

2.5 Estado de la cuestión

Desde finales de la década del '80, y fundamentalmente cerca del cambio de siglo, el tango ha recuperado atención social, ha renacido, tanto desde lo musical como desde su danza (Armus, 2002; Cecconi, 2009; Liska, 2009). En concreto, este proceso de revitalización en el marco de la posdictadura en la ciudad de Buenos Aires se basó 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 del estilo electrónico.

En lo corporal, la renovación consistió en la incorporación de elementos de la danza contemporánea, que luego dio lugar a nuevas formas de estilizar el tango-danza. Además, esta renovación se desarrolló en congruencia con la participación de nuevas generaciones de músicos y bailarines, una suerte de 'oleada' joven que tiene relación directa con la introducción de los cambios mencionados. Paralelamente, este proceso repercutió en una 'revitalización' de los estudios sobre tango, siendo que en la última década numerosas investigaciones sociales han puesto su mirada allí. Este interés renovado se suma a los estudios sobre tango que venían siendo trabajados, tanto sobre la música (Selles, 1977; Salas, 1995) como sobre el proceso de migración masiva de europeos a Buenos Aires hacia fines del siglo XIX, la búsqueda de ascenso social, las enfermedades, los discursos sobre higienización, moral y sexualidad (Armus, 2002; Varela, 2005; Salessi, 2000). Así también, la circulación internacional del tango, su "nomadismo" (Pelinski, 2000) y su incidencia en el proceso de construcción de la identidad argentina como resultado hegemónico nacional (Gallego, 2007).

Paralelamente, en las últimas dos décadas, el campo de los estudios sociales en danza se expandió notoriamente, lo que muestra a nivel local las distintas aproximaciones al tango-danza. Desde la antropología social, la citada autora Marta Savigliano enfoca el estudio del tango desde una perspectiva posestructuralista y poscolonial, en la que

problematiza el tango en relación a su contexto internacional colonialista. Según esta autora, el tango formó parte del proceso de exotización/autoexotización en el contexto imperialista, según una 'economía política de la pasión', a partir de correlacionar las dicotomías salvajismo/civilización a Pasión/Deseo (Savigliano, 1993, 1995).

María Julia Carozzi 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 ya fuera de la pista, de manera que las metáforas usadas en torno a las expectativas puestas en el movimiento durante la danza se trasladan hacia las relaciones de seducción heterosexual en contexto de milonga (Carozzi, 2009a, 2009b, 2011). El giro patrimonial que cobró a fines de los '90, que incluyó el desarrollo de políticas y actividades, fue estudiado por Morel quien analiza los cambios en la danza del tango salón en estos nuevos circuitos, como festivales y campeonatos de baile (Morel, 2009). Asimismo, Morel indaga la forma en que se construyen las representaciones en torno a los estilos de baile, específicamente en torno al tango salón (2011).

La relación corporalidad-género musical es estudiada en relación a la renovación musical mencionada, para sostener que el tango tradicional se conforma en un proceso de disciplinamiento corporal a principios de siglo XX, al haber 'adecuado' su origen popular a la moral burguesa de los sectores medios y altos de la sociedad argentina, en plena constitución de la identidad nacional (Liska, 2009). Por último, Cecconi investiga el fenómeno del tango *queer*, a partir de reflexionar sobre su performance y los sentidos que adquiere en el marco del proceso de revitalización del tango (Cecconi, 2009).

Son puntualmente interesantes para el presente estudio, los planteos que vinculan el tango con la ideología de género hegemónica, es decir, la heterosexualidad en tanto norma imperante (ver más abajo). En 1983, Julie Taylor se pregunta por la posible flexibilidad de las relaciones de género a partir de las letras de las canciones de tango (Taylor, 1983) y problematiza el campo de poder en el que están inmersas dichas

relaciones. Desde la filosofía, Magalí Saikin problematiza las relaciones de género y sexualidad hegemónicas según tres aspectos del tango: el oficial, el inoficial, y el performativo. Así, ella señala que el tango conlleva un rango semántico más amplio que el mostrado por el tango oficial, que se sustentaría en una 'tensión sexual constante' (Saikin, 2004).

Por último, Rubén López Cano, mantiene una apuesta interdisciplinaria en la que articula la musicología, la antropología, la teoría narrativa y la cognitiva. A nivel metodológico establece comparaciones entre diferentes danzas, entre ellas el tango *queer* y los sonideros mexicanos, que comparten la apropiación por parte de minorías sexuales (López Cano, 2008). Más allá de este aporte puntual, es importante destacar que no abundan trabajos que arriesguen en lo interdisciplinario. Por otra parte, aún no ha sido realizado un estudio etnográfico comparativo de los distintos estilos del tango-danza que profundice de manera sistemática en la corporalidad en relación a marcos más amplios de sentido (discursos, representaciones, etc.) que las hipótesis aquí planteadas requieren.

Este plan de investigación tesis es la ampliación de un trabajo inicial en tango *queer* (Paz-Lucio, 2007) y de un artículo publicado recientemente (Lucio, Montenegro, 2012) cuya síntesis en particular constituye el apartado 5.7 de esta tesis¹⁵. Más adelante nos detendremos a dialogar con algunas de las autoras mencionadas. Por lo pronto, destaco algunos trabajos recientes con los que trabajaré: las etnografías de María Carozzi (2011) y de María Mercedes Liska (2013).

¹⁵ Dicho artículo es un extracto de mi investigación, fue armado en simultáneo al proceso general de escritura (donde Montenegro ha prestado su colaboración) por lo que es posible encontrar partes textuales a lo largo de la misma.

2.6 Buscando historizar el tango

Ciertamente no hay suficiente documentación sobre los orígenes del tango. Mucho hay escrito con posterioridad, y debemos tener en cuenta el componente conjetural improbable de las posturas. Por ello el título refiere a una búsqueda más que a una información cerrada. Podemos decir que el tango es un fenómeno social que emerge de la convivencia de corrientes musicales heterogéneas¹⁶ que confluyeron en los suburbios marginados socialmente por la ciudad porteña, las 'orillas', de la ciudad de Buenos Aires hacia las décadas de 1870-1880, aproximadamente. Fundamentalmente a partir de la apropiación del tango que realiza la clase alta hacia los años `20 del siglo pasado, el acceso del tango a espacios “decentes” y “bien pudientes” implicó cierta renuncia a su origen. Este proceso que entendemos como de *institucionalización del tango* trajo consigo varias transformaciones entre las cuales se destaca un proceso de “adecentamiento”, es decir, una intervención moral en la producción cultural de esta música/danza (Selles, 1977; Salas, 1995; Liska, 2008; 2009). Algunos aspectos particulares de la danza se modificaron y en algún punto se “cosificaron”, dado que sus códigos se volvieron progresivamente más ortodoxos y los actores sociales que le dieron origen se acomodaron en torno a la pareja de baile “típica”, es decir, heterosexual.

Con el objeto de comprender el grado en que el tango quedó instituido de una manera tan fuertemente heteronormativa y para poder hacer una eficaz interpretación del mismo y de sus efectos en la conformación de subjetividades en la actualidad, debemos hacer un breve recorrido por su historia, hasta su origen mismo, si fuera esto posible de alcanzar.

No son pocas las teorías elaboradas acerca de su origen, dada la insuficiencia de registro escrito, y cualquier otra forma de documentación. 1870 es la década que se acuerda para evocar la emergencia del tango, aún cuando se pueda buscar más atrás y de manera más refinada las distintas influencias culturales que hicieron a su génesis.

¹⁶ De fuerte raíz africana, como el candombe y milonga pero también europea, como el tango andaluz, la polca y el vals, y latinoamericana, como la habanera cubana y la payada gauchesca.

El tango es un fenómeno mixturado que, sin receta alguna, emerge de la combinación, de la convivencia, de corrientes culturales heterogéneas que habían confluído en lo que se dio a llamar el “Bajo Fondo”, la zona marginada de la ciudad porteña. Era poblada por personas que provenían de distintos lugares: gauchos que habían migrado del campo a la ciudad, inmigrantes europeos¹⁷, afrodescendientes segregados por el estigma de la esclavitud, entre los principales actores. Como puede suponerse, las relaciones sociales que se gestaban entre “los orilleros” -aquellos que vivían en las orillas marginales de Buenos Aires, no era poco conflictiva: pues bien, el tango comenzó a improvisarse en toques de músicos (sin superar los tres integrantes) que recorrían los prostíbulos para ganarse la vida. Por otra parte, aún en su ambiente arrabalero, su danza fue en un principio rechazado por las familias de los conventillos, que buscaban mejorar su situación económica, y lo asociaban a su matriz prostibularia. Existe un debate interminable acerca de si en su origen, el tango surge de un ambiente homosexual o de uno heterosexual. Por un lado, se ha hecho una recopilación periodística que indicaría que en el tango, efectivamente bailado entre hombres, se jugaba el erotismo homosexual de manera natural a su origen. Siendo ésta únicamente bailada por varones, cabría esperar una homosexualidad latente.

“Históricos, amariconados. Así describen a los compadritos los defensores de aquella tradición. Es más, decían que andaban en cosas de afeminados, que los despreciaban los ladrones de la época. Que posaban como mujeres. Esa era también la descripción que hacían de ellos los periodistas de la época. Y que tenían relaciones homosexuales, agregaba la ciencia.” (Bazán, 2004: 173)

“El amor en ellos (los lunfardos) se inicia siempre por la homosexualidad, después, cuando han llegado ya a la edad madura, buscan aproximación normal, pero más por interés biológico que por necesidad genésica; la mujer representa para

¹⁷ Decepcionadxs con las falsas promesas del Estado Argentino y decepcionantes a su vez para esta nación que insistía en poblar el territorio argentino con europeos ilustrados, no con sus clases bajas.

ellos una fuente de sostén y, sobre todo, de amparo. Es *la mina*, según su expresión” (De Veyga: *Archivos* (1903), p.518. En: Bazán, 2004: 171).

Por otro lado, hay quienes se oponen fervientemente a esta postura y proclaman que el tango fue inicialmente bailado entre hombres como forma de práctica, la cual, en un comienzo les era vedada a las mujeres por ser considerada inmoral. Además, está el discurso que afirma que el tango tenía más que ver con un lucirse entre hombres, que con cuestiones amorosas. La siguiente cita, explica esta idea, y junto con ella, deja expuesto el preocupado discurso homofóbico que la sustenta.

“Es la creación solitaria de un bailarín que inventa algo que no existía. Algo que será luego adoptado entre hombres que bailan en las esquinas, y luego por la definitiva y *lógica* pareja que el tango exige: la del hombre y la mujer. *Absurdamente*, es una pareja de varones la primera que se aviene a bailar el tango [...] *Indignaría* atribuir al acto el más mínimo contenido homosexual. Se trata de una demostración de habilidad, de un lucimiento. [...] La demostración es *aséptica*, y, como dijimos, insospechable de segundas intenciones. El “*tercer sexo*” apenas podría sobrevivir en un ambiente de crudo machismo como el de entonces.” (Selles, 1977: 214-216).

Aunque confirmarlo no dejaría de aportar un dato no menor, la relevancia está, creo, en la implicación política del debate en sí. Sea como fuere, lo que importa aquí es que en sus comienzos, el tango es bailado libremente por personas carentes de prejuicio con respecto a si era un solo género el que lo bailaba, así como tampoco les afectaba demasiado cuál era la estética que regía para este género.

Desde lo musical podemos asegurar el candombe como principal influencia, pasando por la habanera cubana, el tango andaluz, los valeses y la mazurca. Esto demuestra la convergencia de culturas heterogéneas. En relación a las letras, hay un parentesco

directo con la payada gauchesca, la cual se sublimaría con el lunfardo, la jerga orillera por excelencia, y, como puede esperarse, ya no remitiría a la vida del campo sino al ciudadano Bajo Fondo, y más específicamente, a la “picardía” prostibularia.

Lo que sucede a partir del siglo entrante es un giro en su destino y quizás la clave para hacerse una idea de porqué el tango es como es. Hacia 1910, el tango es llevado a Europa, primero a Francia, y luego a Italia y a Inglaterra. Lo que sucede allí es una inesperada bienvenida. Por su exotismo o su calidad artística, el tango llega a la fama recorriendo los diarios internacionales más conocidos. Y desde allí, vuelve con aire triunfante. En este punto sucede un interesante quiebre cultural: se inicia el proceso de institucionalización del tango. Lo que sucedió fue una apropiación de éste, por parte de sectores que antes de Europa se horrorizaban con la sola idea de imaginar un solo acorde de tango en las salas de sus casas, donde se tocaba Para Elisa . La oligarquía lo adopta, entonces, cuando ve que su Europa idealizada se entusiasma con él. Este giro y esta resignificación tuvo un costo: *la renuncia a su origen*. A partir de allí, el tango tendrá acceso a espacios “decentes” y bien pudientes. Estos nuevos lugares, como el Armenoville, en los que se ponía en escena el tango, ya no respondían al clásico burdel, sino al cabaret, una nueva versión del primero, pero afrancesado y de “más categoría”.

“Una vez que a su vuelta de París el tango, ya en vías de ser definitivamente aceptado, era un producto que podía consumir la *gente decente*, se hizo necesario crear un nuevo ámbito donde disfrutar del baile sin necesidad de recurrir a la clandestinidad de sitios donde había de codearse –y hasta enfrentarse- con la plebe.” (Salas, 1995: 126).

Se sustituyó, por ejemplo, el elemento canyengue, reo, de las letras por un contenido más sentimental, romanticismo que iba más a gusto con el nuevo “decente” sector social. La introducción del piano, fue otra de las formas en que el tango se tornó más seductor para los ámbitos burgueses. Además, ya no serían audaces músicos que

espontáneamente pululaban por el arrabal; consecuentes con un público exigente desde el dinero, se conformarían los famosos sextetos de tango, una complejización que involucraba más instrumentos y una mayor planificación de esta música. Más tarde el sexteto daría origen a la orquesta típica.

Podemos decir que para que la oligarquía lo asuma como propio, el tango tuvo que desprenderse de todo signo de marginalidad. Entonces, a partir de aquí –y no antes- observamos la fijeza normativa y heterosexual de sus códigos, que se dio a partir de un proceso de adcentamiento del tango, a partir de que se constituye como dispositivo disciplinario (Liska, 2009).

Con respecto a lo que aquí nos importa, la danza en sí, desde entonces se consolidaría la pareja típica, estereotipo clásico del varón, vestido de colores oscuros, escondido detrás de un sombrero y un traje formal¹⁸, haciéndose presente a través de *mostrar* a la mujer, la cual lleva atuendos llamativos, vestidos coloridos o con detalles brillantes, con un tajo en su atuendo que deje más al descubierto alguna parte de su cuerpo. Con respecto al estilo del baile, las figuras vistosas dejan también siempre expuesta a la mujer: si se presta atención al ver un show siempre se reconocen las posturas casi acrobáticas a las que esta llega. En otras palabras, como afirma cualquier bailarín de tercera edad y de milonga tradicional al que se le pregunte, “en el tango la que se *luce* es la mujer”.

¹⁸ Correspondiente a la moda de la época, pero que sería una moda eterna como representación.

3. Marco teórico antropológico: entre cuerpos y representaciones

El apartado que sigue se sumerge en la discusión en torno al dualismo cuerpo-mente, desde la filosofía y la sociología. Me motivó detenerme en una mirada pormenorizada en torno a este problema porque considero ésta debe ser la base elemental sobre la cual se elaboren construcciones teóricas sobre género y movimiento. Detenernos a complejizar la relación cuerpo-mente nos permitirá comprender mejor la forma en que nuestra corporalidad habita el mundo, se mueve y opera en él, y puntualmente cómo lo aprehendemos, incorporando y transmitiendo representaciones: en una tensión constante entre reproducir tradiciones y producir innovaciones, tema central en esta investigación que vemos plasmada en torno al impacto del cambio de roles en el contexto de la Milonga Queer.

Por otra parte, problematizar la relación cuerpo-mente tiene implicancias para pensar las representaciones hegemónicas de género y de sexualidad, dado que la construcción de género está intrínsecamente ligada a lo corporal, como se verá. En este sentido, considero que la categoría de género no puede caracterizarse si la dimensión de la corporalidad y la sexualidad quedan escindidas de dicha caracterización. Quizás esta comprensión nos permita dimensionar la fuerza que tiene esta unidad cuerpo-mente cuando se implica en un abrazo de tango en movimiento. Es creo, el punto de partida para pensar los procesos de aprendizaje, ejecución y experiencia de una danza, el tango en este caso, de donde emergen representaciones sociales concretas en contextos sociales que le dan sentido.

Finalmente, un segundo bloque introduce la teoría de género, buscando dejar sentados los principales recorridos teóricos que dan lugar a la problematización de los cuerpos generizados. Ello dará lugar a preguntarnos posteriormente por los alcances del tango *queer* en clave feminista. Asimismo, en un apartado final dejo plasmado un relato autobiográfico de la última década de mi vida, en tanto constituye un recorrido

encarnado que ha articulado sexualidad, teoría y danza y que hace a mi mirada analítica actual sobre la realidad y en tanto antropóloga feminista.

3.1. Sospechar del pensamiento dualista: reuniendo mundos

En este apartado, tomaré el recorrido teórico sobre la deconstrucción del pensamiento cartesiano y posterior reconfiguración no dualista para la sociología, formulada por hace Nick Crossley en su libro *The Social Body* (2001).

Una descripción del dualismo cartesiano para situar el debate. En primer lugar, a modo de contexto podemos decir que Descartes se permitió dudar de la materia porque ya había una epistemología que le permitía conceptualizarla como algo posible de duda, en tanto ya había incorporado la definición de materia de la época (Galileo Galilei) que se definía como diferente de la mente¹⁹. Como se sabe, en su pregunta por hallar qué es lo que existe realmente, a partir de su método de “duda” del mundo que lo rodea y que percibe, Descartes llega a cuestionar todo menos el hecho en sí de estar pensando/se (en Crossley, 2001). La famosa frase “Pienso, luego existo” sintetiza esta certeza cartesiana de reducir la existencia toda al sólo proceso de pensamiento. El verbo existencial “ser” se volvería posible por la acción del pensar. Así Descartes instala la idea de dos substancias diferentes, abriendo las aguas, creando dos mundos de inteligibilidad: la materia, espacial, divisible, corrompible, y lo mental, entidad sin espacialidad alguna y por ello indivisible y positivamente ubicada en el lugar de gobierno de la primera. Configuración que divide lo externo y ajeno, de lo interno, propio y genuino, perteneciendo al primer grupo la corporalidad, y al segundo, lo mental. Sujeta a reglas diferentes del mundo físico, por tratarse de una naturaleza diferente, la mente se vuelve el único registro válido de existencia y conocimiento, predicados y proposiciones que pueden describir ese mundo externo, inestable y dudoso.

¹⁹ Sin siquiera tener que remontarnos a “los griegos” y la división platónica entre mente y cuerpo, como se verá más adelante.

Crossley va a observar que si bien Descartes estaba equivocado, no por ello el problema de abordar “un orden humano relativamente autónomo” es reducible a la causación del mundo físico: el problema de abordar semejante emergencia cultural sigue siendo una inquietud actual de las ciencias sociales (Crossley, 2001: 18-19). El autor señala que nunca hubo una explicación lo suficientemente convincente sobre la interacción entre ambas dimensiones, mental y corporal, supuestamente heterogéneas. En principio, porque no hay forma de tomar independientemente la mente y el cuerpo como elementos separados para luego poder observar su interacción. En conclusión, es inconcebible ya plantear la interacción mente-cuerpo en tanto no es posible distinguirlos como elementos separados, y por ende, la interacción misma y esto sucede porque en primer lugar, la noción de una entidad no espacial es incoherente.

Encontramos, entonces, que el dualismo cartesiano tiene varias implicancias sociológicas negativas. Al concebir un mundo psíquico formal o abstracto de significado, se vuelve altamente especulativo a nivel metodológico establecer explicaciones que den significado a lo meramente empírico. Es decir, se dificulta determinar las razones que pueden haber detrás de las acciones cuando la mente está tan escindida de lo que se expresa a nivel físico. La crítica sociológica al dualismo destaca entonces, que para que haya integración social debe existir la capacidad de comunicación y de poder compartir normas culturales, lo que implica una relación social de mutuo monitoreo de la vida mental, de dominio público. Si cuerpo y mente fueran instancias separadas que no interactúan, no sería posible que existiera proceso social alguno, de manera que en caso de que existieran como instancias separadas deberían estar en mutua interacción o bien se trataría de la misma cosa.

Reforzando esto último, el filósofo Gilbert Ryle (en Crossley, 2001) va a ser pionero en resituar lo mental y lo corporal de una manera integrada y no dualista. Ryle va a señalar que Descartes incurre en un error categorial al clasificar la mente y el cuerpo como dos

sustancias diferentes. Este error reside en no poder ver o conceptualizar un conjunto de elementos que están relacionados entre sí, al no poder relevar esas relaciones, se conceptualiza separadamente cada uno y se pierde la lógica semántica del conjunto. De esta manera, se clasifica la realidad de manera errónea y confusa, porque divorcia de sentido elementos que están intrínsecamente ligados en los hechos. Este desdoblamiento erróneo es el camino que siguió Descartes en su escisión categorial del cuerpo y la mente.

De manera general, concluimos que Ryle destruye la secuencia planteada por el dualismo de que algo debe ser primero pensado y después efectuado. La postura antidualista de Ryle, como desarrollamos más arriba consiste en plantear una corporalidad significativa, pensante. No hay dos tiempos, uno mental inteligente que razona mediante proposiciones y que otorga significado a las acciones devenidas de ese pensar y otro corporal que simplemente realiza la acción. Esto, por su parte, llevaría a una regresión infinita donde algo para ser pensado/percibido requeriría siempre de algo pensante/perceptible previo²⁰. Para evitar esto, y en función de su crítica al pensamiento proposicional, Ryle propone otros tipos de conocer, el conocimiento “del cómo” (o “*know how*”, en inglés) definida como una competencia corporal que prescinde de tener que someterse al pensamiento reflexivo, un conocimiento encarnado que actúa con conocimiento y habilidad.

En coincidencia con esta idea, Rodolfo Dinzl expresa en relación al tango: “El conciente del bailarín debe estar al servicio de esos cálculos, que serían la parte intelectual de la mecánica de la traslación, mientras que los movimientos deben ser prácticamente reflejos, que sería la parte sensorial de la traslación mecánica de la pista. Para esto debe haber práctica y más práctica, lo que yo llamo horas de vuelo” (Dinzl,

²⁰ Lo mismo ocurre en el plano de la voluntad, ya que desde la perspectiva dualista un acto implicaría una instancia previa de volición sobre el mismo, y así se puede establecer la regresión infinita donde se plantee la necesidad de ratificar la voluntad de querer lo que se decide hacer, luego podría establecerse la voluntad de la voluntad de la voluntad de hacer, etc.

1995: 112). Esto lo asocio con procesos inconcientes²¹ de adquisición de disposiciones, donde además de los procesos racionales intervinientes en la adquisición de una destreza mediante la incorporación de técnicas, es fundamental la ejecución de la práctica que incorpora, literalmente, una técnica determinada. Con esto me refiero al utilizar la expresión de “para-reflexivo”, en tanto saber práctico, no excluyente de la conciencia racional pero tampoco dependiente de ella. En relación a lo para-reflexivo, es interesante tener en cuenta cómo se juega la experiencia emocional de los/as bailarines/as del tango danza: el abrazo. El abrazo conecta, comunica, expresa y mueve: compone aquello que deja de ser dual para funcionar como un solo sistema en movimiento. La experiencia emocional condiciona las posibilidades de movimiento, y el abrazo de tango es clave para abordar la producción de dicho proceso. Siguiendo esta línea, entendemos que bailar 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 para-reflexiva²². Y justamente en la improvisación, momento donde el movimiento se anticipa a la decisión reflexiva, entendemos que la vivencia emocional que se da a partir de bailar tango en abrazo con otra persona puede suscitar diferentes experiencias y recuperaciones discursivas dentro de los límites ideológicos posibilitados por el contexto.

Quién va a terminar de ligar la dimensión cognitiva con la afectiva para pensar una agencia encarnada es Merleau Ponty. Al igual que Ryle, el sentido de toda acción debe leerse en el contexto en el que se manifiesta porque es el ser-en-el-mundo -como modo experiencial y prerreflexivo- lo que aporta todo significado al comportamiento humano. Adverso al conductismo reinante en los paradigmas científicos de la época, Merleau Ponty (1975 [1945]) señala que ya los estímulos para cualquier mamífero son percibidos subjetivamente, es decir que su relevancia no yace en las propiedades

²¹ Inconciente en un sentido cognitivo (como carente de conciencia), sin connotaciones freudianas.

²² Sobre este tema, cfr. Lowell Lewis (1992), entre otros.

objetivas del objeto, sino que otros aspectos relacionados con la dimensión del significado vuelven relevante o no el estímulo que pueden tener que ver con aspectos relacionales de comparación y discriminación en torno a un ambiente cargado de sentido. Esto, como se ve, altera ya la causalidad lineal y mecánica de estímulo-respuesta conductista. Profundizando este razonamiento, se llega a que un mismo estímulo puede recibir respuestas diferentes si cambia el contexto en el que se da o si se ve combinado con otros estímulos. Asimismo, el hecho es que siempre sucede en un contexto determinado, es decir, en concordancia con más elementos del conjunto espacio-temporal en el que sucede, y eso es lo que hace que la percepción sea siempre significativa porque el significado del estímulo se crea en relación a ese ambiente.

La otra cara de la moneda, en relación a la respuesta al estímulo, señala que si bien puede haber una misma respuesta en relación a un mismo estímulo, la respuesta se da al nivel del propósito y del significado y puede expresarse de múltiples maneras en el plano físico. Es decir que un estímulo físico no tiene en la respuesta un correlato físico determinado. Tanto el significado como el propósito constituyen el marco de referencia para estudiar el comportamiento humano, ambos se ven sumergidos en el mundo de sentido, que en el caso de los humanos es social y complejo.

Para Merleau Ponty, la percepción parte de esquemas comportamentales y perceptivos, en una suerte de circularidad donde el objeto percibido y el sujeto perceptivo se moldean el uno al otro, en función de una sensorialidad biológica dada de parte de quién percibe y de una realidad objetiva del objeto percibido cuya información percibida (o input) se ve sesgada por el mundo significativo. La fenomenología de la percepción exalta esa interacción primera entre cuerpo y entorno, cuerpo que es en el mundo de hecho (prereflexivo), una existencia práctica y relacional que dará lugar a una percepción significativa. Este paradigma, en el caso de los humanos consiste en destacar la naturaleza simbólica del mundo social, donde la percepción y el comportamiento

humano deben ser estudiados en esos términos, los del significado. El ambiente será entonces siempre un sistema simbólico que responde a una estructura social donde el agente humano se ve inmerso.

La realidad de que lo mental y lo corporal estén estrechamente interrelacionados en los hechos, y que en tanto unidad no refieran más que a un cuerpo-sujeto social, no impide a los fines analíticos la distinción entre el nivel de los discursos y las representaciones, por un lado y el de las experiencias dancísticas, por otro. Esto es así dado que la diferenciación de niveles se efectúa entendiendo que la misma no responde a la dualidad mente – cuerpo necesariamente. En este sentido, las representaciones y discursos no son exclusivamente mentales y las danzas y demás prácticas corporales no son exclusivamente corporales. Un ejemplo de ello es que para comunicar los discursos, se requiere de distintas áreas perceptivas del cuerpo, en primer lugar del cerebro, pero también de todo lo que es el aparato fonatorio, como los oídos, laringe, boca, lengua, mandíbula, etc. Y un ejemplo inverso es que bailar, practicar deportes, y demás actividades físicas, tienen un soporte mental que los sostiene, y que no sólo involucra lo sensorio-motriz sino también otras áreas del cerebro que implican capacidades comunicativas de comprensión y transmisión. Entiendo que hay una especificidad o rasgo característico de cada elemento (discurso o movimiento corporal, por ejemplo), que lejos está de significar sustancias separadas sino más bien cuestiones de peso relativo o preponderancia entre las áreas del cuerpo-mente que se activan e involucran para cada tarea (hablar o moverse, en este caso).

Crossley propuso una sociología encarnada, a partir de reforzar la noción de *habitus* con la apertura a la fenomenología, como se verá en el último capítulo de la tesis. Vemos la relevancia que cobra pensar el cuerpo y la mente como un todo a la hora de percibir dentro de un sistema simbólico determinado. Esto lleva a comprender que la mente es un emergente del cuerpo, pero no sólo eso, la mente es corporal en tanto es dependiente

de cada célula viva y milímetro carnal para procesar información y su contracara, actuar en el mundo social. La danza como experiencia sensorioemotiva se ve inmersa justamente en un sistema de relaciones sociales significativas, dentro de las cuales se halla la heterosexualidad como norma que estructura la relación entre los cuerpos. Qué sucede con el aprendizaje de una nueva técnica como la del cambio de roles que expone esa sedimentación de género-rol es lo que estamos buscando indagar. Para ello, valgan los siguientes apartados que brindan un recorrido teórico sobre la construcción de género y problematizan en su relación con lo corporal.

3.2 Categoría de género, un devenir feminista

La supremacía masculina no sólo se perpetúa porque la gente no se percata de la construcción social del género o por una desgraciada equivocación que tenemos que corregir de alguna manera. Se perpetúa porque sirve a los intereses de los varones.
(Jeffreys. 1996:156)

Dado que todos los cuerpos no valen por igual: hay una división social, montada sobre y a partir de los cuerpos: el género. Es preciso entonces, abordar el estudio de la corporalidad complejizando la mirada fenomenológica de los cuerpos, a partir de adentrarnos en las miradas feministas al cuerpo, el devenir de la teoría de género. Ello nos permitirá pensar la corporalidad inextricablemente unida a esta relación social tan estructurante como es el género: los cuerpos ya no son individualidades neutras sino que están atravesados por relaciones de poder que los constituyen, por eso hablamos de cuerpos generizados.

El concepto de género es una categoría social de diferenciación intergrupal donde el eje para tal diferenciación es el cuerpo y la sexualidad: las diferencias biológicas que en términos animales nos clasifican a los seres humanos como macho o hembra, que comúnmente se remiten a los órganos sexuales primarios (genitales) son seleccionadas

culturalmente para una organización social del mundo simbólico y prácticas asociadas, el cual es segmentado en dos esferas: *lo femenino* y *lo masculino*.

Marta Lamas (1986) señala la diferencia entre reconocerle a lo biológico una influencia dentro de las múltiples determinaciones que hacen a la clasificación de género y reducirlo a un determinismo biológico, innato, inevitable, donde la primera posibilidad llegaría a romper con la visión dicotómica de lo natural y lo cultural. De esta manera, el peso en la diferenciación biológica podría provenir no ya de un determinismo natural intrínseco, sino de otros factores con igual o mayor peso sobre la clasificación categorial. Bajo esta perspectiva, la predisposición biológica no bastaría para explicar el género. En este mismo sentido, Lamas refuerza esta idea afirmando que muchas veces es lo cultural lo que resulta arduo de cambiar, no así lo biológico: “Es más fácil liberar a la mujer de la necesidad “natural” de amamantar, que conseguir que el marido se encargue de dar el biberón. La transformación de los hechos socioculturales resulta frecuentemente mucho más ardua que la de los hechos naturales, sin embargo la ideología asimila lo biológico a lo inmutable y lo sociocultural a lo transformable” (Lamas, 1986: 184).

Puede decirse, entonces, que el género es esa división del mundo social en “lo femenino” y “lo masculino” y que se remite culturalmente a lo biológico. Se trata de una interpretación cultural de las diferencias biológicas (culturalmente resaltada)²³. Una *diferencia* sexual de grado *transformada* en diferencia social de clase. Y ésta última, como veremos, transformada a su vez en *desigualdad* social. Estas diferencias sustantivizadas comenzaron a ser cuestionadas políticamente con el feminismo de la segunda ola, a fines de los años sesenta.

²³ Es interesante ver cómo esta definición de género guarda gran similitud con la conceptualización de las “razas” humanas, interpretaciones culturales (ideológicas) de los cuerpos que hacen a las diferencias sociales y a la desigualdad. Ambas categorías han caído en procesos de esencialización donde las diferencias se consideran naturales y dadas, como parte de una identidad inmutable del ser, lo que invisibiliza borra sus rastros sociohistóricos (Hirschfeld, 2002).

Brevemente, el feminismo de la segunda ola²⁴ surgió como movimiento político que empezó a cuestionar las estructuras de poder que oprimen a las mujeres, problematizando la tensión conceptual diferencia-desigualdad. Este es el contexto de surgimiento de la noción de *patriarcado* (ver Beechey, 1979), la cual hace referencia al lugar estructural de las relaciones de desigualdad sexual, donde el lugar de las mujeres no puede concebirse sin la existencia del lugar de los varones en una determinada estructura social. Se estaban describiendo relaciones sociales entre dos grupos (varones y mujeres) en términos estructurales de dominación/sometimiento. Paralelamente, ya en los setenta, Gayle Rubin da lugar a otro concepto clave para describir el proceso por el cual una hembra se convierte en una mujer oprimida: “el sistema sexo-género”, un conjunto de arreglos por los que una sociedad toma como realidades biológicas lo que son productos de la actividad humana (Rubin, 1975). Con esto, Rubin buscó historizar la problemática a partir de indagar en las formas de organización empíricas, ya que consideraba que el término patriarcado se remitía a un universalismo insalvable a nivel político: estaría apoyando con su ahistoricidad el sinsabor de lo inevitable. Hoy en día, sin embargo, ambos términos son usados, el término patriarcado sobrevivió por su fuerza evocativa, entre otras cosas.

Es así como desde el feminismo se pudo dar cuenta de estas estructuras de poder que, en particular, eran hasta entonces invisibles por su fuerte naturalización, siendo que remitían a las esferas de lo privado: la vida doméstica, la sexualidad, la violencia intramatrimonial, el aborto, etcétera (de ahí el famoso lema feminista ‘lo personal es político’). Del pensamiento feminista, y no de otro lugar, emergería toda la producción teórica conocida como teoría de género.

Trabajos preliminares en psicología como los de Stoller, llegaron a definir “género” como una categoría compuesta por tres instancias: la *asignación* de género (rotulación,

²⁴ Ya referenciado en el apartado epistemológico.

atribución) en el momento del nacimiento, la *identidad* de género (comportamientos y actitudes de niño o niña) a partir de los dos o tres años, y el rol de género (normas y prescripciones sociales, *modos de ser* hombre y mujer en una cultura). Fue Ann Oakley en 1972 quien le dio a esta categoría dual proveniente del psicoanálisis un peso sociológico; ella correlacionó la dualidad naturaleza/cultura con sexo/género. En la clasificación de género, desde el sentido común, lo femenino había quedado ligado casi universalmente a la naturaleza y lo masculino a la cultura. Con esta asignación fue implicada una asociación propia del paradigma occidental e imperialista contemporáneo: la naturaleza como lo que se posee y domina por medio de la cultura (relación [varón] *sujeto*-[mujer] *objeto*).

Esta conexión, o mejor, esta atadura, fue posible por la asociación simbólica que enfatizó las diferentes capacidades reproductivas entre los machos y hembras humanos: la capacidad de gestación así como el ciclo menstrual, fueron claves en la asociación de la mujer con la naturaleza, y el rol social en torno a este proceso biológico fue igualmente decisivo: la maternidad. Los varones estaban exentos de estas experiencias biológicas adyacentes (cabría preguntarse cuán lejos están los varones de otras tantas “ligaduras” con la naturaleza, tales como la alimentación o la defecación...). Esta mayor “proximidad” de la mujer con la naturaleza se ve expresada, entonces, en la forma en que se construye la maternidad, en la crianza de los hijos, y cómo termina ésta ligada a la esfera de lo doméstico en general. Los varones, por su parte, fueron desligados de estas tareas, al ser asociados con la vida pública, cultural, política, etc. Esto implicó una diferenciación de *status*, a través de las culturas, una constante: las mujeres (como grupo²⁵) subordinadas políticamente a los varones (como grupo).

²⁵ Aclaro que uso la expresión “como grupo” para referenciar me en el grupo social y simbólico, no en las individualidades, que considero pueden dar lugar a caer en reduccionismos tales como “todos los varones son” o razonamientos falaces como “él es varón, por lo tanto ejerce dominación sobre mí, que soy mujer”, o “ella es mujer, por lo tanto va a estar a favor de los derechos de las mujeres”.

Se ve que las relaciones de género han constituido una matriz de poder estructural que legitima el sometimiento de las mujeres y de las identidades trans femeninas²⁶ en distintas esferas sociales. Esta disposición se ve evidenciada en la histórica objetualización del cuerpo de las mujeres, quitarles entidad de sujeto y convertirlas en un objeto sumido a la voluntad masculina. Estas estructuras se ven llenadas de contenido simbólico a partir de instituciones sociales de índole moral/religiosa/cultural/política que impiden a las mujeres y trans femeninas decidir sobre sus propios cuerpos ubicándolas en el lugar de objetos, hipersexualizados, pasivos y manipulables, etc.

“Un análisis feminista considera el género como una categoría política, incluso como una clase política asignada a los seres humanos en función de si son –o no- poseedores de un pene. Quienes pertenecen al género masculino no sólo conforman una interesante categoría erótica sino que además constituyen la clase dominante en un sistema de opresión llamado supremacía masculina, en el que las mujeres sufren y mueren. Las diferencias de poder entre estas dos clases genéricas se connota eróticamente para convertirse en lo que se denomina sexo en un sistema de supremacía masculina” (Jeffreys. 1996:134).

Es así que el erotismo y la sexualidad dominante se formulan en términos heterosexuales (más o menos excluyentes, según la cultura), lo que implica a su vez formas pautadas de relacionarse y de estructurar el mundo social en general y el parentesco en particular. La relación entre género y sexualidad es altamente compleja y abordarla de manera profunda implicaría una tesis dedicada, o varias. Por esta razón, simplemente quisiera dejar sentado un posicionamiento básico al respecto. La heterosexualidad como norma produce género, en tanto lo femenino y lo masculino

²⁶ Sea como fuere que se haya pensado la identidad del “ser mujer” en cada sociedad, dado que los parámetros de femineidad varían de cultura en cultura y en una misma cultura a lo largo del tiempo, el hecho es que la opresión de la que hablamos es aquella que sufren las mujeres por el hecho de identificarse con esa esfera de género inferiorizada (lo femenino), aquí también se aplica a identidades trans femeninas.

están ideológicamente ubicados de una manera opuesta y complementaria, excluyente de toda otra manera de vincularse (Rich, 1980). Este hecho ha dado lugar a varios debates sustanciales dentro del feminismo y del movimiento lgbt. Un ejemplo es la discusión instalada en los 70, si las lesbianas *son o no son* mujeres, en tanto ser mujer implica una necesaria asociación a los varones, forma parte de la cita de heterosexualidad, por lo cual muchas lesbianas no se autoadscriben como “mujeres” propiamente dichas, sino como lesbianas justamente (1978). Este debate es ejemplificador en cuanto expone el vínculo genético entre la identidad de género y la identidad sexual, hay una mutua implicancia, lo que muchas veces vuelve el debate y la teorización algo opacos. Judith Butler va a retomar este señalamiento, de complejidad y relación constitutiva entre el género y la sexualidad y apunta a no reducir causalmente uno a otro. Especialmente, cuando la regulación de género sucede a través de la regulación de la sexualidad y a la inversa (Butler, 2002: 335).

El género así centrado en la dualidad masculino-femenino se ha construido sobre la norma o el deber ser heterosexual, lo que ha generado históricamente una fuerte condena social y violencia homofóbica hasta hace pocos años, manifiesta en procesos arraigados de exclusión, persecución y estigmatización. En contraste, desde el activismo feminista y la discusión teórica se ha logrado cuestionar la heterosexualidad como norma y con ella, la dualidad varón-mujer como identidades únicas posibles, complementarias y mutuamente excluyentes. Se ha demostrado que, al ser una construcción histórica, la idea de lo que es ser “varón” o “mujer” varía de sociedad en sociedad, pudiendo cambiar a lo largo del tiempo e incluso pudiendo surgir otras identidades de género, como las identidades “trans”, “intersex”, “travesti”, entre otras. Desde esta perspectiva, la homofobia (y lesbobitransfobia) es planteada aquí como parte de la lógica de opresión de género, en tanto el imperativo heterosexual crea, regula y refuerza modos legítimos de expresión de género (“varón/mujer” heterosexuales), dando

lugar a una gran diversidad de modos ilegítimos directamente asociados a identidades sexuales y de género no hegemónicas (identidades trans, gays, lesbianas, bisexuales). Se ve la centralidad de la teoría feminista en la politización de la sexualidad, en tanto permitió plantear las problemáticas de identidad de género y de identidad sexual.

Si bien mi objetivo aquí es apenas esbozar una definición satisfactoria y consistente sobre la categoría de género para dejar planteada la complejidad conceptual sobre la que trabajaré, no quisiera reducir la dimensión que tiene este concepto en los casi sesenta años de teoría feminista. En este sentido, la dualidad sexo-género, que en un primer momento fue la resolución explicativa para abordar el género fue asimismo cuestionada siendo que, como vimos, esta dualidad no hacía más que reproducir de manera lineal la dicotomía naturaleza/cultura.

La construcción de la femineidad y la masculinidad sexogenérica es transcultural, es decir, está presente y atraviesa todas las sociedades y culturas donde la forma y contenido cultural adjudicado a cada grupo varía ampliamente (roles, gustos, formas de pensar y de sentir, formas de moverse y de construir corporalidades legítimas, etc.). Este es un punto importante porque si el *género* varía en relación al *sexo* biológico, entonces el sexo biológico ya no puede ser causa directa del primero. Por lo tanto, nos parece imprescindible no perder de vista esta escisión teórica: sexo-género. Gracias a esta distinción sexo-género nos es posible hablar de proceso de adquisición de género y no ya de caracteres innatos que generan biológicamente la masculinidad y la femineidad (Lamas, 1986, p.187). Sin embargo, como veremos, esta diferenciación conceptual, si bien fue útil por una parte, por otra fue profundamente cuestionada.

La dualidad sexo-género fue interpretada en términos dicotómicos, de manera que se tendió a naturalizar (biologizar) el sexo y “sociologizar” el género (Osborne, 2008). Homologada entonces a la dicotomía naturaleza-cultura, considerada desde la teoría antropológica y el feminismo como constructo occidental, la dualidad sexo-género fue

entendida como organización ideológica de la realidad: un dualismo que oponía naturaleza a cultura permitía indagar políticamente en lo cultural, pero dejaba vedado lo biológico como algo intocable, en tanto venía dado de antemano, una materia ahistórica y neutral.

Lo que se vio con el feminismo, y la teoría *queer* después, es que el sexo mismo era también una construcción ideológica²⁷. Una posición radical es la de Judith Butler, referente clave de la teoría *queer*, autora que retomaremos en sucesivos momentos de este trabajo. Butler plantea la idea de que la construcción de género conlleva la heterosexualidad obligatoria. Ella explica que las dicotomías naturaleza/cultura, sexo/género y varón/mujer son parte de una estructura ideológica *hetero-normativa* que forma identidades según este deber ser, y los cuerpos e identidades que no entran en este molde, son expulsados del plano inteligible de estas categorizaciones y reclasificados en el plano de la abyección.

“Aquí no se trata solamente de comprender cómo el discurso agravia los cuerpos, sino de cómo ciertos agravios colocan a ciertos cuerpos en los límites de las ontologías accesibles, de los esquemas de inteligibilidad disponibles” (Butler, 2002 [1993]:315).

Un aspecto fundamental es que Butler interpela y destruye la diferenciación entre sexo y género. En primer lugar, ella cuestiona el hecho de que haya algo anterior a la construcción histórico-cultural de género, una naturaleza previa a la cual se pueda acceder para destruir la opresión de género: no existe tal cosa, la misma constitución de género coloca esa fantasía del sexo como pureza depositaria de nuestras esperanzas revolucionarias. Para la autora, el sexo es ya género, desde el momento que la

²⁷ Thomas Laqueur postuló en los noventa que *la construcción del sexo* (Laqueur, 1994) en tanto exageración de las diferencias biológicas (un dimorfismo sexual radical) era un producto histórico surgido con la Ilustración. Desde allí, la biología se convierte en “el fundamento epistemológico de las afirmaciones normativas sobre el orden social” (Laqueur, 1994:25).

materialidad de la carne pasa por procesos de fragmentación y reorganización simbólica para constituir el mundo binario del dimorfismo sexual “primario” y de lo masculino/lo femenino cultural “secundario”. Este proceso diferenciador histórico-cultural interviene también en la sensibilidad y los placeres habilitados por esos cuerpos ya generizados.

“Se afirma que los placeres radican en el pene, la vagina y los senos o que surgen de ellos, pero tales descripciones pertenecen a un cuerpo que ya ha sido construido o naturalizado como concerniente a un género específico. Es decir, algunas partes del cuerpo se transforman en puntos concebibles de placer justamente porque responden a un ideal normativo del cuerpo con género específico. En cierto sentido, los placeres están fijados por la estructura melancólica del género mediante la cual algunos órganos están dormidos para el placer y otros se despiertan. Qué placeres se despertarán y cuáles permanecerán dormidos normalmente es una cuestión a la que recurren las prácticas legitimadoras de la formación de la identidad que se originan dentro de la matriz de las normas de género. (Butler, 2007 [1990]: 159).

Se trata de un recorte cultural de lo sensorio-emotivo: “En realidad, la `unidad` que la categoría de sexo exige al cuerpo es una *desunidad*, una división y compartimentación, así como una reducción de la erotogeneidad” (Butler, 2007 [1990]: 230).

Así también, Teresa Flores Bedregal parte de la premisa de que “no se puede dissociar sexo de género, como no se puede separar el cuerpo de la mente” (Flores Bedregal, 2003: 1) y afronta esta cuestión no tanto desde un culturalismo extremo sino desde el desligar ideológicamente no sólo al género sino también al sexo biológico del paradigma androcéntrico. Esto significa que ella va a proponer abordar la complejidad material que implica ‘el sexo biológico’: habría una serie de variabilidades de “sexo” que van del nivel cromosómico, al nivel de las gónadas, del ambiente hormonal fetal, del aparato reproductivo interno, de la apariencia de los genitales externos, de las hormonas de la pubertad, de las características anatómicas y

de la pulsión sexual (Flores Bedregal, 2003). Es así como ella llega a la conclusión de que esta variabilidad de factores -esta continuidad de diferencias, no pueden ser clasificadas meramente en dos grupos (varón/mujer y por lo tanto también sexo/género). Podemos resumir entonces, la ideología de género hegemónica occidental en dos variables principales: una relación social de desigualdad (dominación-sometimiento), y un tipo de sexualidad que la estructura presentando como único legítimo y obligatorio, a la heterosexualidad²⁸. Es así que a lo largo de la historia social, la heterosexualidad se ha constituido en imperativo regente de las sexualidades e identidades de género. En esta línea, puede verse cómo el feminismo y la teoría de género han dado lugar a la problematización del “sexo” (como genitalidad biológica y sus asociaciones con la sexualidad y el deseo). Así, la fórmula varón-mujer como opuestos complementarios se han constituido como un modelo de coacción social que centraliza y formatea los modelos legítimos de sexoafectación (deseos, emociones, vínculos), construyendo así modelos concretos de amor (romanticismo monogámico), familia (familia “nuclear”) y sexualidad (heterosexualidad).

Yendo a la investigación sobre el cambio de roles en el tango danza, es por demás llamativa la forma en que en el tango tradicional está ligado el género con el rol de danza, cómo ya se dijo. Puntualmente, destaco la expresión que comúnmente se usa, aún en los espacios de tango nuevo a la hora de cambiar los roles, como se verá: “hacer de varón” y “hacer de mujer” para referirse a los roles de guiar y ser guiado/a. Vemos cómo esa expresión está haciendo referencia explícita a una suerte de simulación de género, cómo el rol del movimiento dentro de la danza se halla ligado a una u otra identidad de género en clave heterosexual. Me hace pensar en la práctica performativa

²⁸ Puede verse cómo se desprenden de estas variables –que dicho sea de paso se refuerzan mutuamente- todas las demás esferas de una sociedad, y por lo tanto, de los sujetos desde su cotidianeidad, por ejemplo, la vida pública y la doméstica, el trabajo (explotación por sobre la autogestión) la salud (el acceso o no a una salud integral –cultural, económica, política; la posibilidad o no de decidir sobre el propio cuerpo) etc.

de “draguearse”, donde las personas juegan a vestirse y crear un personaje en torno a una identidad de género diferente de la que se autoperciben comúnmente. Dicha práctica apela a lo teatral, a lo simulado, pero también a lo encarnado, busca grados de realidad ya que dicho transformismo constituye también una identidad de género en sí misma conocida como *drag* (una de las formas de habitar las identidades transgénero). Esta asociación me permite pensar el cambio de roles en la danza como una práctica de performatividad de género, en una primera instancia. Luego, como se verá, en espacios como la Milonga Queer la relación género-rol se debilita.

3.3 Breve historia *queer*

Un elemento fundamental para aproximarnos a este contexto es la palabra que lo nombra y que lo identifica con un mundo de sentido que desborda al tango y se remite al activismo lgbt y feminista (espacios en tensión y a la vez superpuestos): qué estamos diciendo al pronunciar “queer”. El término *queer* comienza a usarse en Estados Unidos y Europa a mediados del siglo XX, como expresión de homofobia, es decir, para señalar despectivamente a la comunidad gay. Más tarde, en los años ´80, el término fue apropiado por quienes se autoadscribían a esta identidad y su resignificación estuvo inserta dentro de la lucha reivindicativa en Estados Unidos. Fue así que se dio esta apropiación del término por parte de la comunidad lgbt ante la necesidad de algunos movimientos militantes de gays y lesbianas de romper con el esencialismo del modelo dualista homosexual/heterosexual y para diferenciarse y oponerse al grupo hegemónico dentro de la comunidad homosexual, los varones blancos de clase alta, que hasta entonces habían conquistado espacios de poder y visibilidad dentro de la sociedad occidental estadounidense, pero de una forma altamente asimilacionista al modelo capitalista dominante.

Este término usado como autodenominación fue variando localmente y a lo largo de su corta historia incluyó primeramente a varones gays de nuevas generaciones, luego a lesbianas y bisexuales, hasta abarcar a todas las identidades que cuestionan la heterosexualidad como norma, incluida la heterosexual²⁹. Entonces, decimos que hubo un momento histórico determinado donde el término pasó de ser punta de lanza normalizadora y violenta que estigmatizaba y patologizaba las identidades no heterosexuales, a ser soporte de una actividad de resignificación en el contexto de lucha contra la homofobia. Si bien la resignificación, al igual que toda significación, no es total, pudiendo coexistir ambos sentidos antagónicos, lo cierto es que hubo un movimiento de sentido tal que el activismo lgbt encontró a partir de esta operación una forma más de resistir a la violencia³⁰.

Al respecto Butler sostiene “La resignificación de las normas es pues una función de su ineficacia y es por ello que la subversión, el hecho de aprovechar la debilidad de la norma, llega a ser una cuestión de habitar las prácticas de su rearticulación” (Butler, 2002: 333). En este sentido, afirmamos que toda asignación identitaria, dice Butler, nunca es completa, aún la norma nunca es completamente normativa valga la paradoja, y allí reside el potencial de transformar desde dentro, con los recursos que la misma norma ofrece para ponerla en cuestión, desnaturalizarla.

Por otra parte, cuando Judith Butler toma este término lo hace con la intención de revisar algunos conceptos de la teoría feminista que respondían a un esencialismo identitario, como la idea de *mujer*, que era definida siempre desde la heteronormatividad. Así, la utilización del término *queer* en estos contextos operó como paradigma que venía a interpelar la fijeza de las identidades binarias, tanto de género

²⁹ Este término tiene actualmente distintos modos de apropiación dentro de los activismos locales a nivel mundial, no podemos hablar un activismo unívoco en este sentido (ver Rivas 2011). La primera teórica que lo utilizó fue Teresa de Lauretis (1987), sin embargo el término se hizo más conocido de la mano de Butler (1990).

³⁰ Es similar lo que sucede con otros términos tales como “gay” en este mismo contexto o “negro” dentro del movimiento antirracista (en menor medida puede pasar con “lesbiana” o “tortillera”).

como de sexualidad, cuestionando todo aquello que se entiende como natural u original en términos identitarios.

3.4. Mirada de género sobre el dualismo cuerpo-mente

La jerarquización de género de lo masculino como superior y lo femenino como inferior es constitutiva a la subordinación del cuerpo a la mente a lo largo de la teoría filosófica, dice Butler (2007 [1990]).

“Las asociaciones culturales de la mente con la masculinidad y del cuerpo con la feminidad están bien documentadas en el campo de la filosofía y el feminismo. En consecuencia, toda reproducción sin reservas de la diferenciación entre mente/cuerpo debe replantearse en virtud de la jerarquía implícita de los géneros que esa diferenciación ha creado, mantenido y racionalizado comúnmente” (Butler, 2007 [1990]: 64).

Personalmente, en relación a la última oración de la cita de Butler, dudo que haya sido la diferenciación mente/cuerpo la que haya creado la jerarquización de género, más bien tiendo a pensar que es al revés, en tanto las relaciones sociales crean las representaciones y no a la inversa. De cualquier forma, son categorizaciones que se han retroalimentado a lo largo del tiempo, puede que ninguna haya antecedido completamente a la otra.

Ya desde Platón, la dualidad mente-cuerpo -psique y soma- está planteada en términos de oposición por pertenecer a sustancias absolutamente diferentes y sólo conciliables temporalmente: a la psique, en tanto alma inmortal, le son atribuidos la razón y el orden, y, por lo tanto, su función coyuntural con respecto al soma, cuerpo contenedor carnal, es organizarlo en su trágica estadía terrestre. La simbiosis alma-cuerpo va a implicar una territorialización de la primera en el segundo, es decir, las distintas partes del cuerpo

quedan conquistadas metafóricamente por el alma, la cual se refleja en tres zonas corporales: el alma “racional” se halla en la cabeza, el alma “impulsiva” en el pecho, y el alma “apetitiva” en el bajo vientre (en Cavarero, 2004).

Adriana Cavarero encuentra que el cuerpo así conceptualizado conlleva una interesante tensión entre ser mero espacio de inscripción metafórica y, a la vez, una constante amenaza a la disciplina impuesta por el alma racional, por llevar siempre algo de lo que nunca podrá deshacerse ni ordenarse: las pulsiones desbaratadoras, eternamente libres en los sueños, asociadas a la animalidad (en Cavarero, 2004).

El análisis que la autora hace del *Timeo* de Platón expone un problema que queda irresuelto, el de la materia en el proceso de construcción del cosmos, llevada adelante por un ser supremo. La lógica platónica constructivista parte de un modelo ideal y racional que se plasma en la materia caótica para dar existencia al mundo. En este punto quedará efectivizada la asociación sexo-sustancia: el varón es asimilado como paradigma del ser humano, en tanto universal, por lo tanto se lo ubica en el plano de las ideas, plano simbólicamente superior por su condición inmaculada de pura razón. El nacimiento del hombre, entonces, por ser el ideal, está considerado en primer lugar, el lugar de lo esperado. Por su parte, la mujer al igual que los animales, sería fruto de una construcción secundaria y fallida, como toda materia.

Ahora bien, el problema de la materia planteado por Cavarero, es que ésta viene a constituir una tercera especie sustancial ya que no es ni el modelo logocéntrico generador de copias, ni su voluntad plasmada (el mundo visible): es el espacio en el cual se gesta esa voluntad, existe siempre y más allá del logos. Tres especies conectadas por Platón a las figuras –siguiendo el orden- del padre, el hijo y la madre. Prelógica y desordenadora, la materia-madre es el receptáculo pasivo ante la generación en la que toma forma el ideal cósmico masculino. Se trata de una existencia que, si bien es

imprescindible, queda prohibida. Platón la niega al punto de no poder designarle un nombre: opuesto al ser, lo amorfo es indecible y junto con esta omisión de la materia pasiva, ininteligible, queda omitida su femineidad. Al hacer una exaltación del pensamiento *puro, perfecto y masculinizado*, Platón deja lo femenino y lo corpóreo como alteridad fantasmagórica. Es así como el logos aparece en tanto poseedor de la materia, de forma tal que el cuerpo es su consecuencia inequívoca. Sin embargo, una irresuelta materia pre-escénica desmiente la autosuficiencia de toda la operación. (Cavarero, 2004:27). De esta manera, Cavarero deja al descubierto cómo el cuerpo de origen femenino se torna un obstáculo para el discurso platónico, hay un riesgo, una posibilidad latente de subversión del orden: “que lo femenino decida traducirse en signo” (Op. cit: 27).

La conclusión a la que llega Luce Irigaray -a través de la mirada de Judith Butler- parece ser similar (en Butler, 2002). Irigaray se infiltra en la lógica discursiva que sostiene la oposición binaria masculino/femenino desde el discurso filosófico del Timeo. En una similar línea analítica, la exclusión de la materialidad tiene que ver con su atributo mismo de ser a la vez imprescindible como espacio de inscripción y una amenaza ineludible al orden falogocéntrico figurado como absoluto. Esta *physis* planteada en tanto receptáculo potencialmente desestabilizador de la perfecta diferencia masculino/femenino queda como materialidad descorporeizada, amorfa, sin definición posible porque ha sido prohibida.

Toda intención de vincular esa naturaleza con una forma humana sería una violación a la ley autogenética masculina. Es así como Irigaray llega a concluir que hay un desdoblamiento de *lo femenino*: por un lado, lo femenino domesticado, o sea, despojado de su condición capacitadora de figuración es lo que permanece figurado, lo inteligible en el discurso binario falogocéntrico, y por otro lado, la capacidad misma de figuración que ha sido excluida. De esta manera, lo realmente “femenino” permanece en la

exclusión, y es lo que da lugar a la constitución de la dicotomía masculino/femenino. En este sentido, dice la autora, lo femenino excede su figuración (en Butler, 2002: 66-76). Esta femineidad desbordante, esta materialidad imposible de ser tematizada es, entonces, consecuencia de una violenta supresión discursiva que de haberla incluido -de haberla nombrado- habría hecho tambalear la pretensión ontológica de patrilinealidad autoconstituyente. Por su parte, lo femenino incluido queda situado residualmente como lo siempre penetrable y pasivo, lo eternamente incompleto. A esta femineidad residual es posiblemente a la que desde la identidad lesbiana se rechaza el ser mujer³¹³². En otras palabras, las lesbianas no serían mujeres porque estarían por fuera de esa arquitectura falogocéntrica (que las constituye en relación a lo masculino).

Volviendo al tango, vemos entonces que los cuerpos que lo bailan son siempre generizados y encarnan en tanto tales las jerarquías correspondientes a cada rol, rol de género superpuesto y trasladado al rol de danza. Así, se vuelven comprensibles los términos en los que se plantea la propuesta de baile tradicional, donde la mujer queda a la espera, es receptáculo de la acción del varón que la define, en pautas de movimiento en este caso.

3.5 De y desde el cuerpo: pasos hacia una antropología feminista

En este apartado me detendré en un breve recorrido autobiográfico que hace a mi subjetividad actual y que considero relevante en tanto forma parte de la construcción de mi mirada. Básicamente, sugiero prestar atención a la manera en que se fue dando el cruce entre la teoría académica que fui absorbiendo e incorporando con mi propia historia de vida, de manera de considerarme una fiel exponente del impacto de la teoría en la propia subjetividad y su incorporación, en su sentido más literal.

³¹ Discusión planteada más arriba.

En el año 2002 a mis dieciocho años, comencé a asistir a clases de tango tradicional dictadas en las escuelas públicas de CABA después del horario escolar. Durante dos años aprendí la danza y fui a las milongas que se organizaban en la misma escuela un sábado a la noche por mes. Allí experimenté las primeras sensaciones de rechazo a la danza, algo que se vio expresado en no haber vuelto a incurrir en milongas medianamente tradicionales nunca más. Recuerdo que bailaba con varones mucho más grandes que yo, y si bien yo claramente bailaba mal debido a mi poca experiencia en la danza (empeorada por mi timidez) me parecía tremendo que mis compañeros varones me reprendieran durante el mismo baile en la pista de la milonga. Una vez uno llegó a sacarme de la pista de baile para enseñarme a dar los pasos que él quería. En relación al cambio de roles, no se daba la situación más que de manera anómala, ante la típica falta de varones. En una oportunidad me tocó bailar con una mujer algo más grande que yo, recuerdo que sentí cierto rechazo o miedo al aproximarme al contacto posible con su cuerpo, especialmente el miedo de rozar sus pechos. Lo recuerdo como una experiencia desagradable y algo tensa, de considerar que no era placentera la danza entre mujeres³².

Llegó el año 2004, mi segundo año de la carrera, cuando me inscribí para cursar por mi primer seminario de grado (uno de los tres obligatorios): *Miradas feministas al cuerpo*, dictado por la Dra. Mónica Tarducci. En el nombre del seminario hoy puedo afirmar que residía condensado todo un mundo de sentido del que me apropiaría e iría desplegando apasionadamente en distintas esferas de mi vida. Estaba descubriendo un mundo que intuitivamente sabía que existía pero que nunca había podido develar hasta ese momento. Coincidentemente al año posterior al descubrimiento de la teoría feminista, me autopercibí bisexual. Creo que “la mirada feminista al cuerpo”, un corpus

³² Al respecto, me vi fuertemente identificada con la experiencia subjetiva relatada por Liska en su tesis: “En estos ejercicios experimenté el temor de rozar los pechos de una mujer, de sentir el cuerpo femenino connotado sexualmente en mi cuerpo” (Liska, 2013. 254).

teórico aprendido en un ambiente académico, me permitió pensarme/sentirme de otra manera, enriqueciendo cuando no habilitando nuevas experiencias³³.

Meses más tarde, tuve que elegir un tema para la monografía final del seminario: el cambio de roles en el tango. No recuerdo exactamente si allá por el 2005 hubo algo que me disparó la inquietud, al margen de mis propias ganas de cambiar los roles. Asistí a unas clases que se dictaban en un centro cultural y político llamado La Sala, ubicado en el barrio de Caballito. Allí, dos mujeres jóvenes salidas de la escuela de Rodolfo Dinzel, enseñaban cambio de roles. Recuerdo esa incomodidad que tuve al principio, que luego plasmaría en mi monografía: sentí cierta *resistencia de género*, es decir, hoy puedo explicarlo en relación a que me vi interpelada ya desde la percepción de mi cuerpo ubicándose y haciendo algo que claramente sentía desubicado, haciendo en un espacio y de una forma que no me estaban dadas en tanto mujer.

En los primeros pasos conduciendo me sentí masculina, torpemente masculina. Luego dejaría de tener esa percepción de mí misma, o al menos dejaría de tenerla en relación al tango. Es curioso como en mi propia percepción se removió la asociación a lo considerado masculino o femenino en relación a los roles de la danza.

Entregué la monografía en Mayo del 2006, se llamó “Cuerpos en Danza: tango y género”. Cito aquí parte de la introducción, que en sí misma creo que constituye un material etnográfico en tanto me pongo primeramente como nativa:

“Después de yo misma haber experimentado el “otro rol”, comprendí que la asociación rol-género es muy fuerte, esto tenía que ver con que, desde lo perceptivo, la experiencia de ponerse en el otro rol estaba haciendo a la vez posible posicionarse simbólicamente en el otro género. Así fue que me pregunté si jugar a ponerse en el otro rol-género podía llegar a implicar una relajación de tal asociación: tanto de la relación jerárquica estipulada entre los géneros –reproducida cada vez que se baila en los términos tradicionales- como la autopercepción de

³³ Con los años, he escuchado que es muy común para mujeres de clase media que transitan por ambientes universitarios que el recorrido en torno a su identidad y prácticas sexuales se haya dado en relación al descubrimiento y apropiación de la teoría feminista.

género, en tanto ésta es asimilada como natural e incuestionable. El hecho de probar el otro rol que denota otra identidad de género, quizás podría llevar a pensarnos desde esa ambigüedad de género, que emerge desde la percepción corporal misma. La pregunta que pujaba por ser atendida es, entonces: *¿cómo repercute la percepción corporal en la percepción de género? y a partir de esta asociación ¿es posible un cambio en las relaciones de poder existentes entre los géneros?* Si el conocimiento es también percibido y producido desde un cuerpo (Alcoff, 1999), si ese cuerpo es ya generizado pero a la vez *está siendo* generizado, es decir, que –como se verá– desde su performance, el género se estaría reactualizando y autoconfirmando constantemente en el presente (Butler, 1998): *¿Qué relación hay entre la forma de adquirir conocimiento a través del cuerpo y la percepción de la identidad de género que comúnmente implica una autoadcripción casi automática? Dicho de otra manera: ¿hay alguna incidencia de la experiencia corporal en la autoadcripción de género? Mi postura en este trabajo es que sí la hay, y este sería el punto de partida para proponer que en la experiencia corporal se halla, potencialmente, la posibilidad de flexibilizar –desautomatizar– la autoadcripción heteronormativa y, por consiguiente, la relación de poder que esta conlleva. Con *flexibilizar* me refiero a que la plasticidad de la experiencia de la danza, y más específicamente, del cambio de rol en el tango, habilite a entender al género como algo no necesariamente en plena concordancia con una sexualidad determinada.”*

En el año 2007, con mi compañera y amiga Mariana Paz escribimos un trabajo para las Jornadas Rosarinas de Antropología Social, elegimos retomar el tema de tango y descubrimos la joven Milonga Queer en la que hacemos nuestra primera aproximación, y entrevistamos a la organizadora por primera vez. De ello resultó nuestra primera ponencia en el Grupo de Trabajo de Cuerpo y Performance, coordinado por la Dra. Silvia Citro.

Continué mi formación en la técnica de intercambio de roles en otro espacio *under*, una asamblea barrial³⁴. Y desde el año 2009, pasé a hacer campo en la Milonga Queer, con

³⁴ Me refiero a los espacios sembrados con posterioridad a la crisis del año 2001 y a la movilización social conocida como “Argentinazo”. Las asambleas barriales tuvieron una vida social activa en promedio de unos dos años, período que coincide con la asunción presidencial de Nestor Kirchner, luego de la cual se diluyen paulatinamente y sólo pocos espacios sobreviven (muchos de ellos eran en las calles). La asamblea aquí mencionada era una pizzería abandonada, y fue sostenida por tres mujeres provenientes de distintas corrientes ideológicas de izquierda (anarquista, trotskista y comunista) hasta que una nueva

la excepción de las veces que me aproximé a milongas de “tango nuevo” como DNI Tango o La María Práctica, con la intención de comparar las experiencias del cambio de roles en contextos heterosexuales. Es decir que en los últimos años incorporé más fuertemente el cambio de roles a la danza del tango, paralelamente a mi investigación. A partir de ese momento he venido tomando clases en la Milonga Queer –de manera interrumpida pero al mismo tiempo regular- adquiriendo el cambio de roles hasta lograr una fluidez suficiente.

Este apartado centrado en mi relato autobiográfico tuvo que ver con poder situarme. Retomando el feminismo que hace de lo personal algo político, y epistémico, el objetivo aquí fue poder señalar este entrecruzamiento y mutua implicancia entre distintas esferas de la vida. Llego a mi actualidad y a esta última etapa de mi investigación donde me encuentro reflexionando sobre el cruce de estas experiencias: la danza del tango, la vida académica, el activismo feminista y el fluir de la sexualidad. En un periodo de diez años cursé la carrera de antropología social, me autopercibí como no heterosexual, hice activista feminista y profundicé la práctica del cambio de roles en el tango danza. Teorías encarnadas y vivencias que se plasman en la forma de construir sentido aplicados a la problemática antropológica aquí planteada.

camada de vecinxs jóvenes que no habían tenido contacto con las experiencias iniciales, retoman el espíritu del espacio y reflotan la dinámica asamblearia acompañándola con actividades culturales para el barrio. Destaco este espacio como *unde*, en tanto la enseñanza y práctica del cambio de roles no tenía lugar en contextos de tango de esa época. Asimismo, era *under* en tanto las propuestas pedagógicas eran eclécticas, tomaban técnicas del teatro y del contact improvisación, a la vez que la música excedía completamente el tango (se podía escuchar Charly García, Sumo o Pink Floyd, además de tango).

4. Primer movimiento: acercamiento-participación

En este capítulo procuro brindar una descripción general del tango danza, de sus estilos, y del tango *queer* en particular, así como también de los distintos espacios sociales donde se desarrollan dichos estilos. Se verá también una caracterización en torno a corporalidades, sexualidad y género, para luego en el apartado siguiente apuntar a problematizarlas. De esta manera, lo que sigue es un abordaje de la instancia de producción de técnicas del tango danza, y el resultado de su entrenamiento centrado en el contexto de la Milonga Queer.

4.1 Movimiento del tango danza

“Si hablamos de improvisación, ya estamos hablando de libertad”

(Dinzel, 1994: 106)

En esta instancia, abordaremos los rasgos kinéticos principales que caracterizan el movimiento del tango danza como movimiento extra cotidiano. Se verá que el abrazo de tango, conforma una armazón técnica central ya que constituye el foco organizador del estilo de movimiento que caracteriza al tango.

Improvisar abrazadxs

En cuanto a los estilos de movimiento que caracterizan el tango danza, una característica esencial a nivel estético es la gran capacidad de improvisación que habilita la técnica, algo poco común en las danzas populares. Otra característica clave para el desplazamiento técnico de esta danza es el “abrazo de tango”, el entrelazamiento así llamado es la base que otorga equilibrio, sensibilidad y comunicación, necesarios para el movimiento dentro de la danza. Tomaremos extensamente a Rodolfo Dinzel, porque no sólo es un referente histórico del tango danza, destacado por su calidad de baile y por presidir la Escuela Argentina de Tango (además de que muchos de los profesores entrevistados se han

formado con él), sino también por su gran capacidad de intelectualizar la danza y explicar de manera accesible su técnica de movimiento. De esta manera, la posición de abrazo, según afirma este autor, “es inaugurada por el tango y crea una nueva clasificación dentro de las danzas de abrazo no conocidas antes de él. Aporte que hace el tango a la dancística universal. Es fundamental remarcar la magnitud de este hecho creativo” (1994: 51).

Partiendo del abrazo se puede pensar al tango-danza como un sólo cuerpo danzante, que desautomatiza los movimientos cotidianos. El aprendizaje de una práctica corporal permite adquirir nuevos “esquemas” de conducta y el entrenamiento, basado en la repetición, las fija en forma de conductas estabilizadas: los hábitos (Islas, 1995). El abrazo de tango en tanto técnica central del tango forma un sistema de respuesta motriz a una estructura funcional para el desplazamiento durante la danza. Dicho desplazamiento puede ser de dos maneras: lineal o concéntrico, es decir que la pareja puede caminar linealmente hacia cualquier dirección o bien de forma circular, girando una persona alrededor de la otra³⁵. Para que esto funcione, es esencial un abrazo bien constituido, es decir que dé lugar a un entrelazamiento de los dos cuerpos de manera sólida, y al mismo tiempo flexible, y que permita la transmisión eficaz del movimiento³⁶. En este sentido me parece que podemos pensarlo como una suerte de causalidad intercorporal: un movimiento del torso de quien lleva tiene un efecto en el movimiento corporal de quien es llevado/a. De manera que lo que importa aquí es el modo en que se alcanza una forma de comunicación corporal, ya que en tanto sea necesario que una de las dos personas guíe a la otra, es esencial que el movimiento sea comunicable y para ello, se debe apuntar a lograr una disposición intercorporal sensible, atenta y codificada.. Dinzel habla de “encastre” de los cuerpos a través del abrazo para que el desplazamiento funcione. Así, la comunicación como pasaje de “datos” no está en un solo lugar sino que se da a través de todo el cuerpo,

³⁵ Estas y otras descripciones en torno al movimiento en el tango-danza fueron extraídas de las entrevistas a los/as profesores/as así como de Dinzel (1994).

³⁶ El abrazo de tango consiste en una forma institucionalizada de abrazarse donde quien guía, toma a la otra persona con el brazo derecho por la cintura y con el izquierdo extendido enlaza la mano derecha de la persona guiada, quien repliega su brazo izquierdo sobre el hombro o cuello del guía, completándose el círculo del abrazo. Este puede variar según los gustos y las texturas físicas de los/as bailarines/as.

“Podemos dar datos con los brazos, podemos dar datos con las piernas, con el cuerpo, con la intención, con la cabeza, podemos darlos como contraórdenes.” (Dinzel, 1995:75).

El movimiento enmarcado espacio-temporalmente se transforma en una sola experiencia atravesada por las dimensiones social e individual. Es una definición habitual de los/as propios/as bailarines/as que toda experiencia del tango-danza se centra en el “caminar abrazado con otro”, sitio donde localizamos la relación social surgida de la intercorporalidad³⁷. Esta poética nativa del movimiento “de abrazo” sucede de manera simultánea junto con el plano de lo representacional, ambas habilitadas colectivamente y experimentadas individualmente. Lxs profesorxs de tango suelen plantear la relación entre los roles como dos funciones opuestas complementarias, conducir y ser conducido/a³⁸: los dos lugares desde donde el tango se puede bailar, los cuales conforman un tipo de desplazamiento armónico por el espacio.

En relación a las marcas establecidas para llegar al movimiento, presentes en la forma de pensar todo abrazo hay diferencias en cuanto a la función que ocupan y la importancia que revisten, los brazos y manos, por un lado, y el torso, por otro. En el tango tradicional, la forma de marcar el movimiento requiere de implementar múltiples recursos, ya que compromete tanto la señalización del brazo izquierdo extendido, de la mano derecha en las espaldas del otro y cierto movimiento de torso. Por su parte, en las nuevas corrientes que derivaron en el Tango Nuevo y el Tango Queer, asistimos a un proceso de simplificación en la manera en que se señala, donde la marca se vuelve sutil porque no requiere más que del movimiento del torso, en primer lugar. Esto lleva a pensar que no hay necesidad alguna de un tipo especial de abrazo, ya que los brazos cumplen una función secundaria, no dirigen, sino que acompañan, como suele decirse.

³⁷ El concepto de “intercorporalidad” es tomado de Crossley, 1995.

³⁸ Más adelante nos preguntaremos si esto es así, si los roles son tan necesarios, tan intrínsecos de la danza.

En otras palabras, lo que parecería ponerse en contradicción (lo prescindible y al mismo tiempo necesario del abrazo) se explica en que, por un lado, el abrazo cumple un rol fundamental, que es el sostén de la intercorporalidad, el eje de la comunicación, pero al mismo tiempo, se vuelve prescindible en relación a 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. Asimismo, el acento de la comunicación se traslada de los brazos y las manos al torso. La apuesta es a impartir los mensajes desde el movimiento del torso casi exclusivamente.

Un ejercicio que siempre me resultó por demás curioso es el del “ajedrez”³⁹, por su originalidad y por su carácter extremo. Este ejercicio consiste en ir proponiendo alternadamente un movimiento, y cada uno a su tiempo va respondiendo con uno nuevo. La idea es estimular la comunicación sin contacto entre los cuerpos, de manera de crear una mayor atención sensible. Este ejercicio, y el de guiar en movimiento sin tocarse, sólo por seguimiento de torso, constituyen técnicas definidas en torno a la búsqueda de volver las marcas cada vez más sutiles y prescindir de los brazos para la direccionalidad. Creo entonces que no se trata de que el abrazo se vuelva más prescindible, sino más bien que ocupa otra tarea, no menos relevante: la de dar la contención necesaria para la comunicación. El abrazo crea un espacio entre los cuerpos, ese tercer espacio como tercer cuerpo, producto de la relación de los primeros. Al bailar hay una búsqueda permanente de preservar ese espacio, que no se pierda el abrazo, amén de la belleza de la metáfora, es lo que hace que el tango funcione.

En cuanto a su carácter improvisado, el tango ofrece una doble experiencia, por un lado, la minuciosa codificación de sus pasos y su combinación, y por otro lado, esa

³⁹ Este ejercicio fue registrado en clases under (ni tango queer, ni nuevo) en el centro cultural la Sala. Si bien no son representativas de las clases de la milonga queer, me parecieron ejemplificadoras para describir el tema de las marcas y su relación con el abrazo.

misma minuciosidad permite que, al mismo tiempo, se pueda componer y descomponer pasos y secuencias, como letras y oraciones, de modo que puede ser altamente improvisado. En este sentido, Dinzel afirma que el tango tiene un efecto inverso al de la mayoría de las danzas populares, donde prima *la forma* coreográfica (diseños de movimiento, dibujos de la danza) por sobre *la manera* en que se la ejecuta (el modo de realizar dichos movimientos, la interpretación de la danza).

“Improvisar es ponerse frente a frente con la libertad. Es decir, si se me fue la mujer a la derecha, haré movimientos coherentes a esa traslación a la derecha. En cambio, desde la ortodoxia, la mujer se fue a la derecha, le pego un manotazo y la traigo de vuelta *para que me haga un ocho, y me resuelva*. Y es tan así que los hombres suelen decir de aquellas mujeres que desobedecen —ésta baila mal—. Aquella mujer que se atreve a hacer un movimiento nuevo, a crear una situación no pensada, a hablar, a intentar un diálogo, a tratar de exponer sus sensaciones de la música, *es anulada por el hombre*, que se enfrenta al baile parado desde la postura del monólogo” (Dinzel, 1995: 49, la cursiva es mía).

Un poco más adelante, precisa: “Muchas veces observamos a las mujeres como si estuvieran “colgadas” del hombre. Este defecto denota una postura forzada y revela un problema en el baile que puede tener distintos orígenes, pero que nos dice que esa mujer no se encuentra cómoda en ese tango” (Dinzel, 1995: 53). Para Dinzel, la posibilidad de improvisar se alcanza cuando se establece el diálogo entre lxs bailarines. Es decir que en la clave de los roles tradicionales, la mujer puede salir de un estado pasivo y enviar datos también, propuestas o contraórdenes, de manera que el comando de la improvisación es compartido.

“En un mayor estado evolutivo del perfeccionamiento del juego de las sensaciones, en un libre estado de creación, en la improvisación, es donde podemos decir que la dirección total de la danza está compartida. Si estamos improvisando, la ejecución de cada uno de los movimientos o la ejecución de cada serie de movimientos, parte constantemente de mí y del otro. *En la improvisación están los dos asumiendo el mismo rol.*” (Dinzel, 1995: 73, la cursiva es mía).

Seguendo al autor, es en este punto donde el cambio de roles emerge ya no como un elemento ajeno, sino como una posibilidad técnica que el tango siempre tuvo, asociado más a la improvisación que a la fijación coreográfica tradicional.

4.2 “Estilos” del tango

“Cada barrio tenía su forma, tenía su estilo.
Es decir que el tango *nunca tuvo un estilo propio...*”
Juan Carlos Copes (en Morel, 2011).

Como resultado del entrenamiento de esta técnica básica que caracteriza al tango danza de manera general, han emergido puede decirse, diferentes resultados o estilos. Los mismos se han constituido como tales a lo largo del tiempo, fueron primeramente reconocidos y reconocibles por los mismos bailarines, y hoy constituyen marcas o señales bastante claras que trascendieron como “estilos” dentro de la tradición.

Algunos autores señalan el “carácter amateur” en cuanto a los estilos surgidos de los relatos de bailarines de más edad (Morel, 2011) que por otra parte respondería a su carácter popular. En este sentido, el estilo tenía que ver con destrezas desarrolladas individualmente, que se transmitían de manera indirecta por imitación ya que las reglas eran todo lo contrario: no copiar al buen bailarín, desarrollar una forma propia de bailar. Se puede pensar entonces en una concepción de “estilo individual” que luego se reconfigurará en los años ´80 como “estilos” de la danza, es decir, estilos colectivos.

En cuanto a la transmisión de la danza, podemos decir que previo a la década de los 80, la época “dorada” del tango (década 1940-1950) se fundaba en un carácter asistemático de la técnica: “en general, los modos de transmitir esas habilidades dependía de una práctica intuitiva frecuente e informal” (Morel, 2011: 199) asociada a la improvisación. En el contexto del Festival de Tango Queer (2011) tomé una clase con Osvaldo y Coca, dos profesorxs de tango de tercera edad ampliamente conocidxs (campeones mundiales

de tango salón). Asistí a la clase con muchas expectativas y curiosidad, y sucedió que me llamó poderosamente la atención el hecho de que estos grandes profesores transmitieran como imaginé habría sido la forma de antaño: poniéndose al lado tuyo e indicándote “Hay que pararse *así*...y el brazo lo ponés *así, ves?...*”. Era exactamente la forma de transmitir a través del cuerpo casi sin palabras donde yo debía ser una buena observadora como para copiar los movimientos si quería bailar tango.

En la década de los ´90 se puede decir que se termina de producir la mayor tecnificación de esta danza “Como parte de una práctica mucho más metódica, reflexiva y analítica, se enseñará y transmitirá cómo funcionan ciertos pasos, movimientos o secuencias de baile” (Morel, 2011: 204). A partir de allí, surge la distinción popular de tres grandes estilos de baile dentro del tango danza, por orden de “aparición”: el estilo *Urquiza* o “tango salón”, el estilo “milonguero” y el “tango nuevo”.

El tango salón es aquél que cristaliza esa referencia a la tradición del tango danza bailado en los salones de Villa Urquiza, que se ve actualizado como una propuesta de pasos al compás, con variaciones en cuanto a la distancia del abrazo y un repertorio de pasos pero siempre al piso. Estos se caracterizan por ser largos y se combinan con pausas. Se dice de este estilo que es “el más elegante”.

El tango milonguero es un estilo surgido en los años ´80 en barrios más céntricos en relación al epicentro de Villa Urquiza⁴⁰. El estilo se centra en el llamado “apile”, un abrazo estrecho y los pares de piernas más bien alejadas entre sí, donde se forma un eje compartido desde donde se impulsa el movimiento (similar a la figura de un cono). Aquí, los pasos son más cortos y rítmicos, se tiene en cuenta la circulación en la pista. Este es el surgimiento de la forma de guiar desde el torso que también toma el tango nuevo, pero ya no desde el eje compartido sino desde un abrazo más bien amplio y flexible (que varía las distancias).

⁴⁰ El Club Almagro es la referencia del tango milonguero.

Finalmente, el estilo de tango nuevo o “Naveira” (en referencia al profesor que lo introduce) es una clasificación que articula innovaciones musicales y dancísticas. En lo musical, se conformaron agrupaciones orquestales que combinaron el tango con otros géneros musicales como el rock, el jazz, y el estilo electrónico. En lo corporal, la innovación consistió en la incorporación de elementos de la danza contemporánea, el yoga y técnicas teatrales que dieron lugar a nuevas formas de estilizar el tango-danza. Forma parte de la tecnificación progresiva de la danza (Morel, 2011; Liska, 2013), lo que conllevó un proceso de implementación de dispositivos didácticos, por un lado, y de profesionalización, por otro. En los últimos años, el cambio de roles forma parte de este nuevo tango que se identifica por su carácter experimental, técnico, lúdico y reflexivo. Así también, se flexibilizaron los códigos tradicionales, desde la vestimenta y el calzado (por ejemplo, se puede prescindir de los zapatos típicos) hasta el modo mediante el cual se conforma una pareja de baile. Morel (2011) va a plantear que en los discursos de los milongueros, los estilos de tango se construyen en función de establecer continuidades o rupturas con el pasado, es decir, con “los años dorados” del tango. La construcción de legitimidad estaría basada entonces en recuperar a modo de cita a los viejos milongueros, reivindicados como héroes románticos que sin haberlos conocido, autorizan y significan la danza del presente. Se habría desarrollado toda una retórica de la pérdida de aquellos años dorados y una intención de rescate legítimo encarnado en el estilo Urquiza. Para los fines de la presente investigación, es interesante la manera en que Morel señala esta construcción de un pasado mítico del tango desde un presente muy reciente (los años `80 y `90) que rápidamente cristalizará en tradición y operará como contraste normativo para evaluar nuevas propuestas del tango danza, surgidas pocos años después, en términos relativos⁴¹.

⁴¹ Treinta años separan la época dorada del tango (1940-1950) con la consolidación formal de los estilos (1980-1990) y son apenas diez los que restan en relación a éstos para el surgimiento y afirmación del tango nuevo primero y el tango queer después.

4.3 Comparando roles, sexualidades y experimentación

Pasaré a describir algunas de las principales dinámicas que se dan como resultado en relación al “producto” del entrenamiento de la danza del tango es decir, a lo que resulta de la combinación de estilos técnicos, roles, género/sexualidad según distintos espacios sociales. Parto 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.

	Roles tradicionales	Cambio de roles	„Propuesta compartida”/sin roles
Relevancia de los roles	Roles fijos Guiar-ser guiado/a	Roles semi-fijos Guiar-ser guiado/a	Fusión de roles Conducción simultánea
Cualidades asociadas	sujeto objeto activo pasivo “monológico”	sujeto objeto activo pasivo “monológico- 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 de consolidación 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 Marshall, Baires Folk)

Cuadro 1. Variables de análisis y pautas de movimiento

La primera columna describe la pauta de movimiento que implica el tango tradicional. La segunda columna puede verse como una inversión del primer modelo, donde a partir del cambio de roles se remueven los códigos de danza que permanecían fijos. Es una reversión de la segunda pero más flexible, al abrir el juego hacia otros/as bailarines/as, y en cierto modo revolucionaria, ya que disloca la correlación instituida de rol-género. Como vimos, el cambio de roles implica un arreglo o consenso sobre quién guía y quién se deja guiar, que se da ya en la pista de baile, segundos antes de bailar. De esta manera, puede implicar tanto una interacción “dialógica”, es decir, donde se comparte y alternan los roles durante la pieza musical o bien puede guardar una forma tradicional “monológica”⁴².

La tercera posibilidad, que registramos en el campo, es la denominada “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 bailarinxs o profesorxs. Se trata de una pauta de movimiento emergente del segundo tipo, es decir del cambio de roles. Resulta justamente de llevar al extremo esas posibilidades en tanto abre camino a la intención espontánea de proponer o dejarse llevar a lo largo de una misma pieza de tango. Así, no median palabras ni formas necesarias de abrazo 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 quién es llevado/a, o sólo por breves instantes. En otras palabras, de la alternancia no estipulada de los roles se llega a una danza del tango donde la variación genera la simultaneidad (y por lo tanto el borramiento) de los roles. Si bien es minoritario el número de personas que de hecho practican esta forma de bailar el tango, constituye un horizonte para muchxs y aquí nos enriquece para pensar las potencialidades que pueden surgir de esta dinámica⁴³.

⁴² Cuando por ejemplo, por decisión personal se elige siempre un único rol (sea cual fuere) también podemos pensarlo en términos monológicos, de no intercambio, donde los roles tienden a fijarse cuadrando más con la fórmula tradicional.

⁴³ En este paradigma se encuadra también la propuesta didáctica denominada Tango Creativo. Lo que insistentemente se ve en estas clases es un dejar de lado la fijación de que ‘hay roles en la danza’, ya que el planteo es que de hecho en la biomecánica de los cuerpos ‘no hay tal cosa como roles’, *no hay necesidad* de los mismos. Si bien estas clases son únicas, pues no hay otros/as profesores/as que lo planteen en estos términos y, por ello, carece de reconocimiento dentro del tango (no hay milongas ni prácticas que mantengan

4.4. Descubriendo el mundo de la Milonga Queer

En este apartado procuro describir la especificidad del cambio de roles en el contexto de la Milonga Queer y sus implicancias, al nivel de los cuerpos generizados y de las instituciones.

Enseñar y aprender el cambio de roles

En las clases de la Milonga Queer, el elemento que las dinamiza es el de la alternancia de roles: el tiempo está organizado en función de que todo lo que se aprende tenga un doble momento para ser practicado, de manera de poder aprehender una secuencia de pasos desde los dos roles, conducir - ser conducidx. Otra característica de estas clases es que son indiferentes a la identidad de género de lxs alumnxs, no hay una organización que tenga en cuenta este aspecto, se ejercita en parejas sea quien sea la persona, da igual. Claro está que a lo largo del tiempo lxs alumnxs más estables se van conociendo y estableciendo afinidades, de lo que pude observar alguna tendencia a elegirse entre mujeres por un lado y entre varones por el otro; pero hay mucha circulación de gente y esto se ve más claro en el momento de milonga que en el de clase propiamente dicha. Más allá de lo que tienen en común, vemos dos estilos de enseñanza que se corresponden con las diferencias “de estilo” entre las profesoras. En el nivel de principiantes, la forma de enseñanza es bastante relajada en cuanto a lo técnico y se centra principalmente con el aprender a caminar con otra persona, aprender a percibirla, ser sensible a la comunicación básica que requiere un desplazamiento de a dos. En el nivel de intermedios-avanzados, la profesora (que es la misma responsable de la milonga, su dueña y creadora) tiene un estilo mucho más técnico y rígido en cuanto a la forma de enseñanza. Esto se ve muchas veces en la exigencia que transmite a la hora de evaluar los resultados de la práctica. Desde mi propia

esta línea) y se mantienen en una fase exploratoria, vienen a apoyar el tercer modelo aquí propuesto: de fusión de roles que se mantiene en una fase experimental.

experiencia en las clases, he podido percibir la manera disciplinaria en la que se ubica la profesora, en tanto no da demasiados márgenes a la improvisación, ni a los márgenes posturales en cuanto al abrazo ni a cómo debe resultar la práctica de secuencias de pasos.

Corporalidades “ambiguas” en la Milonga Queer

En lxs asistentes a las milongas tradicionales y de tango nuevo es común ver una marcación de género "clara" en relación al binarismo varón/mujer: si bien las mujeres pueden no llevar pollera, como se espera en el imaginario clásico, por lo general van arregladas con las marcas de género propias de nuestra cultura occidental para las mujeres heterosexuales: maquillaje, arreglos en el peinado, algún accesorio para el cuerpo (aros, collares, pulseras, tobilleras) y remeras o bien escotadas o que dejan parte de la espalda al descubierto. Los varones por su parte, suelen ir con camisa o remera, siempre en pantalones, sin maquillaje con casi ningún accesorio (aunque el reloj es común) y de manera general tienen el cuerpo más cubierto. En relación a las personas que asisten a la Milonga Queer, es interesante ver que estos contornos de género se vuelven algo borrosos. Puntualmente lo relaciono a la forma en que se combinan o descartan los diacríticos clásicos del tango con las femeneidades y masculinidades no hegemónicas, como son los cuerpos de lesbianas, bisexuales y gays. Si bien no está planteado como un espacio exclusivo, en los hechos la Milonga Queer está compuesta mayoritariamente por gays, lesbianas y/o bisexuales, constituyéndose así como un espacio de visibilidad identitaria.

Es así que muchxs de lxs asistentes aparecen cuerpos con indumentaria y arreglos que juegan con ambos lenguajes de género varón-mujer y en este sentido se vuelven ambiguos en términos de legibilidad: no responden totalmente ni a uno ni a otro. Ello tiene su correlato con las formas culturales con que se construyen los cuerpos de las personas no heterosexuales, donde en mayor o menor medida se interrumpe la

legibilidad de los cuerpos, dado que la misma está en clave heterosexual. Como es sabido, las personas gays, lesbianas y bisexuales que más son rechazadas son aquellas que más se distancian de su “sexo biológico” (entendida aquí como norma de género), como los varones femeninos o que se feminizan y las mujeres masculinas o que se masculinizan. Ni hablar de las personas transgénero. En relación a la vestimenta, se ve notoriamente el uso de una indumentaria "relajada" o informal para asistir a la milonga, ello guarda continuidades entre la Milonga *Queer* y las de tango nuevo. Puntualmente, no aparece una división taxativa ni siquiera en relación al uso de los zapatos de taco, ya que aún en la Milonga *Queer* son usados, aunque en menor medida. Principalmente, en este espacio las mujeres no suelen usar zapato de taco y comparten con los varones una nueva costumbre de usar zapatillas de tango, un calzado muy cómodo con poco taco, muy flexible y con suela de cromo⁴⁴ como el calzado de baile tradicional.

En relación a la adscripción de género, si bien mayoritariamente se relevan identidades de varón y mujer, pude entrevistar a personas que no se reconocían ni como “él” ni como “ella”, sino que jugaban incluso con la alternancia. Tomás y Lautaro^{50 45} fueron ejemplo de ello. Antes de acercarme lxs había clasificado como "lesbianas muy masculinas", luego de hablar con ellxs y preguntarles sus nombres, me vi obligada a reclasificarlas en términos de identidad de género masculina. Sin embargo, posteriormente a ello, Tomás me aclaró que no le gustaba pertenecer exclusivamente al género masculino, y me llegó a decir que esperaba que la otra persona fuera variando el género con que se dirigía a ella (lo que a mí me causó la inquietud sobre las

⁴⁴ El cromo es una sustancia que forma parte de un proceso aplicado al cuero, “cuero curtido” pero también se lo utiliza como nombre de ese proceso, es decir, como un tipo de cuero. Es el material por excelencia de los zapatos de tango dado que permite un fácil y exitoso deslizamiento de los pies por pisos de madera.

⁴⁵ Los nombres reales han sido sustituidos por unos de referencia para proteger la confidencialidad del campo.

expectativas que se crean en torno a unx otrx sin que se le diga nada, o si al volverse necesario tener que decirlo ocasionaría una falta de espontaneidad a la interacción). Por su parte, Lautaro ya desde una identidad de género masculina consolidada, me contó que para bailar tango muchas veces le gustaba hacer crossdressing y vestirse de formas hiperfemeninas, con vestido de escote, falda con tajo y zapatos de taco. Tanto Tomás como Lautaro pasaron a nombrarse con nombres masculinos y abandonaron sus nombres femeninos que les pusieron los padres y madres en el documento.

Si bien hay un estilo marcado por parte de las lesbianas que asisten a la milonga de usar ropas flojas, pantalón y remera en general, también hay otras que usan diacríticos marcadamente hegemónicos para el género femenino, como una chica lesbiana con una contextura corporal más bien grande para los parámetros hegemónicos de delgadez que suele usar vestidos extremadamente ajustados al cuerpo, como strappless, y zapatos de taco. Así también, se encuentran formas de combinar los diacríticos de indumentaria de manera ambigua para la norma de género: puede verse a una chica de pelo muy corto con una pollera plegada clásica, de tela clara fina y transparente, por debajo de las rodillas y en la parte superior que lleve un chaleco con corbata oscuros.

Cambio de roles en ejecución

En la pista de baile de la Milonga Queer vemos que el cambio de roles se ha instalado como práctica habitual. Con el tiempo, ha surgido un código de cambiar la forma del abrazo para marcar que se está cambiando de roles, y de esta manera mantener la legibilidad de los cuerpos en relación a quién está guiando a quién. Sin embargo, este código generalizado convive con quienes eligen alternar los roles sin señalización del cambio de abrazo. También es habitual que se espere el cambio de tema musical (la finalización de una pieza y el comienzo de otra) para que el cambio de roles suceda. En menor medida se observa la alternancia de roles durante un mismo tema musical, el cual se acercaría al tercer modelo de “propuesta compartida”.

Personalmente, llego a sentir en la danza bailada de manera alternada mucho disfrute, tanto al guiar como al ser guiada, no tengo preferencias y al mismo tiempo ello no implica que me sea indistinto o indiferente el rol que me toca: cada rol tiene una especificidad en cuanto a la postura, las implicancias sensoriomotoras y cognitivas, el goce y el modo en que se establece la comunicación. Sin embargo, al mismo tiempo que reafirmo la “identidad” de cada rol, encuentro un goce en sí mismo en la tendencia a desdibujar los roles, jugar con ellos hasta el punto de su potencial fusión. Ello me pasó particularmente bailando con la profesora del nivel inicial antes mencionada. Muchas veces dejé de darme cuenta quién estaba guiando a quién, llegué a comprobar que la comunicación podía alcanzar niveles tan sutiles que excedían o iban más rápido que la disposición consciente de uno u otro rol. Ello lo escuché en distintas oportunidades, no solamente con esta profesora sino con otras personas que se animaron a ejecutar el cambio de roles de esta manera. Al terminar el tango, me comentaban haberles surgido la duda sobre si habían sido llevadxs o no en distintos momentos durante la danza. Creo que la práctica sistemática del cambio de roles puede llevar a un fenómeno emergente dentro del tango: una experiencia nueva de improvisación extrema.

La masculinidad feminizada y la femineidad masculinizada: el placer recargado

La caracterización del tango tradicional como directa expresión de la heteronormatividad puede sonar simplista. Valga hacer una aclaración. Dado que en esta investigación es central hablar no solamente de los cuerpos sino también desde los cuerpos, me interesa señalar que el hecho de que una representación sea fuertemente heteronormativa (es decir, que lleve implícito una relación social de desigualdad basada en el imperativo heterosexual a través de los cuerpos generizados) no por ello implica que las prácticas planteadas en esos términos sean meras reproducciones y vividas necesariamente en términos de dominación y sometimiento.

Si bien es posible corroborar -no sólo desde la teoría sino también desde los cuerpos- que las representaciones interceden en la forma en que se vive en el mundo, mediante disposiciones sociales incorporadas que hacen a los *habitus* (Bourdieu, 1980), la manera en que se encarna de hecho dista de ser lineal o literal en cuanto a su significación. De hecho suele haber distintos sentidos en tensión. En contextos de tango tradicional, yo misma he disfrutado además de padecido⁴⁶ de bailar sistemáticamente con muchas parejas (varones) en esos contextos. ¿Qué pasa con ese placer?

Con esto quiero decir que no considero que las milongas tradicionales signifiquen meramente relaciones opresivas y displacenteras, porque sería faltar a la verdad, y fundamentalmente, faltar a lo real. Valga una reflexión de sentido común: las personas de hecho disfrutaban de esos espacios, de lo contrario no asistirían a los mismos de la manera multitudinaria y asidua que lo hacen. Ir por la senda de la literalidad de las matrices simbólicas me parece, entonces, una suerte de subestimación de los grupos sociales y de la potencialidad de los sujetos. Hecha esta aclaración, y reconociendo las tensiones, las continuidades y discontinuidades entre representaciones normativas y las experiencias corporales de los sujetos, sí me propongo realizar una revisión crítica de la simbología patriarcal de dominación contenida en el estereotipo del tango tradicional, que responde a matrices de desigualdad estructural.

En este sentido, considero que una normativa no es intrínseca a la danza, de lo contrario, ello daría lugar a interpretaciones simplistas (y esencialistas) de las que nos hemos despegado, tales como que por ser una pareja de mujeres no habría relaciones de poder, o que adoptar un determinado rol en la danza es ejercer dominación o padecer sometimiento. Lejos estamos de sostener semejantes afirmaciones.

⁴⁶ Entiendo que al menos en mi caso, el placer no iba conjuntamente con la opresión, más bien tendía a ser inversamente proporcional: cuanto más se me aceptaba tal como bailaba (léase, cuanto menos se me "retaba" por los pasos "mal" dados) era cuando más disfrutaba la danza, y a la inversa.

Un ejemplo que me viene a la mente es la polémica de bailar danzas populares rotuladas de “sexistas” como la cumbia villera, porque sus letras suelen tener contenidos misóginos verdaderamente repulsivos. Sin embargo, si bien los discursos feministas que circulan por los espacios de activismo se horrorizan y apuntan a descartar de cuajo esta música de los espacios festivos, mi postura es que no podemos negar que bailar esa música puede resultar placentero, mucho más allá de la letra. Y no vale con negar la realidad. Unx no se vuelve reproductivista por gozar con determinada experiencia sensoriomotriz, justamente porque las cosas no son tan lineales⁴⁷.

De manera inversa, podemos afirmar que, en el caso en que la Milonga Queer tuviera un discurso firme de activismo político, lgtb o feminista, de ello no necesariamente se derivaría un cambio al nivel de las vivencias corporales. Ello da lugar a mantener la mirada interpretativa en su complejidad⁴⁸, la tensión entre hegemonías y resistencias, por un lado, y la tensión entre las prácticas corporales y las representaciones, por otro. Se ve cómo esta lectura permite comprender mejor el hecho de que no esté tan presente entre las y los alumnxs y bailarinxs que asisten a la milonga discursos e identificaciones que tengan que ver directamente con un activismo gay, lésbico o feminista.

En cuanto la práctica corporal del cambio de roles dentro del tango, nos hemos preguntado por la experiencia de género. En el apartado que hablo de mi recorrido subjetivo por el tango (3.5) mencioné cierta sorpresa al sentirme masculina cuando comenzaba a dar los primeros pasos guiando. Percepción que luego desaparecería, hasta cierto punto. En mi caso, si bien no me siento más masculina por estar guiando, no termino de resolver la fuerte asociación simbólica en torno al género, de a momentos se

⁴⁷ Además, en el caso particular de la música, es todo un debate el hecho de la preponderancia o no de la percepción de los discursos a la hora de escuchar y/o danzar una música. No este un tema que podamos abordar en la presente investigación, porque pertenece más a la psicología cognitiva, pero al menos me parece importante dejar la inquietud. Personalmente creo que las letras de las canciones pasan a un segundo plano, aún cuando sean del mismo idioma que el/la oyente.

⁴⁸ Con “complejidad” me refiero principalmente, siempre en su sentido sistémico, a relaciones no lineales que lidian con la contingencia de su interrelación a nivel micro y que pueden manifestarse en resultados emergentes macro no susceptibles de ser estimados por la causalidad lógica (o lineal).

vuelve a hacer presente la encarnación de lo masculino al guiar, luego se disipa. Es interesante ver cómo esta resistencia de género que sentí en un principio, y que motivó los primeros pasos de la investigación sobre el cambio de roles, luego se fue aflojando a tal punto de hacerse irrelevante. A veces, es cierto, vuelvo a asociar el mandato simbólico de género-rol, de la misma manera que asocio los pantalones anchos, los pelos no depilados, y las zapatillas deportivas, a veces, con lo masculino.

Para abordar esta problemática de lo que nos sucede a las mujeres, varones y trans al cambiar los roles, debemos tener como marco las dualidades básicas que articulan la referencia al género y a la danza: actividad-pasividad, asociada la primera a la iniciación del movimiento, la intención, la toma de decisión y el control sobre el devenir de la danza, y la segunda a “dejarse llevar”, seguir y no intelectualizar el movimiento⁴⁹.

En una experiencia de campo puntual (Mar.2013) bailé con una mujer que nunca había bailado con otra mujer en la pista de la milonga. Mientras bailábamos me dijo que le llamaba la atención lo mucho que ella iba avanzando "hacia adelante en la pista". Primero no entendí, pero cuando me lo explicó, su sorpresa era que, por lo general los varones son los que miran hacia adelante, hacia el adelante de la dirección hacia adónde hay que ir en la pista, es decir, en el sentido contrario a las agujas del reloj, mientras que las mujeres siempre conducidas, se acostumbran a ir hacia atrás, a caminar para atrás sin mirar hacia dónde están yendo. Lo curioso que me señaló esta mujer es que en mi caso, yo soy muy de conducir caminando hacia atrás, en contra de las agujas del reloj pero dándole yo “la espalda”, y la persona que es guiada mira en ese sentido, es decir “hacia delante”. Al señalarme esto, recordé la infinidad de veces que me llevo parejas por delante dado que no me doy cuenta que al guiar, soy yo la que debe mirar a mi

⁴⁹ Es interesante observar que dentro de esta pasividad simbólica no figuran en los discursos los componentes activos necesarios para la danza como la capacidad socio-perceptiva de interpretar de manera significativa los movimientos de la otra persona y actuar en consecuencia.

alrededor cuidando de no atropellar a nadie. De manera que suelo tener la costumbre de avanzar caminando hacia atrás de una forma muy relajada pero claramente peligrosa en lo que al resto de las parejas se trata. Nunca había relacionado este hecho con que además de considerarme una persona torpe, mi *yo* es mujer y una mujer que primero aprendió la danza como conducida. Entonces me pregunté si tenía que ver con un *habitus* arraigado de haber aprendido tardíamente a guiar, es decir una vez adquirida la destreza de ser guiada, lo que pudo implicar la facilidad de prescindir de la mirada, de poder ir hacia atrás con la misma impunidad que hacia adelante.

La chica con la que bailé me dijo a su vez, que ese ir hacia adelante nuevo la hacía sentir como más empoderada (esta chica es antropóloga feminista, con lo que no sorprende tanto que le preste atención a estas cuestiones). Me dijo que realmente le sorprendía mucho esa experiencia extraña de poder *avanzar hacia adelante*.

Como otras veces había reflexionado, esta experiencia, sumado a la dificultad que las mujeres encontramos al comenzar a llevar me hizo pensar que quizás le sea más fácil a las mujeres que empiezan de cero a aprender esta danza, dado que no tienen el *habitus* arraigado del ser guiada y pueden adquirir la técnica del movimiento desde el dinamismo de los dos roles. Es sólo una conjetura, pero hoy que puedo decir que disfruto tanto de llevar como de ser llevada y lo hago desde un estado bastante relajado de mi ser, creo que es algo que me costó bastante. Primero tuve que desandar la inercia de la relación rol-género, dado que al principio encontré fuertes resistencias, para luego dejar de percibirla.

Voy a insistir con esto: no deberíamos perder de vista que la ideología no es intrínseca a la práctica corporal, aunque la práctica corporal pueda encarnar o no una ideología. En este sentido, poder gozar del rol pasivo para las mujeres no sería necesariamente reproductivista del patriarcado, como gozar del rol de guiar para los varones: es danza, y la danza da placer. En concordancia con ello, Mercedes Liska afirma: “La pasividad en

el tango, como una experiencia social del cuerpo, es una de esas zonas irreductibles a posiciones políticas con intenciones democráticas pero igualmente homogeneizantes y normativas.” (Liska, 2013: 245). La pregunta de investigación no debe apartarse entonces, de lo que sucede entre ese placer y las representaciones sociales que lo circundan.

4.5 Tango Queer como estilo o como ambiente: donde el cambio de roles se hace

queer

En relación a la tensión estilo-ambiente, surgen algunas cosas que vale la pena destacar. En primer lugar, he podido observar que el paso del tiempo ha sedimentado algunos sentidos en torno al Tango Queer y uno de sus sentidos principales es su asociación con el cambio de roles.

Desde la forma en que propongo entender lo estilístico del Tango Queer, encuentro que la especificidad de “su estética” no radica en una innovación sino en una combinación de propuestas técnicas asociadas a su vez a lo simbólico: esto es, combina por un lado, la técnica conocida y desarrollada como Tango Nuevo (apertura del abrazo, estilización del movimiento, propuestas lúdicas de composición, etc.) con el cambio de roles (previo al tango *queer*, inserto en un orden de sentido didáctico en la formación profesional de escuelas de danza) asociadas e introducidas a un nuevo sistema de sentidos, como es el mundo *gay/queer*. Es decir que, de alguna manera, el tango *queer* podría devenir en estilo, un estilo que denotaría expresamente el cambio de roles, en primer lugar, y la cultura gay-lésbica en segundo lugar.

Es decir que, “el tango queer” se ve tironeado entre referirse a un espacio social concreto (la Milonga Queer) y referirse a una forma de bailar el tango, más asociada a lo que entendemos como estilo de danza, que en este caso consistiría en dos sentidos asociados: técnica de cambio de roles y diversidad sexual. Así, el tango queer excede la Milonga Queer, dado que por un lado, es conocido como forma de bailar tango, es decir, connota el cambio de roles, y por otro,

connota el “ambiente” gay dentro del tango. Ambos sentidos escapan al espacio social concreto propuesto por su fundadora, y poco a poco se ven diversas apropiaciones que si bien tienen otros nombres, hacen referencia al “tango queer” en relación a los mismos. Ello lo pude relevar en espacios no tan cercanos a la Milonga Queer sino más bien distantes, al acercarme a círculos de tango nuevo, por ejemplo.

Un conflicto surgido en torno a este proceso de institucionalización y contagio del tango *queer* a lo largo del tiempo puede resultar ejemplificador. Hace unos dos o tres años la referente de la Milonga Queer tuvo un problema legal con un bailarín que inventó lo que denominó Tango Queer Marathon. Ella le inició acciones legales ya que aparentemente, había patentado el nombre “Tango queer” como registro de propiedad. En este punto señalo que si bien en su discurso hay un anhelo por aportar políticamente al mundo el granito de arena del cambio de roles, por otro lado, lejos de la politización, está la acción de la empresa individual que consolida la idea de tango *queer* como ambiente exclusivo de un espacio en concreto: la clase y milonga de todos los martes en Perú 572 y como sede central de los Festivales Mundiales de Tango Queer organizados por la misma persona (y por el referente de la milonga gay La Marshall). Se ve cómo en torno al sentido del tango *queer como estilo* convive en tensión con el sentido del tango *queer como ambiente*, es decir, con la Milonga Tango Queer.

5. Segundo movimiento: distanciamiento – sospecha

Resta la última instancia planteada por Islas: el proceso de distribución y consumo del tango danza, el momento del distanciamiento que sospecha y busca sentidos ocultos, estructuras sociales y relaciones históricas de poder y que nos lleva a sumergirnos en el entramado social que le da sentido. Volvemos una vez más a nuestro interés: indagar en las formas en que se articulan y rearticulan los cuerpos generizados en torno a la danza y la introducción del cambio de roles para así rastrear su potencialidad contrahegemónica al nivel de las representaciones sociales, es decir, en niveles más amplios de sentido.

5.1 Poder y diferencias de género en la Milonga Queer:

En relación a la introducción del cambio de roles en un contexto de Milonga Queer, donde las mujeres -en tanto grupo estructuralmente oprimido- encontrarían mayores ventajas al poder bailar de esta nueva manera, asumiendo el rol de conducción en particular, podemos decir que de las entrevistas realizadas a mujeres y varones de la milonga, este aspecto no ha sobresalido. Ello quiere decir que al menos en lo que pude relevar durante mi etnografía, no encontré a nivel del discurso una atención especial que pudiera resultar para las mujeres en términos de liberación de género o empoderamiento. El mismo aparece relacionado a la visibilidad lésbica y la posibilidad de bailar con quién se desea, algo que coincide con los relatos de los varones dentro de la misma milonga. Es decir que el cambio de roles en el contexto de la Milonga Queer ha dado lugar a que cada unx pudiera aprender a bailar en el rol que deseara, y luego en la pista ha podido elegir un compañero o compañera de baile libremente, sin que el mandato de género heterosexual mediara como límite.

En cuanto a las jerarquías que pudieran surgir en torno a la danza, vale preguntarse qué ocurre cuando el género no está operando como principal criterio para establecer dichas relaciones de poder. En la Milonga Queer se puede ver cómo, después de incorporar la diversidad sexogenérica y desandar la lógica heterosexista, se termina dando lugar a focos de atención iguales a otros espacios de milonga: llaman la atención las parejas que demuestran destrezas de baile, en primer lugar. Sin embargo, a pesar de que esto iguala a la Milonga Queer con otras milongas tradicionales, este espacio suele verse como particularmente amigable para ensayar los primeros pasos sin temor a hacer el ridículo. Es llamativo que justamente, esta forma de movimiento desprolija y novata sea un patrón recurrente de la milonga. Alguna vez me han dicho que la milonga era conocida por su “bajo nivel” de danza y creo que tiene que ver con esto que señalo. Específicamente, relaciono este margen tanto para ensayar la novedad del cambio de roles (donde todxs en un punto volvemos a ser novatxs), como la permisión para experimentar bailar las cortinas⁵⁰ (donde se improvisan pasos de tango con otros ritmos musicales) con fallarle a la exigencia del tango más academicista, cuyo mandato implícito es saber bailar bien para animarse a la pista (este implícito apareció en numerosas entrevistas). Esta relación puede explicar, entonces, que la Milonga Queer tenga esa mala fama de “bajo nivel”.

Sin embargo, aún cuando las exigencias para salir a la pista son notoriamente más flexibles que en el resto de las milongas, persiste la valoración de la destreza, como decíamos. Aunque la exigencia social en términos comparativos con otras milongas es menor, no por ello deja de estar presente la mirada evaluativa en cuanto a demostración de danza se refiere. Ello se ve en las personas que bailan con mayor habilidad que el resto están mucho más "demandadas" durante la noche que las que no se destacan aún

⁵⁰ Temas de otros géneros musicales que separan las tandas de tango/milonga (conformadas por cuatro temas).

por su baile. Me ha pasado de querer bailar con una de las profesoras y no encontrar oportunidad porque siempre está bailando. Por otra parte, en la Milonga Queer no está bien visto rechazar una invitación a bailar, lo que explica que las personas más “codiciadas” para bailar estén siempre en la pista. Ello vale también para las milongas de tango nuevo pero en menor medida, el “no” por parte de las mujeres (que en estos contextos son las únicas posibles de ser “sacadas” a bailar) puede implicar ser leídas por los varones como rechazo y conllevar la consecuencia de no ser nuevamente invitadas a hacerlo. En el primer caso, el rechazo está más asociado a mantener la buena voluntad para bailar con cualquier persona en reacción a los códigos de baile tradicionales, a diferencia del segundo, donde depende de que un varón elija a una mujer para sacar a bailar y donde el rechazo de esta última es leído entonces como desprecio (y el no sacarla a bailar con posterioridad como castigo).

En relación a las jerarquías establecidas en torno a la destreza para la danza, se observa que los varones se destacan por una mayor precisión estilística, que va de la mano con una forma más llamativa de bailar: manifiestan una mayor afición por lo técnico y lo expresivo. Un entrevistado me dijo una vez “Tanto en la Milonga Queer como en la Marshall yo sentía que si no sabías bailar bien no podías largarte a bailar en la pista, entre los varones especialmente veo como mucho “divismo” (Serg. 2013). Es notable en Milonga Queer que efectivamente, se observa más demostración de destrezas dancísticas por parte de algunos varones, con un baile marcadamente más tecnificado que el de las mujeres. Podría pensarse que en este sentido los varones ocupan un lugar de mayor valoración dentro del ambiente. Sin embargo, tampoco es tan marcado, no he registrado en los testimonios ni observado en las prácticas una mayor propensión a bailar con varones. Es decir, se hacen notar, se registra la diferencia de género en cuanto a la destreza pero ello no es visiblemente recuperado para obtener privilegios ni honores dentro del espacio.

Ello se ve reforzado con la forma de bailar que va más allá de lo estrictamente técnico, se puede establecer una diferencia clara entre las parejas de varones y las de mujeres (quedando menos clara las parejas conformadas por una mujer y un varón). Sobresalen dos estilos casi contrapuestos de sobriedad y discreción en el caso de las mujeres versus un marcado despliegue de destrezas y estilos (asociados al tango nuevo) por parte de los varones. Concretamente, en la pista de baile se ve y se siente la evidente diferencia en cuanto a la forma de ocupar el espacio: los varones ocupan mucho más espacio a la hora de bailar y desplazarse por la pista, usando mucho más juego de piernas, adornos y distanciamientos que en las mujeres aparece más sintético y discreto. Cabría preguntarse por la herencia del patriarcado en la ejecución corporal de las danzas, si al nivel de los *habitus* las masculinidades se dan mayor margen para expresarse sin registrar tanto la relación con el resto del espacio y contexto. Ello es un clásico observable en espacios de debate como reuniones de trabajo, asambleas, talleres y demás espacios de circulación de la palabra donde de manera sistemática puede comprobarse la forma en que los varones acaparan atención y retienen la palabra.

5.2 Tango tradicional: pasión y decencia sin cambio de roles

María Julia Carozzi ha venido investigando el espacio social donde se baila el tango milonguero. Considero interesante su aporte teórico en tanto su investigación permite vertebrar la producción de conocimiento social en torno al tango danza, al menos a la luz de las inquietudes que guían mi propia investigación. En este sentido, creo que organiza varias de las tensiones que se ponen en juego en los estudios sobre tango. Puntualmente, la discusión en torno a la interpretación de “la pasión” en el tango y por otro lado, el análisis del factor disciplinario como factores estructurantes de esta danza. Veremos la forma en que esta autora busca interpelar ambas posturas procurando desacreditarlas a partir de un análisis planteado como más profundo que los primeros.

Nos preguntaremos finalmente, si esto es realmente así a la luz de una mirada crítica con perspectiva de género que la autora pareciera no haber tenido en cuenta.

Carozzi (2011) hará una doble crítica centrada en el contraste pasión/adecentamiento que según ella son sentidos constitutivos de este mito de origen. Parte de hacer una fuerte crítica al discurso sociohistórico acerca del origen del tango, que según ella se reproduce aún en los trabajos académicos, señalando que se trata de la repetición de un mito unilineal y simplista de origen popular: su triunfo en París y reconversión burguesas legitimada hacia 1910-1920⁵¹. Ni el fantasma del tango pasional, ni del tango adecentado, sostiene Carozzi, son sustanciales al tango milonguero contemporáneo: son solo la cara “superficial”, dice ella, que se muestra a los ojos de quienes no han profundizado su conocimiento experiencial dentro de las milongas. La autora sugiere que en cambio ella sí ha podido adentrarse con mayor profundidad en el ambiente milonguero y ha develado así que detrás de esta superficie decente y pasional, se esconde un mundo de sentido que pertenece al plano oculto de lo “sólo para entendidos”. Pareciera que tal como están planeadas las cosas, lo pasional y lo decente conformarían sentidos opuestos, que o bien operan secuencialmente en tanto mito, es decir, en relación a su surgimiento uno deviniendo en el otro (la pasión devenida decencia) o bien, operan ambos en el plano de lo aparente, es decir, como estereotipo de lo que se ve desde una mirada ajena al ámbito de la milonga. Sin embargo, como veremos al final de este apartado esto no necesariamente es así. Ambos sentidos pueden convivir y de hecho lo hacen de una forma muy eficaz en matrices más amplias de nuestra cultura patriarcal y que se ven con claridad en el ambiente de milonga tradicional.

En un contexto tradicional y heterosexual⁵² del tango, la tesis de esta antropóloga ha

⁵¹ Al respecto, se le podría objetar que no presenta en su estudio documentación o bibliografía alguna que pudiera ofrecer versiones alternativas, pero no es nuestro problema aquí.

⁵² El motivo de la marcación de “heterosexual” ya ha sido explicitado en otra nota al pie.

sido que entre los bailarines circulan metáforas de pesadez/liviandad asociados a la calificación de la danza femenina, que en este caso coincide siempre con el rol de ser guiada, como sabemos. Es así que Carozzi describe la manera en que se conforma esta mirada evaluativa en torno a las mujeres, la cual sería a través de juzgar su calidad de baile en términos de la fuerza o no que el milonguero cree que debe hacer para bailar con otra persona⁵³. Las mujeres novatas que no bailan de una manera acabada en relación a las técnicas de danza propuestas, son discriminadas en la pista de baile, esto quiere decir que o no las sacan a bailar en toda la noche de milonga (lo que se suele llamar “hacer la plancha”) o bien se baila una tanda con ellas y es suficiente para que la evaluación circule entre los milongueros y no vuelva a ser invitada a bailar. En los comentarios entre milongueros a estas mujeres se las llama “heladeras” o “muebles”, complicidad masculina mediante⁵⁴. Puede verse como la investigación revela una rígida matriz que objetualiza a la mujer, ubicándola en un lugar inerte en tanto es movida por un agente externo.

“Ya sean tildadas de livianas o pesadas, las mujeres son equiparadas con objetos que deben ser movidos por el varón, *contribuyendo así a la percepción de que su movimiento no se origina en ellas mismas, sino que son llevadas por sus parejas*. Adicionalmente, lo que la mujer hace cuando no es “llevada” por quien actúa como su pareja o cuando no lo sigue, es decir, cuando no responde al movimiento del varón, *no es definido como bailar sino como adornar*. En las clases mixtas de estilo milonguero se señala que el “adorno” de la mujer liviana *debe ser absolutamente imperceptible para el varón con quien baila y realizarse sin interferir con el ritmo que él imprime en su danza*, sino realizarse en los intersticios que ésta deja.[...]Libertad creativa, improvisación y capacidad

⁵³ Sabemos que hay otras formas de pensar el tango donde la idea de esfuerzo o error, que podría conllevar frustración y rechazo para con las personas que recién comienzan a bailar, deja de ser algo a tener en cuenta.

⁵⁴ Una mujer “liviana” es una mujer que responde inmediatamente a los movimientos del varón con los movimientos adecuados. Complementariamente, una mujer “pesada” es aquella que tarda en responder adecuadamente al movimiento de su pareja, independientemente de su peso. En las conversaciones entre compañeros de clase, los varones suelen denominar “muebles” o “heladeras” a estas mujeres, intercambiando frases como “Ni se te ocurra sacar a esta mina, está re fuerte pero es una heladera.” (Carozzi, 2011: 244).

de sorprender son considerados atributos del buen baile masculino en las pistas.”(Carozzi, 2011: 244-245).

Y más adelante remata sintetizando: Se dice de las mujeres que “se mueven” sin que el varón se lo indique, que “bailan solas”, que “se adelantan”, que “se anticipan”, que “acarrear” a los varones, o que bailan “como camioneros” – esto es, que son masculinas y llevan en lugar de ser llevadas. En tanto, de las mujeres que tardan en responder a sus movimientos, se dice que son pesadas, muebles o heladeras. De todas ellas se afirma que “le quitan libertad” al varón que baila con ellas (Carozzi, 2011: 247). En su último trabajo (2011) la autora va más lejos con su tesis para plantear que estas metáforas asociadas a la danza, se expresan también a la hora de establecer relaciones sexoafectivas entre lxs participantes de la milonga. Habría una suerte de evaluación masculina al desempeño de las mujeres ya no en la pista de baile sino en sus relaciones amorosas a las que, como en el baile, ellos contribuyen a construir (pero externalizan la mirada que borra esa participación, agregaría). En el plano sexoafectivo entonces, la “calidad de baile” expresada en liviandad o pesadez se expresa aquí como nivel de involucramiento sexoafectivo, es decir, la destreza de la mujer sería no enamorarse del varón, estableciendo de esta manera relaciones “livianas” y pasibles de ser mantenidas a lo largo del tiempo. Inversamente, la pesadez estaría en la incapacidad de la mujer para no enamorarse, es decir que cuando la mujer se enamora se vuelve “pesada” en esos términos, lo que indica para el varón que ya no es la situación ideal y la relación debe ser interrumpida⁵⁵. Carozzi va a interpretar que dicho paralelismo consiste más en un discurso moral que en una práctica incorporada en la socialización de ese ambiente. Es decir, constituye más una normativa “cinético-moral” dice ella, que en un *habitus* disposicional y esto lo va a sostener a partir de lo que ella interpreta como resistencia

⁵⁵ Agrega la autora que otro elemento fundamental es que la relación se vuelva *pública*, lo que volcaría la balanza hacia el diagnóstico de “pesadez” amorosa.

femenina a dicha imposición (que las dejen si caen bajo los efectos del enamoramiento, en este caso). Veamos entonces, cual es su punto de partida, y de llegada.

En primer término, Carozzi ataca la relación simbólica entre tango y relaciones pasionales, impulsada por Marta Savigliano desde la antropología (1993; 1995; 2005; 2010). Brevemente, la idea de “economía de la pasión” propuesta por Savigliano, formaría parte de lo que fue el proceso de exotización de los Otros, en un contexto imperialista de conformación de lo que hoy llamaríamos Tercer Mundo o países periféricos, donde el Tango vino a vehiculizar ese componente de otredad, es decir, la -salvaje- Pasión. De esta manera, la Pasión sería algo así como un sentimiento social pasible a ser traficado, exportado desde la periferia e importado por los países centrales, dando un doble resultado, de consumo para los segundos y de reforzamiento de las identidades nacionales de los primeros.

Si bien Carozzi no se involucra plenamente con la crítica de la relación entre pasión y tango, sí sostiene que la “pasión” sencillamente está lejos del tango, al menos en la Ciudad de Buenos Aires (Carozzi, 2011: 224). Así, cuestiona esta lectura de “tango pasional”, en tanto la interpreta como el mito que se mantiene para el turismo extranjero y señala que todo rasgo estético en la danza que connote el estereotipo del tango pasional, es objeto de burla al interior de los ambientes de tango milonguero, no goza de legitimidad alguna. A partir de ello, en un apartado titulado La pasión como espectáculo de exportación, la autora refuerza esta idea al destacar la demarcación existente entre el tango bailado hacia adentro del ambiente, en las milongas y clases locales, del tango bailado para el afuera, el tango para mostrar y vender al turismo extranjero. En lo personal, acuerdo con la autora en el argumento que sostiene que el erotismo puede no estar presente en la danza⁵⁶; sin embargo, considero que como representación social está

⁵⁶ En este punto la autora viene a reforzar una de las hipótesis planteadas en el presente trabajo pero tampoco es el nodo de la cuestión en este apartado. El tema del erotismo/pasión en el tango será retomado en los apartados subsiguientes.

fuertemente arraigada en los contextos de tango heterosexual locales, como se ve en las entrevistas, y que no se trata meramente de discursos y representaciones para el turismo extranjero.

La otra cara de los estudios sobre el origen del tango y que a juzgar por Carozzi constituyen un mito repetido, es el del adcentamiento del mismo. Aquí cita a Mercedes Liska para interpelar la idea de que el tango se haya consolidado en una danza adcentada, producto de su paso por París y por los principales países europeos. Una tesis fuerte que centraliza la investigación de Mercedes Liska es el postulado de que la danza del tango sufrió un proceso disciplinar de adcentamiento que la despojó su carácter popular original y la transformó en un producto cultural viable para la burguesía que lo adopta y legitima para su clase social (2009). Carozzi va a plantear, que una mirada “superficial” del tango no permite leer lo que verdaderamente sucede por debajo. En este caso se trataría de una decencia superficial y neutral del tango donde las parejas se conforman al azar, se hacen y se deshacen sin dejar huella. Luego, una segunda mirada (acostumbrada al espacio, insinúa la autora) permitiría detectar que el azar se ve sustituido por una trama de relaciones que se va sedimentando con hábito de frecuentar una misma milonga a lo largo del tiempo, entre esa trama, pueden verse contenidas de manera latente relaciones erótico afectivas que se arman a partir de la milonga pero por fuera de la misma. Es decir que en el espacio de la milonga queda borrado todo rastro de relación, “secreto” que permite mantener relaciones sexoafectivas con más de una persona a la vez. Dice la autora que esto es muy común de saberse para los varones y *muy poco común para las mujeres*, hecho que se ve corroborado con las metáforas de pesadez/liviandad asociadas al género femenino. En otras palabras, son los varones quienes tienen habilitadas estas prácticas “poliamorosas”, y son ellos los que encuentran un estorbo

a su práctica “libre” cuando las mujeres violan el secreto (cuando hacen pública la relación) o cuando “se enamoran”.

Lo que Carozzi va a sostener, entonces, es que en los hechos, no se da ni lo uno ni lo otro, “ni tan decentes, ni tan pasionales...”⁵⁷. No habría tal pasión del tango, sólo como fórmula *for export* pero no para los nativos. Y no habría tal decencia del mismo, ya que de hecho el espacio milonguero da lugar, gracias a la facilitación del secreto, a formas de relacionarse eróticamente de manera subrepticia con más de una persona, esto viéndose en los hechos practicado mayoritariamente por los varones pero teóricamente posible para cualquiera.

Al detenerme en el trabajo de Carozzi pude ver con claridad la diferencia justamente de tener o no una perspectiva de género. En cuanto a la segunda apreciación, el aparentemente no adcentamiento del tango resguardado secretamente, es claro cómo en su interpretación Carozzi no le otorga mayor relevancia al hecho que ella misma destaca: que la expectativa de liviandad-pesadez y el ejercicio del secreto sean directamente implementados por la mirada masculina y a favor de ella. Hay una suerte de omisión de a momentos donde figura lo masculino diluido en una generalidad, clásica operación ideológica del lenguaje (que aparezca lo masculino como universal) al mismo tiempo que deja traslucir la desigualdad de las cartas que se juegan entre mujeres y varones. Una última cita de sus conclusiones lo mostrará con claridad:

“Cuando los milongueros varones *evalúan* la performance de las bailarinas, la liviandad constituye una cualidad para improvisar. Estas expectativas resuenan con lo que los milongueros con los que he compartido clases, milongas y conversaciones informales, *esperan* de las mujeres que conocen en las segundas y con las que entablan historias: *que no interfieran con su libertad según sus ganas del momento.*” (Carozzi, 2011: 259).

⁵⁷ Parte del título de su artículo.

Aquí se ve una clara marcación de género, donde los intereses y privilegios (en cuanto a la mirada que evalúa y elige) están de un solo lado, el masculino. Luego, unas oraciones más adelante:

“Podemos concluir entonces que la “liviandad” constituye una expectativa cinético- moral que comprende tanto al baile como a las relaciones que se establecen a partir del mismo” (Carozzi, 2011: 260).

En esta conclusión aparece omitido lo que más arriba se destacaba, la relevancia de que esta expectativa “cinético-moral” juega sólo y a favor de los varones, dado que las mujeres no tienen demasiado margen para resistir a las reglas que las vuelven objeto de evaluación, selección y descarte tanto en la danza como en las relaciones sexoafectivas (o al menos Carozzi no observa que lo tengan). Más allá de esta tensión de omitir y marcar a la vez, hay una exposición aún más acentuada donde creo que se juega una indiferencia en cuanto a perspectiva de género se refiere, y que nos va a servir aquí para entender justamente algunas de las críticas que se le hacen a las autoras de “la pasión” y “la decencia”.

“Si bien *en la superficie* los milongueros y milongueras que asisten a la milonga parecen, al cumplir con los códigos que ocultan las relaciones eróticas a la vista pública, ajustar su conducta a la moral burguesa, la diversidad y multiplicidad de vínculos sexuales que estos códigos posibilitan, asegurando que permanezcan ocultos a la vista de los demás, revela un uso *diametralmente opuesto*” (Carozzi, 2011: 260).

Aquí continúa la omisión de género del párrafo anterior. Y casi como una conclusión impensada finaliza el párrafo, ahora sí, volviendo a marcar la diferencia de género:

“Para los milongueros varones se trata de la ejecución aparente de una moral burguesa respetable *para asegurar su opuesto: una polígina sólo limitada por los alcances de seducción.*” (Carozzi, 2011: 260).

Es decir que, para la autora, el opuesto a la moral burguesa es la poliginia sexual. Ello a mi juicio, se ve sólo posibilitado por una mirada (superficial, justamente, siguiendo su forma de calificar) carente de una perspectiva feminista, la cual le hubiera podido otorgar una de las premisas más elementales dentro de la teoría de género: que la moral sexual burguesa constituye de fondo una doble moral sexual⁵⁸. Es decir que la moral burguesa lleva implícito un desdoblamiento: lo que se muestra en la superficie, la decencia disciplinar, frente a lo que se hace por detrás, lo que podríamos nombrar como “indecente” dentro de los marcos de inteligibilidad burgués⁵⁹. El mandato de la familia nuclear burguesa (sostenida por la ideología del “amor romántico”) y el de “la libertad sexual”, ha jugado siempre y en primer lugar a favor de los varones, mientras que las mujeres se han visto eclipsadas en las categorías de “la madre” y “la puta”.

Así, no se trata de una poliginia sexual “libre” y para todas las personas, que interpelara realmente la decencia, sino una práctica sexual que justamente surge como consecuencia de las pautas reguladoras de esa decencia misma, es decir, de la norma heterosexual y sus dispositivos de disciplinamiento (Foucault, 1984).

La norma es cómplice de sí misma, y si bien puede poner en términos de oposición lo "pasional" con "lo decente", en los hechos deja lugar para que ambas convivan en armonía y se den lugar mutuamente por prácticas sociales bien demarcadas. De esta manera, la "doble moral" característica del patriarcado, puede servirnos de marco de inteligibilidad para leer lo que sucede en el contexto de la milonga tradicional. A lo largo de la historia del occidente capitalista, la “decencia” nunca se ha opuesto a la pasión, siempre hay una segunda línea de lectura donde emergen prácticas sexualizadas no manifiestas directamente que fortalecen la norma moral. Y esas prácticas no son

⁵⁸ Esto que señalo es un saber popular del feminismo que circula por las discusiones y espacios de activismo.
⁵⁹ Es decir, en sus propios términos. Por ejemplo, la “promiscuidad” se considera una práctica “indecente” desde la matriz simbólica judeocristiana que plantea la monogamia y el amor romántico como mandato., pero como cualquier práctica, la promiscuidad no es indecente en sí misma, sino que es interpretada en referencia a una matriz normativa de sentido.

generalizables a toda la especie humana, son cuerpos generizados con privilegios de acceso a esas prácticas: los cuerpos generizados que se permiten la práctica de indecencia y “libertad”: cuerpos de varones. Las mujeres aparecen como sujetas a lo que tradicionalmente se espera de ellas, que establezcan el amor romántico y monógamo con un varón. De lo contrario, las que se atreven a romper con dicho mandato, al no conformar una familia o tener más de un vínculo sexo afectivo, por ejemplo, son “las putas” denigradas, relegadas al más bajo y residual trato social.

El hecho de que Carozzi no termine de comprender la dimensión social en la que se ven insertas las diferencias de género, que la circulación de las historias sexoafectivas terminen siendo reguladas por los varones, donde las mujeres quedan a su merced hace que al menos en su discurso, la autora encuentre en las relaciones no manifiestas públicamente, una práctica diametralmente opuesta al mandato. Mi lectura, en cambio, es que lejos de sorprendernos, no encontramos en el circuito dancístico y sexoafectivo del tango tradicional más que un carácter reproductivista de los mandatos patriarcales donde el varón sujeto decide y controla a la mujer objeto. En este sentido, la tensión pasión-adecentamiento puede no tener que resolverse por la vía de lo oculto.

El desarrollo de la investigación de Carozzi me permitió sugerir una posible resolución diferente a la planteada por la autora. En el marco de la mirada feminista desde el cuerpo que he argumentado más arriba, la construcción social del tango disciplinado y decente (Liska) deja de ser una lectura superficial en tanto no se opone a la indecencia de una sexualidad no manifiesta (e insistamos con esto, no neutral, es decir, generizada: dirigida por y para el mundo masculino) sino que juntas van en perfecta concordancia con la moral burguesa.

5.3 Territorios comparados, convergencias y dislocaciones

Con el fin de observar las posibles escisiones, tensiones y encuentros entre sexualidad y disfrute de la danza, ofrezco en este apartado un desarrollo comparativo entre el espacio de la Milonga Queer y espacios de práctica de Tango Nuevo, donde también se baila el cambio de roles, aunque de manera distinta, como se verá. De modo que la comparación ofrecida profundizará en la caracterización de la Milonga Queer. Veremos cómo los fines para los que se utiliza el cambio de roles cambian según el contexto.

Como se vio, el abrazo es crucial, porque se trata de un momento de intimidad, requerido por el movimiento de esta danza. Entonces, lo que vemos es que espacios de Tango Nuevo, como Práctica X o La María Práctica⁶⁰, funcionan más regulados por la heterosexualidad como norma que en la Milonga Queer. Esto es de esperarse. Lo que interesa aquí es indagar en la manera en que se produce esta regulación, qué límites se refuerzan o debilitan y tratar de relevar el proceso por el cual el discurso recaptura esa experiencia.

Una breve caracterización de los espacios (tradicional, prácticas y el *queer*) puede ayudarnos a situarnos para la comparación.

En las milongas tradicionales, la gente suele agruparse espacialmente por género, mujeres por un lado, varones por el otro. En muchas clases de este tipo, un requerimiento es asistir en pareja, quedando la relación heterosexual sobreentendida. Asimismo, la forma tradicional de invitar a bailar es mediante el llamado “cabeceo”, impartido siempre por un varón hacia una mujer, lo que centra ya los roles de la danza, dejando a la mujer a la espera de la mirada masculina. Suele suceder que hay más cantidad de mujeres en relación a la de varones, lo que las coloca en una relación de dependencia mayor⁶¹.

⁶⁰ En las clases de La María Práctica, por ejemplo, durante el discurso de enseñanza, no se pone en duda que el horizonte es el tango bailado entre varón y mujer. En todo caso, este discurso refuerza el lugar de la mujer, y de alguna manera refiere a la posibilidad de empoderamiento de la misma dentro de la danza.

⁶¹ Cuanto más desproporcionada es la cantidad de mujeres en relación a la de varones (más mujeres y menos varones), hay más mujeres con menos probabilidad de llegar a bailar. Entonces el criterio para “sacar a bailar” a alguien es más restrictivo, y lo que se pone en juego, por lo general, son dos atributos: la destreza de la bailarina, y en segundo lugar, su grado de belleza ligado al de su juventud (desde una perspectiva hegemónica). Es decir que la mujer permanece bajo una constante evaluación masculina, de manera que las mujeres principiantes o que no cuadran con los rasgos hegemónicos de juventud y belleza, suelen ser

En contraposición, las llamadas “prácticas” o “milongas relajadas”, su especificidad es justamente que son más informales, sirven de práctica en su sentido más literal, como ejercicio, pero también este espacio generado por el tango nuevo queda muchas veces superpuesto conceptualmente al de milonga.

El Tango Queer comparte con las prácticas de Tango Nuevo la informalidad de los códigos. Sin embargo, ante la introducción del cambio de roles en espacios de tango nuevo, varias diferencias se ponen en evidencia.

En primer lugar, en la Milonga Queer hay una incertidumbre o duda en cuanto a quién puede conducir a quién, que se naturaliza, es decir, no se da por hecho que una pareja compuesta, por ejemplo, por un varón y una mujer, él deba conducir y ella ser conducida. Así, se instala la pregunta tácita o explícita: “¿Vos me llevás o querés que yo te lleve?”. De esta manera, se relativiza la relación heteronormativa, varón activo-mujer pasiva. Durante la milonga, puede observarse la ruptura del código de “varón que elige mujer para invitar a bailar”: cualquiera puede iniciar dicha acción.

En cambio, en espacios de tango nuevo es habitual que el cambio de roles sea tomado como recurso por parte de las alumnas-bailarinas ante la escasez de varones y forma parte de esta flexibilización de los códigos. También es enseñado como peculiaridad, apelando al empoderamiento de la mujer, desde una argumentación de sentido común que no pasa de lo meramente discursivo (termina siendo una suerte de excusa en clase que no se implementa en el espacio de milonga, más que como juego, como se verá). Es común escuchar: “¿Vos *hacés de varón?*”, lo que indica que aunque en estas clases la mujer logra independizarse del varón para aprender a bailar, no llega a trastocar el modelo de género heterosexual, el ideal de la pareja de baile que mantienen los/as

segregadas. La heterosexualidad es la única sexualidad visible, ya sea para la conformación de pareja de baile como para situaciones de cortejo en ese ambiente.

performers de este espacio sigue siendo tradicional. Por último, el público que asiste a las clases y milongas de Tango Nuevo es heterosexual, o al menos no se ven expresiones o comportamientos que muestren algún tipo de sexualidad diferente⁶².

El siguiente cuadro sintetiza las relaciones encontradas entre funcionalidades, sensaciones y sexualidades según el espacio social de la práctica del tango-danza, lo que nos dará una idea de los sentidos nativos que caracterizan cada forma de entrenamiento y consumo de esta técnica.

Espacio social	Función del cambio de rol	Sensaciones y emociones asociadas	Sexualidad 'viable' en relación al cambio de
Práctica o Milonga de Tango Nuevo	Para aprender mejor la danza: cambiar de rol para "perfeccionar el propio rol"	"Juego", disfrute específico. No hay seducción (sí la hay en roles convencionales)	heterosexualidad
Milonga Queer	Para aprender otra calidad de baile y de "comunicación" con la otra persona. Para poder bailar con quienes se desea sexualmente	"Juego", disfrute específico, "libertad", "deseo", sexualidad. No necesariamente hay seducción pero puede haberla.	<i>queer/gay/heterosexual</i>

Cuadro 2. Esquema de relación espacio-danza-experiencia-sexualidad

En relación a las funciones asignadas en cada espacio y a las sensaciones asociadas, afirmamos que a diferencia del Tango Queer, en espacios de Tango Nuevo el cambio de rol ocupa otro lugar, sirve a otros fines, lo que da cuenta de un proceso diferencial en cuanto a la distribución y, especialmente, consumo de la técnica. Principalmente, en los espacios de Tango Nuevo el cambio de roles es usado como recurso didáctico, para mejorar la calidad de baile tanto de

⁶² Vale aclarar que los espacios heterosexuales nunca están "marcados" como tales, es decir, no figura nunca esa palabra en los nombres de las prácticas o milongas. Justamente, esto se da porque la heterosexualidad en tanto norma social forma parte del sentido común, de lo que se da por hecho; así, lo que "debe ser" permanece tácito siendo que "lo normal" no tiene necesidad de ser aclarado porque "es normal" (la norma se refuerza a sí misma).

mujeres como de varones con el fin de perfeccionar el baile tradicional en el momento de la milonga.

Cuando no es así, cuando el cambio de rol es descubierto por el Tango Nuevo heterosexual como una posibilidad de disfrute, queda enmarcado siempre como experiencia lúdica, siempre en términos de juego, más aún cuando se trata de bailar con personas del mismo sexo-género. Por otra parte, el cambio de rol “como juego” se suele ejecutar en contextos de entrenamiento y, en menor medida, cuando la práctica coincide con la milonga. Así, en entrevistas a bailarines/as heterosexuales de Tango Nuevo surgió la distinción entre bailar “para jugar” y bailar “para seducir”. Si existe una demarcación de “lo lúdico” es porque está lo “no lúdico”, es decir que hay una referencia implícita a bailar el tango “en serio” (“seducir en serio”, agregaríamos nosotras) y para eso está el estilo de tango tradicional y heterosexual, varón que conduce a mujer.

A la vez, la posibilidad de seducir o de fantasear fue menos relevante para los entrevistados de la Milonga Queer. Bailar Tango *Queer* es poder levantarse de la pista y sacar a bailar a cualquier otra persona, teniendo la tranquilidad de que el clima es “relajado” y formar cualquier tipo de pareja es parte de lo esperado (mujer llevando a varón, dos varones bailando, varón llevando a mujer, dos mujeres bailando, etc.). En la dinámica de la clase, las parejas con las que se practica se van alternando en función de la cercanía, de la inmediatez, más que de cualquier otro vínculo.

Llama la atención que la sexualidad deja de ser importante: por lo observado y experimentado, al no darse por hecho la heterosexualidad de nadie, *la relación amorosa deja de ser “un tema en cuestión” en relación a la danza, se disloca*. Se trata de una dislocación donde la sexualidad deja de estar presente como representación dominante. Al bailar se experimenta un clima de familiaridad con el/a otro/a, dejando de lado “la fantasía de la tensión sexual” que puede darse en una milonga tradicional.

Resulta paradójico, entonces, que en el Tango Nuevo no sucede esto que encontramos como dislocación entre el “erotismo de género” y las representaciones sobre el tango danza, de forma tal que al no interpelar los roles simbólicos de género, la práctica del cambio de rol convive con una ubicación hetero-sexuada de los cuerpos. Bailar en este contexto sigue siendo dentro del sentido común tradicional hegemónico heteronormativo. Y con esto, la fantasía que asocia el tango como danza (hetero) “sensual” se fortalece.

Precisamente, la paradoja consiste en que, de manera inversa al Tango Nuevo, en el Tango *Queer* la apropiación y consumo del cambio de rol disuelve todos los aspectos vistos como funcionalidades (lo técnico, lo lúdico, lo sexual) y se convierte en una nueva lógica de bailar que contiene todas esas posibilidades pero es más que eso, es esa forma “total” de bailar lo que se vuelve el sentido de la práctica. Con esto queremos decir que el Tango *Queer*, al ser un espacio de visibilización *gay*, *da lugar a una transformación en relación al “modo de consumo” del cambio de roles*, dado que se ve un pasaje de la dimensión de lo funcional a la dimensión de *lo deseable*: el cambio de rol como *elección en sí misma* y no un recurso para otra cosa. Finalmente, considero que aquí radica la separación entre la relación de género y sexualidad de la práctica corporal del tango-danza.

5.4 Desapasionarnos y gozar

El campo realizado y el material de entrevistas, sumado a mi propia experiencia corporal, me llevan a mantener el desdoblamiento en términos de discursos y representaciones, por un lado, y corporalidades sensoriomotrices y emocionales, por otro, que como vimos es con fines analíticos, dado que las subjetividades reales desconocen dualismos. Es así que según el contexto, el entrecruzamiento entre experiencia corporal-expresión discursiva se da más o menos cercano a la norma heterosexual de la siguiente manera.

En las milongas de ambiente heterosexual como aquellas donde se baila Tango Nuevo, las potenciales experiencias de atracción sexual en la danza cobran la relevancia suficiente como para ser llevadas a los discursos, con naturalidad, si se quiere, de quien conoce la esencia de la receta, como resultado que el tango estaría otorgando por ser una propiedad intrínseca de la danza. En contraste con ello, encontramos que en el espacio de la Milonga Queer, no se ve relevado este aspecto en el plano de lo discursivo en una primera instancia, lo erótico sería un elemento que al menos no juega expresamente un rol necesario en la instancia del baile.

En las entrevistas tomadas a bailarinxs de la Milonga Queer, noté que el tema de la seducción o erotismo asociado al momento de bailar no era un rasgo que estuviera presente de una manera relevante. La mayoría fue más bien indiferente a este respecto, y destacó otros aspectos no eróticos (al menos linealmente) asociados al placer, como ser el encuentro con otro, la danza en sí y la libertad creativa. No fue que al preguntar puntualmente por la dimensión de la seducción o el erotismo al momento de bailar, la mayoría me haya respondido evasiva o lo haya negado rotundamente, sino que más bien era un elemento contingente que podía suceder o no, independientemente de la danza⁶³. La instancia dancística podía reforzar el deseo sexual por alguien, pero era algo relativamente independiente a la experiencia corporal.

Retomando la postura de Carozzi en relación al tema, ella afirma que el placer del baile no debe confundirse con el placer sensual o erótico que el baile podría aportar eventualmente (como cualquier otra danza bailada de a dos, agrego yo). Citaré extensamente su desarrollo:

“Debido al contacto directo, sostenido y frontal de la parte superior del torso y el abrazo cerrado, el estilo milonguero es el que, en general, particularmente los bailarines que cultivan otros estilos, consideran proporciona una experiencia más marcadamente erótica a los miembros

⁶³ “A mí me da lo mismo bailar con un varón o con una mujer” (Juana, 2010).

de la pareja. [...] *Sin embargo, para quienes cultivan el estilo, este erotismo no es propio de todos y cada uno de los tangos que bailan sino sólo de algunos en que la pareja “les gusta” por razones no exclusivamente ligadas al baile.* La práctica repetida con múltiples compañeros y el uso de un vocabulario técnico en las clases, tiene el efecto de deserotizar para los bailarines experimentados; contactos que fuera del baile – o cuando recién comienzan a aprender- considerarían y experimentarían como eróticos. Por otra parte, *la mayoría de quienes pasaron por clases de tango milonguero, distinguen el placer derivado del baile del placer ligado a la sexualidad o a otro tipo de vínculo afectivo,* afirmando que hay parejas con quienes les produce mucho placer bailar por el modo en que lo hacen; parejas que bailan mal pero con quienes les gusta bailar porque se sienten sexualmente atraídos a ellas o ellos, y parejas con las que se divierten bailando porque son simpáticas, tienen “buena onda” o “son amigos o amigas”. (Carozzi, 2011: 240-241).

A ello se suma la característica propia del tango milonguero donde lo que se privilegia lo sutil del baile y la comodidad para la propia pareja, el disfrute hacia adentro, antes que la mirada externa a su danza. Es decir que, de haber algún componente de placer erótico en la danza, el mismo sería sugerido al compañerx de manera extremadamente delicado, “un roce que se demora más de lo habitual, una mano que se corre sutilmente hacia arriba para alcanzar unos milímetros de piel desnuda sobre el cuello de la remera o del escote del vestido, un contacto obligado que se proponga ínfimamente más allá de lo que la música estipula...” (Carozzi, 2011: 241-242). Es decir que aún en contextos de tango tradicional, la situación erótica está marcada, definida por códigos corporales de aproximación y demás gestualidad. Y si está marcada, es porque puede no estar presente. Como dije más arriba, no acuerdo de que por ello se derive que lo pasional es un discurso que se reproduce sólo para el turismo extranjero, dado que por lo que he podido observar, es un discurso muy fuerte que circula hacia adentro de las

milongas porteñas. En las entrevistas hechas en otras milongas de ambientes heterosexuales, el elemento de seducción asociado a la danza estuvo presente como rasgo relevante, en tanto que surgió de manera más recurrente, y por parte de lxs entrevistadxs, no hizo falta que yo preguntara: “Bailar con un hombre te conecta desde otro lugar, por el hecho de lo femenino con lo masculino, no sé”. (Rocío, 2010).

Debería entonces llamarnos la atención, entonces, de la marcación discursiva que tiene lo pasional en la representación del tango danza, cuando en el plano de la práctica se ve que es un elemento que puede aparecer o no aparecer, tanto en la Milonga Queer como en las del tango tradicional. Creo que se trata del desfasaje entre prácticas y discursos, que gran parte los estudios sobre corporalidad pretenden indagar, como lo venimos haciendo.

Esta tesis de que el erotismo no es intrínseco al tango danza, surgió en particular de mi propia experiencia inter-corporal al momento de bailar el tango, no en relación a la Milonga Queer en particular, sino en cualquier espacio de milonga. Sin embargo, para complejizar entiendo que es posible que esta sea sólo una de las posibles formas de experimentar la danza, y que haya personas que se eroticen más con la misma. Particularmente, una vez un varón me dijo que sentía que yo no me conectaba para nada a la hora de bailar, que estaba como “bloqueada”. Ello me impactó y me hizo revisar la actitud en particular que adopto, y me di cuenta que a la hora de bailar con varones que clasifico como “heterosexuales” imparto una actitud como de “autómata” es decir, una suerte de ausencia para bailar con la otra persona: pude darme cuenta que activo un bloqueo. A partir de ello, me pregunté si eso me pasaba con todos los varones y me respondí que no: con los que clasifico como “gays” bailo muy entregada, me conecto, cierro los ojos, disfruto más. En este sentido, puedo detectar una suerte de defensa personal que activo en contextos donde el tango danza se habilita como vehículo de seducción.

El hecho es que nunca sentí que hubiera una instancia *necesaria* de seducción al momento de bailar, al margen de las veces que pude detectar una determinada atracción sensual asociada a descubrir una extrema afinidad insospechada al bailar con una nueva persona, o bien porque me había gustado de antemano más bien esa instancia la percibí en función del contexto social en el que se da la oportunidad de bailar tango. Esto es, en una milonga tradicional o de tango nuevo, percibí que el “código de seducción” estaba vigente, a diferencia de espacios gay como la Milonga Queer donde ello no está nunca dado por sentado. Ello se ve correlacionado con las entrevistas hechas en los distintos espacios, como se vio en el apartado anterior. Es decir, si nos corremos del código obligado de la seducción, las veces en que esta puede suceder es mínima comparada con la cantidad de veces que una baila con diferentes personas. Y a nivel de recurrencia en que emergen estas sensaciones de erotismo, es la misma que en cualquier otro ámbito de la vida cotidiana, como ser, el trabajo, la escuela, la facultad, otras experiencias de danza, clases de cocina, artes marciales o lo que fuera, por lo que no me parece un dato que debiera ser considerado relevante.

En otra palabras, al margen de que al nivel de las prácticas corporales, la tensión sexual pueda eventualmente emerger en cualquier momento y contexto, el hecho de que por un lado, no sea un acontecimiento que sucede de manera sistemática o al menos de manera especial en el tango danza, me llevó a cuestionar este discurso oficial fuertemente arraigado en la tradición del tango, donde el tango es casi por definición una experiencia sexualizada (Savigliano, 1995; 2010). En contraposición, encuentro la siguiente reflexión de Dinzel:

“Lo que nunca dijeron y en ningún libro está es que en esos prostíbulos se bailaban otras cosas ¿y en esos otros bailes no veían procacidad? Además convengamos que *ninguna danza puede ser procaz o no procaz, la procacidad está en el que mira*. La danza no puede ser prostibularia, en

todo caso se activa en el prostíbulo como en cualquier otro lado, bajo cualquier otra circunstancia.” (Dinzel, 1995: 61, la cursiva es mía).

No considero entonces que el tango-danza en espacios gay esté desertizado. A partir de las investigaciones de autorxs como Savigliano (2010) donde se ve da por sentado el componente “pasional” en el tango, reforzador del mito tradicional en torno a esta danza, me surgió reflexionar sobre la forma en que la identidad/orientación sexogenérica nos condiciona a la hora de observar, participar e interpretar la realidad⁶⁴. Es así que a partir de comparar distintas inferencias de personas heterosexuales, me pareció que de alguna manera mi identidad bisexual contrastaba desde lo (socio) perceptivo. Hay determinadas asociaciones, percepciones e interpretaciones casi de sentido común heteronormativo que yo o bien nunca tuve, o bien desnaturalicé a lo largo del tiempo.

Los espacios heterosexuales nunca están “marcados” como tales, es decir, no figura nunca esa palabra. Esto se da porque la heterosexualidad en tanto norma social forma parte del sentido común, de lo que se da por hecho, lo esperable. No hace falta aclararlo. La mirada heterosexual no reconoce (en el sentido socio-perceptivo de “detectar”, no en el sentido de reconocimiento social) la presencia de la diversidad sexual, desde el reconocimiento de las identidades, al reconocimiento de códigos, deseos y demás. Efecto paradójico, si bien “todas pueden ser”, las lesbianas y bisexuales se dan cuenta las potenciales relaciones que pueden darse con una y con otra, no suelen tirarle onda a una mujer y equivocarse. Creo que en el tango se da esta asociación tan fuerte con la construcción heteronormativa de “la pasión” de la que muchas veces es difícil desnaturalizar.

Más bien, creo que la vara con que se mide, en este caso, la heteronorma naturalizada en el discurso oficial del tango, es la que interpreta como un efecto de desertización aquello que en los hechos emerge y se codifica de otra manera. Es típico del

⁶⁴ Desarrollé este aspecto en el apartado 3.5 De y desde el cuerpo: pasos hacia una antropología feminista.

pensamiento etnocéntrico (mecanismo básico de los discursos normativos) que se interprete a los Otros en términos de carencia, como lo que le falta a los Otros en relación a un Nosotros. Si aplicamos la receta esencial de la antropología social y extrañamos las premisas que espontáneamente nos llevan a interpretar el mundo de una determinada manera, en este caso la norma heterosexual imperante, podríamos encontrar en la indiferencia del componente erótico de los discursos queer, no ya una deserotización, sino más bien una constante en términos de erotismo, entre danzar y no danzar, que quita el énfasis sexual del tango danza en sí. Desde esta perspectiva, podríamos juzgar de “sobre-erotización” a la representación tradicional del tango-danza y sus discursos asociados.

6. Tercer tramo: rumbo a la interfase

En este capítulo procuro articular la propuesta heterodoxa que formulara al principio. Me refiero a la búsqueda de una epistemología que sea capaz de lidiar con las tensiones clásicas que conlleva el dualismo micro-macro en el proceso de investigación social⁶⁵. Básicamente, habiendo presentado en la introducción la propuesta dialéctica en la instancia metodológica, aquí profundizaré los fundamentos que arriesgan sostener dicha vinculación. Es así que partiré de la idea de una instancia intermedia que nombro como *interfase*, donde el concepto de performatividad será el recurso que encuentre más fructífero para abordarla. Dados los límites de la investigación, la intención no es implementar de lleno la propuesta de análisis sino indagar en su potencialidad. Mi objetivo es recuperar la dimensión que se nos escapa a la hora de observar un proceso de cambio -instituyente- o al analizar su contraste, un fenómeno cultural fuertemente instituido y tradicional. Entre el plano nítido de las representaciones estables y el fresco y cotidiano de la continua producción de innovaciones hay una relación. Es esa relación la que hace que algunas de esas innovaciones puedan cobrar interés, ser compartidas y expandirse por un grupo social hasta convertirse en representaciones estables, o simplemente puedan morir en la acción individual microscópica de un tiempo y lugar (Sperber, 1996). Esta instancia relacional se piensa así como un tercer nivel, intermedio, una inter-fase en palabras de Van Dijk (1999). La idea de pensar la performatividad como interfase es para rescatarla de la praxis individual que puede resultar en un individualismo aislado. Teniendo en cuenta relaciones sociales más amplias que le dan sentido a las prácticas preformativas, las mismas pueden mostrar la riqueza epistemológica para comprender los procesos de cambio y de estabilidad en una cultura sociohistóricamente determinada⁶⁶.

⁶⁵ Razón por la cual figura la palabra “desafío” en el título de la presente investigación.

⁶⁶ En este horizonte me acompañan las teorías sistémicas, en tanto pueden pensar la complejidad social a partir de una permanente comunicación entre los niveles macro y microsociales a través del tiempo

Primeramente, veremos un apartado que complejiza los problemas planteados en los capítulos anteriores, como ser las relaciones de poder que se juegan en torno al género y la sexualidad en la puesta en práctica del tango danza en distintos ambientes. A partir de allí, la intención es preguntarnos finalmente por la producción del cambio social y su fuerza en relación a las estructuras.

6.1 Sospecha de lo *queer*: ¿cerca de la revolución?

En este apartado pondremos en cuestión los alcances de la Milonga Queer como práctica contrahegemónica (Williams, 1980). Dada la ruptura con los códigos del tango tradicional, abierta por la propuesta del cambio de roles que venimos relevando, la idea es indagar en las potencialidades que se abren en este sentido. El cambio de roles puede contribuir a la ambigüedad de los cuerpos y géneros, de alguna manera vuelve legible la ambigüedad y en este sentido podemos pensarlo como práctica dancística contrahegemónica.

Sin embargo, hilando más fino, nos distanciaremos de la tesis de Mercedes Liska para quien el feminismo sería un componente clave del espacio *queer*, por funcionar como elemento diferenciador de otros espacios de tango danza. Ello se debe a que durante mi observación participante no observé una presencia significativa a nivel discursivo que indicara la relación del espacio con el feminismo. Si bien encontré un claro posicionamiento de género en la web y en parte del discurso de la fundadora de la milonga, su perspectiva no me pareció nunca pronunciadamente feminista (en tanto ella no decía posicionarse desde allí) sino que, en todo caso, había elementos ideológicos tomados del feminismo. Es decir que la referente de la Milonga Queer tomó una

histórico. La perspectiva sistémica parte de la observación de que lo que sucede a nivel local en un determinado espacio social puede incidir en fenómenos globales, a partir de la dinámica de retroalimentación, término que encontramos por demás adecuado para pensar lo que sucede al nivel de esta interfase.

perspectiva de género para pensar la práctica dancística, perspectiva teórica que como se vio en el apartado específico de género, forma parte de un devenir feminista.

Dice Liska: “El tango *queer* se distingue por la producción de un discurso de intervención de la práctica desde el activismo de género [...] es quizás la propuesta que ha desafiado con mayor ímpetu el lugar de las mujeres en la práctica tradicional, produciendo un discurso feminista del tango.” (Liska, 2013: 104-105). Más adelante la autora complejiza esta afirmación, señalando la presencia de otros sentidos propios del espacio que distan de tener algo que ver con la politización del espacio:

“En efecto, el tango *queer* ha navegado entre tener un vínculo estrecho con la militancia de género y diferenciarse de ella. Sin embargo, aunque esto pareciera indicar una despolitización del espacio, en realidad sólo ha modificado sus términos; desdibujando sus contornos, la práctica se arriesgó a echar a andar otros sentidos y a multiplicar sus apropiaciones.” (Liska, 2013: 111).

Habiendo desarrollado mi concepción de lo que para mí es una postura feminista, me vi en una situación de preguntarme qué tenía que tener el espacio y las personas que lo frecuentan para que efectivamente sea considerado como contrahegemónico. De golpe me di cuenta que para alcanzar dicho status le estaba exigiendo a la Milonga Queer y las personas habitué, e incluso las académicas que los investigan, un tipo específico de feminismo que devaluaba o invalidaba cualquier otro: el mío, que es de activismo. A raíz de ello, expongo esta reflexión que no invalida tampoco mi propio análisis, sino que lo encuadra: la forma en que interpreté este espacio en tanto activista feminista.

Desde el activismo feminista, es remarcable el uso de la palabra “feminista”/“feminismo” tanto para identificarse a una misma como para expresar el marco ideológico en el que se ejercen determinadas acciones de lucha, y esto es así por la fuerte resistencia social expresada en el estigma negativo hacia esta palabra (donde el sentido común la relaciona simbólicamente en oposición al machismo...). Dado mi propio posicionamiento subjetivo donde encuentro el feminismo más relacionado al activismo y no tan sólo al plano de la teoría, asumo que estos son los motivos por los cuales yo no puedo identificar el discurso de la fundadora de la Milonga Queer como un discurso feminista⁶⁷. Ello no impide comprender que haya otros feminismos de corte más teórico o fáctico, es decir, escindidos del activismo pero encarnados en la vida cotidiana y/o en los análisis de la realidad.

Profundizando aún más esta interpretación personal de ausencia de feminismo del espacio, una de las entrevistadas me dijo al respecto “Más que feminista, la milonga es gay” (Mar.2011) y me parece que esta sencilla diferencia habla de todo un recorrido histórico de activismo que no careció de cruces ni de orígenes compartidos pero que a lo largo del tiempo cada movimiento cobró características propias: es decir, si bien los movimientos se han yuxtapuesto, y casi fusionado en determinados contextos y discursos, cada uno, el movimiento de mujeres y el movimiento LGTB tuvo diferentes recorridos al menos a nivel local. Sin embargo, tampoco resulta fácil arriesgar la hipótesis de que el tango *queer* tuvo como rasgo constitutivo un componente de activismo gay.

En relación a ello, es interesante citar dos cuestiones en cuanto al posicionamiento identitario de la profesora fundadora. En primer término, los primeros años en los que

⁶⁷ Ni en entrevistas ni en el texto subido a la web acerca de la razón de ser del Tango Queer encontré fundamentación que reconociera como particularmente feminista. Ver: http://www.tangoqueer.com/espanol/quienes_somos.html

comenzó con las clases de cambio de roles, incluso cuando ya se asociaba al tango queer, la profesora no usaba su verdadero nombre para darse a conocer, sino que usaba otro apellido: Marta “Falu” (en lugar de Donato⁶⁸). Fragmentos de una entrevista hecha a una alumna de los primeros años, dictaminan “Era re closetera Marta. Se volvió feminista con el tiempo.” (Mar.2011). Es decir que, aparentemente, se trataba de una profesora cuyo espacio no se inició desde el activismo (ni desde el movimiento LGTB, ni desde el feminista) al menos de forma explícita: dado que ambos, y fundamentalmente el primero, tienen que ver con hacerse visibles, y este no pareciera ser el caso de la profesora, al menos en los inicios. A esto sumo una información aportada por la misma profesora, quien en diversas oportunidades utilizó la palabra “gay” para autodefinirse, no así la palabra “lesbiana”, lo que podría reforzar la hipótesis.

Es decir que, aunque algunas veces la profesora a cargo de la Milonga Queer ha dado aislados discursos reivindicativos, éstos no se encuentran presentes en el contexto de clase ni de milonga, al menos de manera sistemática como para considerarlos una práctica activista. Varixs de lxs entrevistadxs señalaron la importancia de haber podido bailar con quién querían, en términos de visibilidad gay, pero no tanto en términos políticos, de activismo gay sino más bien desde la sencillez de ver posibilitada una lógica no discriminatoria en este aspecto. Una mirada que naturaliza a dos varones o dos mujeres bailando en la pista, que resulten igualmente (poco) llamativos que una pareja de varón y mujer. Pareciera que el efecto contrahegemónico deviene de un espacio no necesariamente activista.

Considero entonces que la relevancia de Liska a aquello que yo no pude observar se explica por mi propia concepción de feminismo: un discurso feminista que debería ser manifiesto para ser reconocido como rasgo constitutivo de la Milonga Queer. En este sentido, creo que mi lectura se centró en un modelo dual (no dicotómico ya que la

⁶⁸ El nombre real ha sido sustituido por uno de referencia.

relación no es opositiva, en todo caso sería de grado) donde de un lado quedó el feminismo y la visibilidad gay como activismo y del otro, un feminismo y visibilidad más bien silvestres es decir, no como resultados de un espacio social activista sino como efecto de un activismo identitario macrosocial.

La potencialidad subversiva de la milonga, si está o no cerca de la revolución, creo que debe leerse en esta tensión entre ser considerado un espacio que imparte y defiende sentidos contrahegemónicos o un espacio social explotado comercialmente que se enmarca en luchas más amplias, y que acompaña la “subversión de género” sin instalar activamente dichos sentidos como un objetivo propio. Creo que esta segunda posibilidad es la que se aproxima más al caso de la Milonga Queer.

Aún así, podemos decir que en la práctica del movimiento de cambiar los roles para bailar el tango en la Milonga Queer se desnaturaliza la relación rol-de-danza y rol-de-género: allí es donde se mantiene la fuerza contrahegemónica, al nivel de las corporalidades. La propuesta *queer* de la milonga es un posicionamiento claro y “revolucionario” si se quiere en términos de transformación y de capacidad de interpelar el tango-danza tradicional. Ello sucede, sin embargo, sin que se haya constituido como espacio ideológico activista en sí. Sólo ha habilitado cierto grado de politización tangencial en tanto a lo largo del tiempo fue celebrando las banderas de reivindicación gay que se ganaron en contextos políticos más amplios⁶⁹.

6.2 Dialécticas del cambio y la estructura: límites y potencialidades del tango *queer*

“[Lo social] Es, por un lado, unas estructuras dadas, unas instituciones y unas obras materializadas, sean materiales o no; y, por otro lado, lo que estructura, instituye, materializa. En una palabra, es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y de la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace.”
(Castoriadis, 1993 [1975] pp. 185)

⁶⁹ Aprobación del “matrimonio igualitario”, ley N° 26.618 y Ley de Identidad de género N°26.743, en un contexto de crecimiento del movimiento de mujeres con posterioridad al 2001.

Se vuelve necesario retornar a la noción de *habitus*, en su acepción más orgánica, *habitus* como institución hecha cuerpo. Me interesa rastrear las potencialidades del concepto de *habitus* en torno a la fuerza reproductiva pero también transformadora en relación al plano ideológico para dejar planteada la tensión que existe dentro de toda práctica social, entre la fuerza ciega del orden, que plasma la práctica conforme a lo establecido de antemano, y las experiencias que lo desafían y que aunque la primera fuerza tienda a obturarlas, existen y son capaces de introducir cambios en las estructuras (sería la dimensión 'estructurante' del *habitus*).

“...las regularidades inherentes a una condición arbitraria (...) *tienden a aparecer necesarias, incluso como naturales*, por el hecho de que están en el principio de los esquemas de percepción y de apreciación a través de los cuales son aprehendidas.[...] las prácticas más improbables se ven excluidas, antes de cualquier examen, a título de *lo impensable*, por esa suerte de sumisión inmediata al orden que inclina a hacer la necesidad virtud, es decir, *a rechazar lo rechazado y a querer lo inevitable.*” (Bourdieu, 2010 [1980]: 87-88).

Cabe destacar esta condición donde la plena contingencia puede aparecer “como necesaria” con un poco de suerte y fuerza histórica, constituyendo de esta manera “lo que deber ser”, lo normativo. Toda normatividad se sostiene en función de un sistema de ideas, y el hecho de que se vuelvan normativas implica una posición de poder, de fuerza triunfal con respecto a otros sistemas de ideas, y por eso es hegemónica. Retomando la tensión de estructura-estructurante arraigada en la noción de *habitus*, nos será posible pensar esta dualidad en términos dinámicos donde justamente sean las interfases las que vayan consolidando o no las estructuras, introduciendo cambios en las representaciones o reforzando tendencias conservadoras.

Hay dos críticas a Bourdieu y su concepto de *habitus* que destaca Crossley y que resultan relevantes aquí. La primera es la clásica acusación de determinista, cuando a pesar del carácter estructurante-estructurado del *habitus*, Bourdieu sostiene que las estructuras objetivas determinan en última instancia las estructuras subjetivas. Crossley señala que esa es una crítica carente de perspectiva histórica, en tanto Bourdieu no ha dejado de señalar esta relación en términos de mutua determinación a lo largo del tiempo. En esta línea de defensa, aún reconociendo que Bourdieu se ha ocupado más del aspecto del *habitus* reproductivista que del transformacional, nunca dejó de relevar el conflicto social en sus trabajos.

Lo que Crossley va a criticarle al autor es la manera en que sustituye u homologa la dimensión de la acción del agente con el concepto de *habitus*: si bien Bourdieu llega a plantear que los *habitus* contemplan la posibilidad de improvisación, nunca llega a explicar cómo ello puede suceder (2001). Este aspecto es justamente el que guarda la potencialidad de innovación y creatividad que pueden a su vez reconfigurar los *habitus*.

Volviendo a la corriente fenomenológica y entendiendo la circularidad entre *habitus* y prácticas, el rol de la acción es crucial porque es generativo, es la agencia del sujeto en contexto lo que puede habilitar todo cambio de los *habitus* de las personas. Esto es lo que Bourdieu no ha podido desarrollar acabadamente, dejando que se fortalezca y prepondere en su teorización el aspecto reproductivo y determinista del *habitus*. Como se ha visto más arriba, para Merleau Ponty, el comportamiento tiene una doble característica, la de innovar y la de habituar, crear hábito a través del esquema corporal. Así, pueden pensarse las innovaciones como materia prima producto de la experiencia encarnada, que luego puede convertirse en hábito o no, para luego ser transmitido. A nivel micro individual ello implica una relación circular inmediata (no mediada) que implica que la acción emerja antes de que pueda ser pensada. Se trata de un comportamiento-perceptivo que establece una relación de mutua implicancia con lo que

lo rodea, donde al intervenir con su accionar reconfigura el contexto social, lo perceptible, en una relación dialéctica (percepción significativa-comportamiento significativo-percepción significativa).

Una concepción de agencia desde esta perspectiva dista de ser determinista en tanto el sujeto no replica indiscriminadamente su comportamiento sino que el agente actúa con propósitos y significados. Al mismo tiempo, tampoco se trata de una libertad absoluta, de libre elección conciente y plena en la formación de los hábitos, la elección está atravesada por la significación que proveen los hábitos en función de un contexto social estructurado. Por eso para Merleau Ponty la libertad es siempre situada antes que absoluta. Ni libertad, ni determinismo, el filósofo termina con este dualismo también para plantear una agencia intencional y significativa moldeada por el hábito. En este punto, viene a fortalecer a Bourdieu en el costado “débil” del *habitus*, su carácter estructurante (Crossley, 1995, 2001).

Ahora bien, persiste la dualidad. Entre el plano normativo, la ideología, la cultura y el de las experiencias y prácticas corporales hay un salto de escala. Y nuestra insistente pregunta por el surgimiento de nuevas instituciones sociales, cae dentro de esa brecha. Falta un elemento teórico-práctico que refuerce esta dinámica circular entre la percepción fenomenológica, su margen de improvisación y de agencia situada, frente a la fuerza de las estructuras conservadoras. El mismo debe ser un concepto que nos alumbre justamente la relación entre el mundo de la práctica experiencial micro social con el mundo de las representaciones, léase, el lado estructural-estructurado en términos de Bourdieu. Ante esta necesidad, creo que un concepto que puede dar cuenta de dicha articulación es el de “performatividad”.

Primeramente introducido como teoría lingüística por Austin (1962) y Searle (1969), dio lugar a todo un paradigma no sólo discursivo sino también corporal, generizado (Butler, 1998). La idea central de la performatividad, que hacemos extensiva a toda

práctica corporal además del lenguaje, es que a través de la repetición de un acto (de habla, un gesto, un movimiento, un estilo de indumentaria, etc.) cuando es compartida en determinado contexto social dado, se puede afianzar colectivamente una práctica y con el tiempo, transformarse en una institución. Las prácticas sociales, entendidas como prácticas performativas, establecen citas continuadas a determinadas representaciones o significados sociales y hacen a un proceso de actualización de realidades sociales, tales como las identidades, los ritos de pasaje (casamiento, egresos, cumpleaños, etc.), o acciones (formas de vestirse, de comer, de danzar, de tener relaciones sexuales, etc.) más o menos estructurados y que terminan fortaleciendo o legitimando determinadas estructuras e instituciones por sobre otras. Podemos afirmar que la fórmula más sintética posible está en el acto de repetir. La repetición a través del tiempo, es lo que actualiza los sentidos sociales, apelando a la metáfora de la cita textual, se podría decir que cotidianamente se citan identidades, y demás representaciones a través de los actos performativos, que no son otra cosa que actos corporales. Así, las instituciones se mantienen, reproducen y autolegitiman a través del tiempo por prácticas microsociales de repetición.

La repetición nunca es una réplica exacta de sí misma, sino que es una apelación a lo mismo, a modo de un “hacerse eco”, un eco que permite dar voz autorizada en el presente de aquello que resultó legitimante en el pasado. En el caso de la performatividad de género, esta cita a la norma heterosexual no se da al margen de procesos disciplinarios, reguladores y punitivos que la refuerzan. En este sentido, Butler va a afirmar que:

“El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad” (Butler, 2007 [1990]: 266).

Creo que esta frase sintetiza lo que a mi forma de ver es una epistemología nueva, diferente de la que busca ontologías, purezas o esencias. Retomando la idea de “interfase” y buscando atrapar la dinámica -y escurridiza- instancia donde se tensan las macroestructuras sociales frente a las innovaciones microindividuales (la relación entre lo estructural y lo estructurante del *habitus*) creo que la performatividad así planteada encaja exitosamente en dicha tensión. Esta la noción alumbra una dimensión de las prácticas corporales que lidia con esta tensión de reproducir, continuar representaciones normativas estables y la posibilidad o discontinuarlas, es decir, de introducir innovaciones que las subviertan. La apuesta es a poder relevar estas prácticas preformativas en su dimensión intermedia de fortalecer las estructuras macrosociales a través de microprácticas, individuales pero encuadradas socialmente.

Es así como a partir de esta noción de la performatividad, asociada a la experiencia fenomenológica pero también a las representaciones más amplias, recuperamos la dimensión instituyente del *habitus*, su margen estructurante y en cierta medida la plasticidad de lo ideológico en relación a una práctica corporal⁷⁰. Esto es, nos permite ver la manera en que se introduce, a partir de un contexto ideológico “favorable”, una reflexión en torno al género y la sexualidad donde el modo en que consume o ejecuta una práctica corporal interpela la hegemonía de sus sentidos históricamente arraigados. De esta manera, la performatividad pensada aquí como interfase alumbra la tensión de reproducir o no las normas sociales, y en este sentido, Butler desarrolla específicamente la posibilidad de subvertir el orden heterosexual desde prácticas performativas.

“...en la relación arbitraria entre esos 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: 297).

⁷⁰ Este punto de confluencia entre la performatividad de Butler y la noción de *habitus* de Bourdieu fue reconocido y trabajado por la autora (Butler, 1999 [1998] y 1997).

Como vimos, la heterosexualidad como norma implica que toda sexualidad, como identidad o meramente como práctica que no se ajuste al patrón heterosexual, se ha conformado simbólicamente y materialmente por fuera de los parámetros culturales de normalidad, y por esta razón ha sido combatida sistemáticamente a lo largo de la historia. Frente a la heterosexualidad en tanto fuerza estructurada en relación al *habitus*, y los modos de vinculación que permite según la fórmula varón-mujer, hay otras experiencias intercorporales que están por fuera de este mandato. En este sentido, las identidades sexuales no hegemónicas, como *gays*, lesbianas y bisexuales, junto con las identidades de género travestis y transexuales, pueden manifestarse con mayor autoafirmación y visibilidad en contextos de tango como el de la Milonga Queer donde la danza es practicada a partir del cambio de roles. Por el contrario, el tango tradicional sigue resultando más encorsetado y opresivo para estas identidades, dado que la danza y sus roles se centran en la heterosexualidad, como sabemos, siempre varón y mujer, siempre el varón guiando a la mujer. Un aspecto central del cambio de roles en el tango como práctica corporal performativa es la multiplicación de posibilidades en lo que a identidades de género respecta al momento de bailar. Varones con varones, mujeres con mujeres, travestis y transgéneros (minoría pero que también están presentes en la Milonga *Queer*). Mujeres conduciendo a varones, y mujeres pudiendo invitar a otras mujeres a bailar, comienzan a prescindir de la voluntad masculina de ser elegidas para la danza, cuando no está cruzado con otro tipo de intencionalidad sexo-afectiva. Por ejemplo, el disfrute de la danza (que en sí mismo es una forma de goce) entre mujeres o entre varones, pueden estar jugando como fuerza estructurante, innovadora.

Volvemos a la cita de Bourdieu en torno al *habitus* “las prácticas más improbables se ven excluidas, antes de cualquier examen, a título de *lo impensable*, por esa suerte de sumisión inmediata al orden que inclina a hacer la necesidad virtud, es decir, *a rechazar lo rechazado y a querer lo inevitable*” (Bourdieu, 2010 [1980]: 88). Porque *lo impensable*, se conforma en relación a lo que puede ser pensado, por eso se excluye. Que *lo impensable* pueda siempre ser segregado, excluido de los marcos de percepción que tienden a replicarse a sí mismos, conduce

a que se desee *lo inevitable*, que aquí sería la heterosexualidad normativa y en este caso a una sola forma para experimentar la danza del tango asociada a roles fijos asignados según el género. En lo que aquí nos interesa, planteamos como ejemplo la homofobia como reacción a lo impensable (la homosexualidad en sentido amplio) relativo a la norma heterosexual.

Al rechazo de toda identidad o práctica que no coincide con el mandato de sexo-género heterosexual, Butler lo caracteriza como *lo abyecto*, lo que queda por fuera de los contornos de inteligibilidad vigentes (Butler, 2002 [1993]). Así, se refiere a lo abyecto para esta condición de estar fuera de la norma, porque interpela, en tanto se pone en el camino de lo que es *inevitable*, puede removerlo.

“Las restricciones tácitas que crean el “sexo” culturalmente inteligible deben concebirse como estructuras políticas generativas más que como fundamentos naturalizados. Paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un efecto, es decir, como producida o generada, abre vías de “capacidad de acción” que son astutamente excluidas por las posiciones que afirman que las categorías de identidad son fundacionales y permanentes. Que una identidad sea un efecto significa que ni está fatalmente especificada ni es totalmente artificial y arbitraria [...] La principal tarea más bien radica en localizar las estrategias de repetición subversiva que posibilitan esas construcciones, confirmar las opciones locales de intervención mediante la participación en esas prácticas de repetición que forman la identidad y, por consiguiente, presentan la posibilidad inherente de refutarlas.” (Butler, 2007 [1990]: 285-286).

Entonces, si parte del proceso práctico mediante el cual el *habitus* se actualiza es evitar “lo evitable” (por ser amenazador) y reforzar “lo inevitable”, las preguntas serían: ¿hasta dónde es evitable lo que es socialmente considerado evitable? ¿Hasta qué punto las prácticas no pueden reformular los términos en los que está planteado el juego, y preguntarse esto mismo, si lo evitable es también posible?

En esta clave, podemos leer el cambio de roles en el tango danza como práctica subversiva, en tanto constituye lo impensable, lo que tiende a dejarse de lado porque interpela la norma heterosexual. El contexto social de la Milonga Queer ha sido exitoso al desandar la necesidad de una identidad de género para asumir un rol. En este sentido, se produce la apertura o transformación de algo que podía ser de la dimensión de lo evitable que pasa a ser parte de lo *necesario*: el cambio de rol como *elección en sí misma* y no como un recurso para otra cosa. La propuesta técnica de cambio de roles en un contexto social donde circulan representaciones y corporalidad de género y sexualidad que no se corresponden con la norma heterosexual ha cobrado una potencialidad singular. Así, un cambio que surgió en pequeños espacios *under*, contados con los dedos de la mano, se vio canalizada en un proceso de institucionalización de alguna manera imparable, que se ve reflejado a lo largo de los años en distintas instancias de legitimación y reconocimiento social.

Recientemente, en el Mundial de Tango (2013) organizado por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, han participado en la competencia parejas del mismo género. Tres parejas de varones y una de mujeres. Llama la atención en las notas que dieron a los diarios que especialmente las mujeres se hayan visto en la necesidad de aclarar su heterosexualidad que “eran amigas” y que lo hacían “para divertirse” lo cual continúa en clave de los discursos que circulan en espacios de tango nuevo que vimos más arriba, y el sentido particularmente lúdico que se le da al cambio de roles. Diferente fue una de las parejas de varones que mencionó un vínculo sexoafectivo que los había unido en el pasado. Otra de las parejas de varones, Los Cuinchos, seguidamente al Mundial, hizo su muestra en la Milonga Queer, y también en otra milonga *queer* llamada Baires Folk creada recientemente. Y en el mismo movimiento de institucionalización, u oficialización de un tango subversivo en los términos de Butler, mencionamos justamente la apertura de nuevos espacios.

En esta última instancia de análisis, procuré sintetizar una mirada integrada que se metiera de lleno con las tensiones entre cambio y estructura, y escalas micro y macro

sociales. El espacio de Milonga Queer se ha ido instituyendo a lo largo de los años, constituyéndose como referente en cuanto a propuesta de baile (cambio de roles) asociado a una propuesta ideológica de desarticulación del género y la sexualidad en relación a la danza. Ello sin embargo, a mi modo de ver no fue encauzado de manera manifiesta desde un discurso expreso de activismo LGTB ni feminista, sino que dichos activismos fueron un marco lejano pero estable sobre el cual referenciarse.

7. Reflexiones finales

Por eso, tal vez, sea tiempo entonces de dejar por un momento las palabras
y volver a danzar.
(Citro, 2012).

A lo largo de este trabajo de investigación he querido abordar la doble opresión con que imparte la ideología de género hegemónica heteronormativa en relación a la práctica de la danza del tango y lo que sucede al poder cambiar los roles. Por un lado, y en primer lugar, la desigualdad de género de lo masculino por sobre lo femenino, donde las mujeres son objeto de dominación en las distintas esferas de la vida social. Ello puede verse en la correlación entre los roles de género y los de danza, donde su remoción podría estar dando lugar a otros patrones de relación, experiencia y producción ideológica reflexiva como en el contexto de Milonga Queer. En segundo lugar, la otra opresión resultante del mandato de género hegemónico: la heterosexualidad normativa excluyente de sexualidades (deseos, prácticas e identidades) que no se corresponden con dicho imperativo. Aquí nuevamente, la disociación entre rol de género y rol de danza da lugar a la visibilidad, y por tanto reivindicación ideológica, de otras sexualidades, además de la heterosexual.

Uno de los presupuestos que fueron guía de investigación fue que una misma práctica en distintos contextos conlleva distintos modos de apropiación e implementación, ideológicamente ligados a las identidades colectivas que participan de dichos contextos. Esto implicaría que de los distintos usos contextualizados se deriven diferentes márgenes para la vivencia emocional, de manera que distintas emociones-en-contexto puedan debilitar o reforzar asociaciones ideológicas. Así, mi búsqueda focalizó en el ida y vuelta del contexto social a la experiencia corporal y de la experiencia corporal al contexto social.

De esta manera, me pregunté cómo la puesta en práctica del cambio de roles en el tango podía llevar a marcos emotivos (libertad, juego, deseo, etc.) vinculados a diferentes

posicionamientos ideológicos sobre las relaciones de género y sexualidad. Como vimos, el tango-danza implica una forma de movimiento posibilitada por un mecanismo que combina lo inter-coporal-físico-subjetivo. El cambio de roles en el tango-danza como instancia discursiva y fundamentalmente corporal, abre todo un campo de experiencia social y especialmente, como dejamos planteado, de material simbólico sobre relaciones sociales igualitarias en potencia que podrían cobrar cada vez mayor relevancia y extenderse en el tiempo hacia otras danzas y prácticas culturales.

A nivel empírico, vimos que el cambio de roles es puesto en práctica con distintos objetivos y concebido desde distintas emociones, según se trate de un espacio social de tango heterosexual o gay. La milonga como espacio micro-social históricamente determinado, es receptáculo de contextos más amplios de sentido. Como dijimos, existen procesos de elaboración de estos sentidos, que pueden o bien resistir las innovaciones o bien fortalecerlas, potenciarlas. Esta segunda posibilidad es lo que planteamos sucede en las milongas de Tango Queer, y forma parte de un proceso mayor de lucha por la igualdad de género y de identidades sexuales, que en la Argentina ha cobrado vigor y ha podido entrar en la agenda de políticas públicas en la última década.

La Milonga Queer es el contexto social que a diferencia de otras milongas, donde no se ha cuestionado la heterosexualidad como norma, encuentra en esta práctica corporal un recurso de sentido asociado emocional e ideológicamente al cuestionamiento de la ideología de género hegemónica. Y es en este punto donde se puede pasar a plantear la “fuerza” diferencial que tiene la implementación de la propuesta técnica del cambio de roles en este proceso. En primer lugar, cómo influye el contacto entre los cuerpos no hegemónicos partiendo de la permisión que otorga la alternancia de los roles. Bailar, abrazarse, entre mujeres, entre varones, travestis, trans. No importa más el género para salir a la pista.

Volviendo a mi primer monografía sobre el tema siete años atrás, concluía diciendo que:

“La práctica de cambio de rol en el tango no se ha masificado aún. Esta no consta de grandes cantidades de adherentes, esto quizás se deba a su temprana edad. Quizás por eso todavía se encuentra en espacios más bien *under*, en el sentido de que, aunque esté más difundida en el ambiente gay, para aprender esta forma, son escasos los lugares que la enseñan. Puede decirse que como vanguardia del tango es muy probable que tenga a futuro cada vez mayores adherentes. Considero que al tiempo que esta tendencia se vaya expandiendo, en pocos años habrá, necesariamente, una demanda de tales cambios, ya que podrá ser contrastada una incongruencia cada vez mayor entre los nuevos códigos de la danza *en sí* y los viejos códigos del *contexto* de la danza. [...] De esta manera, *el cambio de rol en el tango* es tomado como ejemplo de una esfera social en la cual las relaciones ya no se plantean como jerárquicas, apenas desiguales (desigualdad inherente a la diferencia entre el roles, no entre géneros). Sólo el tiempo dirá si esta innovación se extiende, incluso para instaurarse como parte de *la tradición* o no. Si esto sucede, el lenguaje-norma se verá también afectado, ya que muy probablemente se comenzará a nombrar los roles de la danza como lo que son, por lo que se hace desde cada rol y no por el género que hasta entonces se adjuntaba sin dudarlo: quienes bailan ya no serán simbolizados como “el hombre y la mujer” sino como “quien lleva y quien es llevado/a.”

Como hemos visto, el nombre “Tango Queer” ha excedido la milonga que lleva su nombre, dado que por un lado, es conocido como forma de bailar tango, es decir, connota el cambio de roles, y por otro, connota el “ambiente” gay dentro del tango. Ambos sentidos escapan al espacio social concreto propuesto por su fundadora, y poco a poco se ven diversas apropiaciones que si bien tienen otros nombres, hace referencia al “Tango Queer” en relación a los mismos. Esta transición forma parte de lo que reconocemos como proceso de institucionalización del Tango Queer como un sentido que poco a poco se consolida y cobra legitimidad en la cultura del tango. Efectivamente, se activó la expansión y legitimación de la nueva técnica.

Podemos concluir que el cambio de roles allana las diferencias de género tradicionales, ya que desanda la lógica heterosexista en relación a la danza. Ello permite elegir libremente con quién bailar y cómo hacerlo, lo que corre a las mujeres del lugar pasivo de depender de un varón para salir a bailar y para seguir indefectiblemente, lo que podemos interpretar como empoderamiento para dichas mujeres. Asimismo, encontramos que el cambio facilita el empoderamiento para todxs los asistentes de la milonga en materia de visibilidad gay lésbica. Por otra parte, no nos dejaremos caer en la idealización de esta práctica innovadora, dado ésta puede no estar exenta de relaciones de poder por más alternancia igualitaria que encontremos en su técnica. Como sabemos, en torno a la técnica se encuentran escalas de valor relacional que pueden reproducir encuentros asimétricos en la práctica dancística, como ser la destreza, la belleza, el género, la edad, la clase social, e incluso la racialidad a la que pertenezcan lxs bailarinxs. Pero me interesó destacar, entonces, que son los marcos de sociabilidad que potencian u obturan la fuerza subversiva de cada innovación. Como dije, creo que el contexto de la Milonga Queer fue potenciador en este sentido. El cambio de roles se vio acompañado de un contexto representacional que lo hizo propio y lo utilizó como herramienta para desandar fuerzas normativas en torno al género y la sexualidad.

No puedo dejar de asociar el quebrantamiento de la norma heterosexual con el potencial de improvisación propio de esta danza a la que el cambio de roles refuerza: en relación a los roles de la danza, no me cabe duda que la improvisación creativa se potencia. Si tuviera que arriesgar dónde está “la experiencia *queer*” del movimiento, diría, que está precisamente allí, en la confusión de los roles, el desvío de lo que se espera de cada uno, la potencia libertaria de la improvisación. Así también, fue interesante observar si y cómo aparecían diacríticos o micro-señales de cuerpos géneros y sexualidades que toman esa ilegibilidad para marcarla, creando o ampliando un nuevo lenguaje: hacerse

visibles por fuera del dualismo varón/mujer heterosexuales ¿diacríticos *queer*? Creo en función de lo observado, que lo *queer* no escapa a la marcación de género binaria, aunque sí la interpela, a partir de reutilizar los recursos de género para construir cuerpos generizados ambiguos.

La idea de performatividad de género nos sirvió como recurso conceptual para vislumbrar los procesos de surgimiento, incorporación y expansión de una innovación cultural como el cambio de roles dentro del mundo del tango. Ello nos permite pensar esta danza en relación a la fuerza de sentido que puede cobrar una práctica corporal para constituirse como representación subversiva y estable a lo largo del tiempo, y que eventualmente pueda resistir el poder de la heterosexualidad normativa. De esta manera, la relevancia está, según mi parecer, en que la subversión de normas a partir de las prácticas corporales *es posible*: la capacidad de producir un conocimiento diferente sobre nosotrxs mismxs y sobre el mundo a través de las posibilidades que ofrece la experiencia corporal queda abierta.

“El tango es una danza improvisada, por lo tanto jamás podrá ser la forma el determinante, puesto que esta *no existe*. Se va haciendo en el momento de su ejecución” (Dinzel 1995: 13, la cursiva es mía).

Esta hermosa cita denota lo inasible de esta danza y guarda, creo, el secreto máspreciado del tango: porque existe un potencial inédito de improvisación, no existe la forma. No existe. Si la esencia es que no existe la esencia, y sólo hay “esa ansiosa búsqueda de libertad”, en ese vacío habita la fuerza innovadora, la llama del cambio. Es la autocreación permanente. El cambio de roles de guiar y dejarse guiar es una innovación que respeta ese secreto y que asegura la promesa de subvertir todos los órdenes.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Alcoff, Linda Martin. 1999. "Merleau-Ponty y la teoría feminista sobre la experiencia". En: *Mora*, N°5.

Armus, Diego. 2002. "'Milonguitas' en Buenos Aires (1910-1940): Tango, ascenso social y tuberculosis" En: *Historia, Ciencias, Saude – Manguinhos*, N° 9 (suplemento).

Austin, John L. 1982. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Barcelona.

Bateson, Gregory. 1990 [1958]. *Naven, una ceremonia Iatmul*, Madrid, Ediciones Jucar.

_____ 1991 [1972]. *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autorcomprensión del hombre*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.

_____ Bateson, G. 1982. *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu, Cap.II.

Bazán, Osvaldo. 2004. *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Ed. Marea, Buenos Aires.

Beechey, Veronica. 1979. "Sobre el patriarcado". En: *Feminist Review*, N° 3. (Traducción de Blanca Ibarlucía, corregido por Mayra Lucio). Material para uso exclusivo de los seminarios de Mónica Tarducci, mimeo.

Beauvoir, Simone de. 1987 [1949]. *El segundo sexo*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre. 2010 [1980]. *El sentido práctico*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

Butler, Judith. 1999 [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós-PUEG.

_____. 2002 [1993]. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, Buenos Aires.

_____. 1997. *Excitable Speech. A Politics of the performative*. Routledge, New York & London.

_____ 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. En *Debate Feminista*, vol. 18, Octubre.

Carozzi, María. 2009. “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”. En: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 29(1): 126-145. Versión electrónica en: www.scielo.br/pdf/rs/v29n1/v29n1a05.pdf

_____. 2011. “Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza”. En: *Las palabras y los pasos*, María Carozzi (coord.), Buenos Aires, Editorial Gorla.

_____. 2011. “Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas”. En: *Las palabras y los pasos*, María Carozzi (coord.), Buenos Aires, Editorial Gorla.

Castoriadis, Cornelius. 1993. *La Institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.

Cavarero, Adriana. 1995. “Platón”. En: *Corpo en Figure. Filosofia e politica della corporeità*. Milán, Feltrinelli. (Trad. Irupé Chriteller FF y L, Buenos Aires, 2004.).

Material para uso exclusivo de los seminarios de Mónica Tarducci, mimeo.

Cecconi, Sofia. 2009. “Tango *Queer*. Territorio y performance de una apropiación divergente”. En: *Revista transcultural de música*. N°13.

Citro, Silvia. 2006. “Variaciones sobre el cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía”. En: *El cuerpo in-cierto*. Elina Matoso (comp), Letra Viva, Buenos Aires.

_____2009. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Ed. Biblos, Buenos Aires.

_____coord. 2010. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Ed. Biblos, Buenos Aires.

_____y Patricia Aschieri coords. 2012. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Ed. Biblos, Buenos Aires.

_____ Mayra Lucio y Rodolfo Puglisi. 2011. "Diálogos heterodoxos sobre el habitus. Bourdieu, Damasio y los nuevos desafíos para pensar el cuerpo", X Congreso Argentino de Antropología Social, del 29 de noviembre al 2 de diciembre del 2011, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

_____ Mayra Lucio y Rodolfo Puglisi. 2013. "Hacia una perspectiva Interdisciplinar sobre la corporeidad: los habitus, entre la filosofía, la antropología y las neurociencias". En: *Heurísticas del cuerpo. Consideraciones desde América Latina*, Elsa Muñiz coord., La Cifra Editorial, Mexico D.F. En prensa.

Classen, Constance. 1997. "Fundamentos de una antropología de los sentidos". En: *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, Nº 157.

Csordas, Thomas. 1993. "Somatics modes of attention". En: *Cultural Anthropology*, vol.8, Nº 2.

Crossley, Nick. 1995. "Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology". En: *Body and Society*, vol1, Nº1.

_____ 2001. *The social body. Habit, identity and Desire*. London, Sage Publications.

Damasio, Antonio. 2008 [1994]. *El error de Descartes*. Editorial Crítica-Drakontos Bolsillo, Barcelona.

De Lauretis, Teresa. 1996 [1987]. "Las tecnologías de género". En: *Mora*, Nº2.

De Barbieri, Teresa. 1998. "Acerca de las propuestas metodológicas feministas". *Debates en torno a una metodología feminista*, Eli Bartra comp., PUEG y UAM.

Dinzel, Rodolfo. 1999. *El tango, una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

Dreyfus, H. L. y S. E. Dreyfus. 1999. "The Challenge of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment for Cognitive Science", En: *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*, G. Weiss / H. Fern Haber (eds.), New York / London, Routledge, 1999, p. 111.

Farnell, Brenda. 1999. *Moving bodies, acting selves*. En: *Annual Review of Anthropology*. vol. 28.

Durkheim, Emile. 1987 [1895]. *Las reglas del Método Sociológico*. Buenos Aires, Ed. La Pléyade.

_____1982 [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Edit. Akal, Madrid.

Farr, Robert M. 2003. “De las representaciones colectivas a las representaciones sociales: ida y vuelta”. En: Castorina, José Antonio (Comp.). *Representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*. Barcelona, Gedisa.

Flores Bedregal, Teresa. 2003. *El género no debería ser una categoría dual*. En: http://www.mamametal.com/creatividadfeminista/articulos/lesb_2003_teregenero.htm

Foucault, Michelle. 1995 [1987] . *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____. 2009 [1984]. *Historia de la Sexualidad*. (3 tomos) Buenos Aires, Siglo XXI.

Gallego, Mariano. 2007. Identidad y hegemonía: el tango y la cumbia como 'constructores de la nación'. En: *Papeles del CEIC*, año 2, N° 32, Universidad del País Vasco.

Harding, Sandra. 1998. “¿Existe un método feminista?”. *Debates en torno a una metodología feminista*, Eli Bartra comp., PUEG y UAM.

Hartmann, Heidi. 1980. “Un Matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo”. En: *Revista Zona Abierta*, N° 24. Marzo – Abril, Madrid. pp 85- 113.

Hirschfeld, Lawrence. 2002. ¿La adquisición de categorías sociales se basa en una competencia dominio-específica o en la transferencia de conocimientos? En: *Cartografía de la mente. La especificidad de dominio en la cognición y en la cultura*.

Hirschfeld, Lawrence A. y Susan A. Gelman (Comps.). Vol. 1, Orígenes, procesos y conceptos. Barcelona, Gedisa, Biblioteca Educativa.

Hird, Myra. 2000. "Gender's nature: intersexuality, transexualism and the 'sex'/'gender' Binary". En: *Feminist Theory*, N° 1, Vol. 3. (Trad. Irma Caamaño).

Islas, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Serie Investigación y Documentación de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico D.F.

Jackson, Michael. 1983. "Knowledge of the body". En: *Man. New Series*, Vol. 18, No. 2.

Jeffreys, Sheyla. 1996. *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia.

Lamas, Marta. 1986. "La antropología feminista y la categoría 'género'". En: *Nueva Antropología*, N°30, UNAM.

Laqueur, Thomas. 1994. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra.

Liska, Mercedes. 2008. "Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del Neo-tango". En: *La revista del CCC* [en línea]. Enero/Abril, n°2. Disponible en Internet <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/32/>.

_____2009. "El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados". En: *Revista transcultural de música*. N°13.

_____2013 *Vanguardia "plebeya"*. *El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)*. Tesis doctoral, Fac. Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Lucio, Mayra y Marcela Montenegro. 2012. "Ideologías en movimiento: nuevas modalidades del tango danza". En: *Cuerpos en movimiento*, Silvia Citro y Patricia Aschieri coords., Biblos, Buenos Aires.

Malo, Marta. 2004. "Prólogo". *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Madrid, Traficantes de Sueños.

Marx Karl (1979 [1857]). “Prólogo a contribución a la crítica de la economía política” en: *Introducción general a la crítica de la economía política (1857)*, Cuadernos de Pasado y Presente, México.

Matamoro, Blas. 1971. *Historia del tango*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Merleau-Ponty, Maurice. 1975 [1945]. *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Morel, Hernán. 2011. “Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales”. En: *Las palabras y los pasos*, María Carozzi (coord.), Buenos Aires, Editorial Gorla.

Nietzsche, F. 1995[1882]. *La gaya ciencia*. Madrid, Cofás.

Osborne, Raquel y Cristina Molina Petit. 2008. “Evolución del concepto de género. Presentación”. En: *EMPIRIA. Revista de Metodología en Ciencias Sociales*, N°15, pp..147-182.

Paz, Mariana y Mayra Lucio. 2007. “Los espacios del poder: cuerpos que danzan, identidad de género en el tango”. *9º Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural*, publicación en CD.

Pelinski, Ramón (comp.) 2000. *Tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Ed Corregidor, Buenos Aires.

Piscitelli, Adriana. 1995. “Ambigüedades y desacuerdos: Los conceptos de Sexo y Género en la Antropología Feminista”. En: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, N°16.

Preves, Sharon E. 2002. “Sexing the intersexed: an analysis of sociocultural responses to intersexuality”. En: *Signs*, N° 27, Vol. 2. (Trad. Mónica Huertas). Material para uso exclusivo de los seminarios de Mónica Tarducci, mimeo.

_____ 1989. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En: Vance, Carole S. (Comp). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución, Madrid, pp. 113-190.

Reynoso, C. 2006. *Complejidad y caos: una exploración antropológica*. Buenos Aires, Editorial San Benito.

_____. 1995. "Hacia la perfección del consenso: los lugares comunes de la antropología". En: *Intersecciones*, 1, UNCPBA, pp. 51-72.

Rich, Adrienne. 1986 [1980]. "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana". En: *Sangre, pan y poesía*. Ed. Icaria.

Rivas, Felipe. 2011. "'Diga *queer* con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano". En: *Por un feminismo sin mujeres*, 2º Circuito de Disidencia Sexual, CUDS, Chile.

Rubin, Gayle. 1975. "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' de sexo". En: *¿Qué son los estudios de mujeres?* Navarro, Marysa y Catharine R. Stimpson (comps), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Saikin, Magalí. 2004. *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Abrazos Books, Stuttgart.

Salas, Horacio. 1995. *El tango*. Ed. Planeta, Buenos Aires.

Salessi, 2000. *Médicos, maleantes y maricas*. Viterbo Editora, Buenos Aires.

Savigliano, Martha. E. 1993. "Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo". En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XIX*. Buenos Aires.

_____ 1995. *Tango and the political economy of passion*. Westview Press, Boulder

_____2005. “Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico”. En: Cadernos Pagu nº25, Campinas.

_____2010. “Notes on tango (as) Queer (Commodity)”. En: Anthropological Notebooks nº16, vol 3: 135-143.

Selles, Roberto. 1977. *La historia del tango*. Ed. Corregidor, Buenos Aires.

Sperber, Dan. 1996. *Explaining Culture. A naturalistic Approach*. Oxford, Blackwell.

_____. 2002. “La modularidad del pensamiento y la epidemiología de las representaciones”. En: *Cartografía de la mente. La especificidad de dominio en la cognición y en la cultura*. Hirschfeld, Lawrence A. y Susan A. Gelman (Comps.). Vol. 1, Orígenes, procesos y conceptos. Barcelona, Gedisa, Biblioteca Educativa.

Taylor, Julie.1983. “Flexibilidade na ideologia de género. O caso argentino”. En: *Perspectivas Antropológicas da Mulher*, Nº3, Zahar Editores.

Tallon, José. 1964. *El tango, en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino.

Van Dijk, Teun A. 1999. *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona, Gedisa.

Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona.

Wittig, Monique. 1978. *El pensamiento heterosexual*. Versión electrónica en www.disidenciasexual.cl.

Zizek, Slavoj. 2000 [1991]. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.

Otras fuentes:

http://www.tangoqueer.com/espanol/quienes_somos.html

<http://festivaltangoqueer.com.ar/>

<http://www.buenosairestangoqueer.blogspot.com.ar/>

<http://www.queertangomathon.com/>

<http://www.pressenta.com.ar/vernota.php?id=974>

<http://ar.fotolog.com/bairesfolk/29855074/>

http://www.sigla.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&catid=86:sociales-recreativas-y-varias&id=553:clases-de-tango-diversas&Itemid=108

<http://nueva-ciudad.com/el-mundial-de-tango-en-buenos-aires-participan-parejas-del-mismo-sexo/>

http://www.clarin.com/ciudades/primer-torneo-parejas-mismo-sexo_0_977902266.html

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-454-2008-11-28.html>

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1300-2010-03-26.html>