



Trans. Revista Transcultural de Música

E-ISSN: 1697-0101

edicion@sibetrans.com

Sociedad de Etnomusicología

España

Cecconi, Sofia

Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente

Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 13, 2009, pp. 1-13

Sociedad de Etnomusicología

Barcelona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Home ES EN


Trans
REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
ISSN: 1697-0101

PRESENTACIÓN
EQUIPO EDITORIAL
INFORMACIÓN PARA LOS AUTORES
CÓMO CITAR TRANS
INDEXACIÓN
CONTACTO

Última publicación Números publicados

SIBE Sociedad de Etnomusicología

[< Volver](#)

TRANS 13 (2009)

Convocatoria para artículos:

Trans 16 2012

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)
[Por Artículo >](#)
[Por Autor >](#)

Share |

 [Suscribir RSS Feed](#) Sociedad de Etnomusicología Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes **ETNO**
Revista de música y cultura **iaspm**
ESPAÑA Musicología feminista **ICTM**
INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC **iaspm**

Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente

Sofía Ceconi

Resumen

Con la revitalización que el tango atraviesa en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en la actualidad surge una serie de innovaciones fecundas y prometedoras que se inscriben en todos los terrenos que hacen al fenómeno. Una de ellas, incipiente por el momento, es la del autodenominado tango *queer*: movida, microclima, microescena urbana, tendencia, proyecto, son algunas de las categorías que pueden ilustrar una aproximación. El circuito queer-gay-lésbico adapta y transforma el género y se lo apropia tratando de definir un territorio liberado que evite caer en el gueto identitario. En este trabajo se propone una acercamiento al fenómeno del tango *queer* en la ciudad de Buenos Aires y se desarrollan elementos para comprender las tramas de significación que articulan y dan sentido a las prácticas de los participantes.

Palabras clave: tango, queer, performance, Buenos Aires

Abstract

The current rebirth of tango in Buenos Aires, Argentina, produces significant and promising innovations in all the spheres of such phenomenon. One of them, new at the moment, is the so-called "tango *queer*": trend, urban micro-scene, and project are a few definitions that might help us approach its study. The queer-gay-lesbian scene adapts and transforms traditional tango in order to redefine a liberated territory that attempts to avoid identity ghettos. This article studies the tango *queer* phenomenon in Buenos Aires and searches for elements to understand the networks of signification that make it meaningful to their practitioners.

Key words: tango, queer, performance, Buenos Aires

Pocas ciudades existen con una identidad musical tan definida y ampliamente reconocida por propios y por ajenos como Buenos Aires. El tango es fuera de toda duda la expresión por antonomasia de la cultura rioplatense, una expresión que en la actualidad atraviesa una etapa de revitalización cuyo epicentro reside en el baile. En efecto, en los últimos años, el tango ha vuelto a convertirse en un fenómeno convocante, con llegada a sectores que hasta hace poco tiempo lo consideraban una música extraña. Tal es el caso de estratos de jóvenes de clase media, quienes desde los años sesenta "la época de la brecha generacional" se recostaron en el rock y sus derivados, oponiéndose al tango por considerarlo conservador, machista y reaccionario.

El resurgimiento del tango al que se asiste a comienzos del siglo XXI en la ciudad puede constatarse a través de numerosos indicadores, la mayoría de ellos ligados a la danza, con la multiplicación en el espacio urbano de casas de tango o "tanguerías" orientadas a turistas, la reapertura de salones tradicionales en clubes de barrio, la creación de milongas cuyos organizadores y asistentes pertenecen a las nuevas generaciones y el *boom* de las clases de baile en plazas públicas, academias y salones. En el plano musical, han aparecido nuevos grupos y orquestas, generando un crecimiento de la producción discográfica tanto de tango "tradicional" como de tango "nuevo" "jazzado o electrónico. Por otra parte, también se han multiplicado en años recientes las obras teatrales y literarias y los programas radiales y televisivos que toman al tango como tema central o telón de fondo.

En este contexto emerge el tango *queer*, una apuesta de un grupo de emprendedores culturales porteños que intentan una interpretación particular del tango para abrirlo a otros públicos. Se trata de bailar y expresarlo sin atarse a las normas que rigen en las milongas "clásicas" "reglas defendidas por los sectores más tradicionalistas", referidas principalmente a la conformación de las parejas de baile y a los roles asignados a varones y mujeres en el curso de la danza. Así, quienes adscriben a esta propuesta sostienen que no hay razón para que el baile se desarrolle exclusivamente en el marco de una pareja "heterosexual" (varón/mujer); tampoco para que el varón sea *per se* quien ocupa el rol de "conductor" ni a la inversa para que la mujer sea ubicada en el rol de "conducida". Por el contrario

En este trabajo se describe en detalle el fenómeno del tango *queer* en la ciudad de Buenos Aires y se desarrollan elementos para comprender las tramas de significación que articulan y dan sentido a las prácticas de los participantes. Hemos trabajado para ello con técnicas etnográficas de observación participante y no participante así como con entrevistas. El trabajo se organiza de la siguiente manera. En el primer apartado se ofrece una aproximación al concepto *queer*. A continuación se describe el contexto de emergencia del fenómeno del tango *queer*, recorriendo algunos episodios de la historia del tango en la ciudad de Buenos Aires. Luego se presentan los territorios actuales del tango en la ciudad, analizando en detalle el que corresponde al tango *queer*. El apartado final describe en profundidad la *performance* del tango *queer* y concluye con unas reflexiones sobre su significado en el marco del mapa milonguero local.

1. Aproximación a lo *queer*

Queer es un término proveniente del inglés que significa raro, extraño, excéntrico, ridículo, un vocablo con el que en el contexto norteamericano se designaba de modo despectivo a todos aquellos que no se atan a la norma del régimen de heterosexualidad obligatoria (Butler 2001).^[2] El movimiento *queer* nace en ese contexto hacia la década del '90 como un emergente de las crecientes disidencias, conflictos y divergencias que atravesaba el movimiento homosexual. Del universo de críticas que éste recibe hacia la década del '80, algunas denuncian la tendencia de la línea dominante a introducir en su discurso ideas convencionales como el matrimonio, la pareja estable y otros valores de la sociedad heterosexual, o defender como "generales" valores con los que sólo se identificaban sus miembros blancos y de clase media y alta. Para muchas lesbianas, además, el movimiento seguía ubicando a los varones en el centro y a las mujeres en un lugar secundario y periférico, reproduciendo de este modo la dominación masculina por otros medios. También había voces disidentes de bisexuales y transexuales que se sentían excluidos de esos discursos. Todos estos sectores diferían en muchos aspectos, pero coincidían sin embargo en un punto, el de discutir la existencia de *una* identidad homosexual, única y abarcadora, asociada con los elementos propios de lo "gay", una identidad que la línea dominante del movimiento pretendía representativa de la diversidad que se agrupaba en torno de ese colectivo.

Con el tiempo, las tensiones se hacen mayores y el movimiento homosexual estalla en múltiples direcciones. A partir de entonces, esas voces disidentes empiezan a reconocerse ya no como "homosexuales", una identidad sexual creada por la medicina del siglo XIX (Foucault 2000), sino como "*queer*". La razón de este cambio, según sus objetores, radica en que la antigua categoría patologiza la condición o elección sexual de aquellos a quienes se etiquetaba bajo este rótulo. Estos sectores que no se reconocían ni en los parámetros "homosexuales" ni en la política identitaria que aquel movimiento defendía y promovía, comenzó a plantear una política contestataria y de disidencia más radical, reconociéndose en la denominación *queer*, un término al que resignifican, cambiándole el sentido originalmente despectivo para convertirlo en un emblema.^[3] De este modo, para esos grupos, *queer* significa posicionarse en contra de la normalización, especialmente contra la heterosexualidad compulsiva vigente en la sociedad, pero también contra la normalización que se registraba en las propuestas dominantes dentro del movimiento homosexual, inadvertidamente articulado alrededor de una categoría estigmatizante. Se autodenominan *queer* porque defienden una diferencia difícilmente asimilable y una forma de acción transgresora y perturbadora.^[4]

Butler (2001 y 2005) es una de las autoras que más ha trabajado para el desarrollo conceptual de la noción "*queer*".^[5] Según su perspectiva, el orden obligatorio de heterosexualidad establece una linealidad entre las categorías de sexo/género/deseo fundada en un pensamiento binario según el cual a los dos sexos corresponden dos géneros y dos orientaciones del deseo y las prácticas sexuales. De acuerdo con esa linealidad, el orden obligatorio regula una correspondencia entre el sexo masculino, la identidad de género masculina y la orientación del deseo hacia las mujeres; y, para el sexo femenino, la identidad de género femenina y la orientación del deseo hacia los varones. De esta manera, según Butler, la matriz cultural impuesta excluye ciertas posibilidades del campo de lo inteligible, por tratarse de identidades que no se ajustan a ese diagrama, en las que el género no es consecuencia lineal ni mecánica del sexo o en las que el deseo y las prácticas sexuales no se derivan ni del sexo ni del género según se correspondería con esa linealidad normativamente establecida.

Butler también discrepa con las corrientes feministas que sostienen que el sexo es al género lo que naturaleza a cultura. Por el contrario, para ella el sexo mismo supone una construcción cultural, por lo cual carece de sentido ubicar dicha noción en el campo de lo prediscursivo (Butler 2001: 40). El sexo para Butler es una norma que produce los cuerpos que nombra. En efecto, sostiene que "la categoría 'sexo' es, desde el comienzo, normativa; es lo que Foucault llamó un 'ideal regulatorio'" (Butler 2005: 18). Y el género, según su perspectiva, es una construcción que se realiza como acto performativo: ni sustantivo ni atributo, el género es un hacer. La "performatividad" según su perspectiva es la "*práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra*" (Butler 2005: 18), una cita de la norma que produce cuerpos "que importan" "*normales*" y excluye de sus contornos a aquellos que no se ajustan a ese imperativo heterosexual.^[6] En este marco, la política de afirmación pública de las prácticas *queer* que discuten lo establecido, constituyen para Butler un modo de generar "una nueva significación a la abyección de la homosexualidad, para transformarla en desafío y legitimidad" (2005: 46), algo que de por sí evidencia la ineficacia de las pretensiones de los esquemas reguladores (2005: 333). Así, y a pesar de la fuerza del orden obligatorio, lo "abyecto", lo raro, lo *queer*, nunca puede ser totalmente silenciado porque la norma y su cita obligada y reiterada, nunca llega a realizarse plenamente.

Butler insiste en esta idea de que la performatividad supone siempre una apelación a la cita, ya sea para reafirmarla o para resistirla, una apelación que es obligatoria e ineludible y que los sujetos

las drag queens como *un* ejemplo de performatividad. Este ejemplo, no prototípico ni único (Butler 2005: 324), pone de manifiesto para la autora no tanto la fuerza de la voluntad en la definición del género, sino antes bien el carácter hiperbólico de la norma a través de su cita paródica.^[7] Así, estas “performances de género” revelan los alcances y límites de la “performatividad de género” dentro de la matriz de heterosexualidad obligatoria. A la vez, este ejemplo, a pesar de las interpretaciones erróneas en las que derivó, pone de manifiesto la conexión existente entre el concepto de “performatividad de género” asociada a las prácticas discursivas que producen efectos en los cuerpos “la generización”, y la “performance de género”, como instancia más ligada a la teatralidad y a la actuación que puede servir para poner en cuestión de manera creativa la heteronormatividad.

Más allá de las intenciones fundantes del activismo queer, es preciso señalar que el término tiene un alcance expansivo que incide en la diseminación de su significado. Así, en ocasiones la denominación “queer” se utiliza de manera vaga englobando al mismo tiempo a los grupos disidentes y radicales, con los gays y las lesbianas más “asimilados”. En otras ocasiones, incluso, la opción por la denominación *queer* remite simplemente a una manera de manifestar el rechazo contra el carácter médico implícito en la expresión “homosexual”, algo con lo que todas las minorías sexuales expresan su acuerdo. En este marco, Butler menciona que esta contingencia del término debe ser ratificada, habilitando así la posibilidad de que la noción adquiera significados no previstos en la actualidad por las generaciones más jóvenes, de manera tal que permita abarcar y contener políticamente a todos aquellos que participen del movimiento (2005: 321-323).

La diseminación del término conlleva además la emergencia de nuevos usos y significados, surgidos de su aplicación en otros contextos, como es el caso de la ciudad de Buenos Aires y más precisamente el circuito del tango. Así, el uso de la noción por parte de quienes practican el tango *queer* tiende a oscilar entre las diversas posibilidades que hemos mencionado. Aquellas diferencias políticas entre lo “gay” y lo “queer”, incluso los puntos polémicos respecto de las perspectivas teóricas y los movimientos políticos y sociales, parecen licuarse en el territorio del tango porteño que incluye con débil contraste lo “gay” y lo *queer* en un circuito común. En efecto, ambos circuitos se presentan de manera integrada en el mapa urbano, lo cual se constata, por un lado, en el hecho de que sus organizadores son los mismos “y de algún modo extienden los valores *queer* al contexto “gay” y, por otro lado, en la circunstancia de que el público asistente tiende a coincidir. En este sentido, el uso que se hace en estos territorios del concepto queer es polivalente: para ciertos activistas, se trata de algo decididamente diferente de lo “gay”, en tanto que evitan definir su posición subjetiva en relación con una identidad sexual o de género estable y determinante; otros, menos radicales, transitan por el circuito *queer* sin hacer demasiadas diferenciaciones entre esta postura y la “homosexual”; y finalmente, hay quienes comparten ese espacio pero se reconocen como “gays” o “lesbianas”, evidenciando para este ámbito una convivencia relativamente pacífica entre todas las corrientes.^[8] De manera que no existen diferencias notorias que distingan a las milongas *queer* de las “gay”. Lo primordial es que tanto en unas como en otras se defienden valores afines, como la idea de integración y respeto por la diversidad (social, sexual, de género, generacional). Así, la designación de *queer* o “gay” de estas milongas tiene que ver en parte con la intención de llegar a un público específico y está ligada con la voluntad de comunicar a potenciales asistentes que allí se encontrarán con parejas de baile compuestas por personas del mismo sexo y con una propuesta abierta para todo aquel que busque practicar un tango más “liberado”.^[9]

Siguiendo esta idea, veremos que las performances de género que se aprecian en las milongas *queer* se basan en un programa coreográfico que no oculta sus intereses políticos, poniendo en cuestión la articulación de las parejas de baile tradicionales y las normas explícitas e implícitas que le subyacen, algo que abre posibilidades de juego en la danza, pero también en la actuación misma que se asocia con la posición de baile. Así, dislocan la mirada tradicional, la locomoción habitual del cuerpo y ciertos automatismos que dicha gramática produce entre los que bailan. El tango *queer*, punto sobre lo que volveremos en detalle más abajo, resulta ser un ejercicio en el que se transgreden diversas fronteras tradicionales del género dancístico y corporal, con sus tácitos esquemas binarios en la concepción de partida y su indirecta naturalización de los roles de género, un cuestionamiento lúdico que promueve una multiplicación de posibilidades no contempladas en la forma tradicional.

2. El contexto de surgimiento del tango *queer*. Del pasado *queer* del tango, al presente “tanguero” de lo *queer*.

El tango surge hacia fines del siglo XIX en las “orillas” de Buenos Aires, una zona fronteriza en la que la ciudad se desdibujaba hacia la inmensidad de la pampa, aún percibida como una tierra indómita e inculta.^[10] En este territorio liminar del “arrabal”, asociado con la delincuencia, la prostitución y la “mala vida”, y poblado de prostíbulos y tabernas frecuentados por soldados desmovilizados, trabajadores de los mataderos, “compadritos”, inmigrantes, “maricas”, proxenetas, travestis, prostitutas, “invertidos” y “niños bien” pertenecientes a las clases acomodadas, emerge el tango, una expresión de los bordes, una música festiva cargada de connotaciones picarescas, con letrillas pornográficas que celebraban la sexualidad y el encuentro amoroso.^[11]

Algunos autores, entre ellos Matamoro (1971a), afirman que en sus comienzos, el tango era bailado en la antesala del burdel entre varones que esperaban su turno con la prostituta. En la misma línea, Mafud (1966) sostiene que el baile se desarrollaba entre varones, pero argumenta que la danza ponía en escena una disputa entre orilleros, constituyendo así una forma de contienda por otros medios. Para Salessi (1997 y 2000), en cambio, el tango en sus orígenes no sólo era una coreografía protagonizada por varones sino que se trataba, por lo general, de homosexuales y de un baile homosexual. Esta hipótesis no es compartida por otros autores, como Varela (2005), para quien desde sus orígenes el tango fue un baile heterosexual, en el que el varón y la prostituta cruzaban sus piernas en un juego

trabajo argumentar a favor de alguna de ellas en detrimento de las restantes. Sin embargo, no deja de ser significativa esta multiplicidad de versiones acerca del sexo de las personas que bailaron el "primer" tango, pues todas las posibilidades de parejas de baile están contempladas: varón-varón, varón-mujer, mujer-mujer. Tomando esta multiplicidad como dato, y si fuera posible aplicar a ese momento inicial del tango una terminología contemporánea que en algún punto le resulta ajena y extraña por aludir a otro contexto sociocultural, diríamos que el que acabamos de relatar es el pasado "queer" del tango. Claro que se trata de un uso metafórico del concepto, pues la utilización de la denominación "queer" constituye una alusión que remite históricamente al presente contemporáneo. Pero creemos que es sugerente como metáfora, pues el tango, como señalamos, fue la expresión de los bordes, tanto moral, social como sexualmente hablando. De algún modo, entonces, la propuesta del "tango queer" actual retoma o reedita la disidencia originaria del tango, aquella que tenía lugar en el prostíbulo, donde los cuerpos "abyectos" de prostitutas, malevos y maricas se cruzaban entre sí y con los cuerpos legítimos de "niños bien" que, por un rato, se desplazaban de esa posición para traspasar las fronteras de lo permitido. Debemos señalar, sin embargo, que no todos los protagonistas de esta propuesta son partidarios de esta idea de retomar aquel origen "maldito" del tango. Algunos de ellos la defienden con orgullo, sintiéndose en cierta forma más legítimos por remontar su práctica actual a ese origen mítico del género. Otros, en cambio, oponiéndose a esta mirada vuelta hacia el pasado, defienden la completa novedad de la propuesta.

Entre el pasado "queer" del tango y el presente *tanguero* de lo queer transcurrieron largos años, en los que el tango fue transformándose musical, coreográfica y poéticamente, al tiempo que fue variando la capacidad de interpelación que logró alcanzar entre los diferentes sectores sociales. En efecto, luego de su triunfo en París en la década de 1910, su danza y sus letras son "adecentadas", operación que incide en su aceptación por parte de las clases medias y acomodadas locales. En los veinte se introduce en la vida de los barrios, el teatro de variedades, el sainete, la radio y el cine mudo como música incidental, desembarco que le dará la completa popularidad que gana desde entonces. Se consolida como la canción porteña por antonomasia, a lo que contribuye de modo decisivo la presencia carismática de Carlos Gardel.^[12] Entre la década de los cuarenta y los sesenta se extiende lo que se ha dado en llamar "la época de oro del tango", momento en que el baile alcanza su máxima difusión^[13] y se conforman las grandes orquestas de la Guardia Nueva que se presentan en las radios, en fiestas, clubes, reuniones y carnavales ante multitudes que disfrutaban del baile acompañadas por su música. El tipo de coreografía que se consagra en esta época dista mucho de aquel vigente en el arrabal de fin de siglo: la forma del baile que se hace masiva había atravesado un proceso de "adecentamiento" que pulió de su coreografía las aristas más sexualizadas, "alisando" sus figuras y eliminando los "cortes y quebradas", considerados por la moral dominante un exceso libidinoso inaceptable.^[14] Este tango poseía un componente sexista^[15] que se expresaba en los códigos de las milongas "los salones en donde se lo bailaba" y en el contenido de las letras de tango que adquirieron mayor difusión desde la década de 1940, que tendieron a reproducir esquemas tradicionales en lo que refiere a la consideración de las relaciones de género.^[16] Desde los años sesenta hasta mediados de los '90 el tango entra en un período de estancamiento en cuanto a su capacidad de convocatoria. Si bien en el plano musical se producen importantes innovaciones con producciones de vanguardia como las de Piazzolla, Rovira y Barbieri,^[17] la composición de su público en el ámbito de las milongas se presenta envejecida y con escasa renovación. En este período otros géneros musicales cobran mayor fuerza de interpelación entre los jóvenes. La emergencia del rock y las "culturas juveniles" y la promesa de autonomía y fiesta que ellas ofrecen, las convierten en propuestas más atractivas que el tango para el público juvenil, un género que se les presenta como grávido, serio y melancólico. Así, durante largas décadas el tango conformó para esas nuevas generaciones un mundo de vida ajeno, ligado al pasado, la vejez, la tradición, la rigidez en las pautas de interacción, la moralización de la conducta, la tristeza y la melancolía, un universo significativo opuesto a la experiencia lúdica y sexualmente abierta que comenzaban a explorar.

Como señalamos en páginas anteriores, este panorama comienza a revertirse con el nuevo siglo. En efecto, el tango atraviesa en la actualidad un período de revitalización que presenta diversas propuestas novedosas y disruptivas respecto de los valores con los que quedó asociado. Entre ellas, destacamos la del tango *queer*, cuya emergencia supone una serie de cambios culturales profundos, relacionados con la mayor visibilización de las minorías sexuales y con la reciente irrupción de los jóvenes en el circuito del tango porteño, con sus códigos más flexibles y abiertos a la diferencia. También debe contemplarse el creciente peso del turismo extranjero en la ciudad, propiciado por un tipo de cambio favorable y el atractivo que posee una ciudad como Buenos Aires, puerta de entrada a la Argentina por la que obligadamente pasan todos los turistas internacionales que van a los distintos destinos del país. En este grupo se destaca por su volumen el turismo "gay", alentado por las características reconocidamente tolerantes de la población local, al que se orienta un variado conjunto de ofertas exclusivas, entre las que se encuentra el tango *queer*, una propuesta que les acerca un producto cultural "local" y "tradicional" en una clave novedosa y afín.

En cuanto al primer punto, debe señalarse que en la Argentina desde el retorno de la democracia pero con mayor ímpetu desde mediados de los años '90, se produjo un importante quiebre en los modos de sociabilidad homosexual: las formas secretas y vergonzantes que caracterizaron los años previos dieron paso, poco a poco, a modalidades más cercanas a las de los grandes núcleos urbanos de los países centrales, donde se promovía la idea de "salir del placard", de hacer pública y visible la orientación sexual sin pudor ni vergüenza.^[18] Cabe destacar también que las comunidades homosexuales locales comienzan paulatinamente a hacerse visibles en la escena pública, a organizarse para luchar contra la discriminación y a favor del reconocimiento de sus derechos.

Esta creciente visibilización fue acompañada por una también creciente "tolerancia" y aceptación social respecto de estas formas exteriores al régimen de heterosexualidad dominante que propiciaban estas comunidades. En este marco, en los primeros años de la década actual la ciudad de Buenos Aires aprueba la ley de unión civil,^[19] mediante la que se otorgan derechos a las parejas conformadas por personas del mismo sexo. Lo que indica un claro avance hacia el pleno reconocimiento "por parte

emergencia del tango *queer*.

Otro indicador del ánimo "progresista" en el terreno de las costumbres con el que la ciudad ha buscado identificarse en los últimos años es la estrategia impulsada por el gobierno porteño orientada a la captación de turismo específico, mediante la que se posiciona a la ciudad como "gay-friendly". Esta cuestión nos lleva al segundo punto mencionado: la importante presencia de extranjeros entre quienes frecuentan el circuito del tango *queer*. El crecimiento de este tipo particular de público es, indudablemente, inseparable del aumento general del turismo extranjero en la ciudad, hecho que está estrechamente ligado a cuestiones económicas "una moneda favorable", culturales "el atractivo que despierta la amplia oferta cultural de la ciudad" y de política estatal tanto turística como cultural "terrenos en los cuales se registran acciones concretas del gobierno local para reforzar el vínculo histórico entre la imagen de Buenos Aires y el tango, considerado uno de los patrimonios intangibles más reutilizables e importantes."^[20] Así, según el Informe de Turismo Internacional del año 2006, el turismo en la ciudad de Buenos Aires como destino exclusivo o como destino combinado con otros dentro del país ha crecido entre un 11% y un 15% respecto de la medición correspondiente al año anterior. En relación con el tango, el informe estadístico sobre el IX Festival de Tango de la ciudad del año 2007, señala que del total de asistentes alrededor de un 43% eran extranjeros, entre los cuales casi un quinto visitó la ciudad motivado por el evento.

En lo que concierne al "turismo gay" específicamente no se dispone de cifras confiables, pero existe consenso entre quienes trabajan con esta población "agentes de viajes, personas vinculadas al sector hotelero, etc." acerca del incremento del turismo homosexual en la ciudad, lo que "según esa perspectiva" es resultado tanto de la estrategia de posicionamiento de la ciudad como "gay-friendly" anteriormente mencionada, como de la ley de unión civil con la que Buenos Aires se convirtió en la única ciudad de Latinoamérica que reconoce derechos legalmente consagrados a las parejas homosexuales. Aquí, afirman, encuentran un clima abierto, una "movida cultural" muy interesante, gran diversidad de ofertas de diversión nocturna y una gama variada de propuestas exclusivas atractivas, por ejemplo: hoteles "como el distinguido Axel Hotel, inaugurado recientemente en Buenos Aires, réplica del conocido hotel gay de Barcelona; cruceros "como el "Oceanía Insignia" que tocó el Puerto de Buenos Aires por primera vez en febrero de 2006; y numerosos pubs, restaurantes y discotecas, todos los cuales presentan una suerte de "sello de distintivo" que los identifica como "gay-friendly".

El tercer aspecto que consideramos relevante para atender a las condiciones que intervienen en la emergencia del tango *queer* es la presencia de jóvenes que pueblan sus noches. Los jóvenes porteños pertenecientes a las clases medias se socializaron en un contexto de mayor aceptación y reconocimiento de la diversidad, lo que en una comparación general con el mundo de los adultos, los convierte en un grupo más abierto, menos prejuicioso y portador de códigos más liberales en lo que atañe a la sexualidad y a las relaciones afectivas.^[21] Así, las generaciones jóvenes son quienes mejor se adaptan, e incluso impulsan estos cambios, del mismo modo que las minorías sexuales, que con su irrupción en la escena pública y su lucha contra la discriminación y por el reconocimiento han puesto en cuestión las antiguas clasificaciones identitarias binarias del señalado orden obligatorio sexo/género/deseo, haciendo posible que fenómenos como el tango *queer* tengan lugar de expresión en la escena local.

3. Territorio del tango *queer*

En la ciudad de Buenos Aires existen en el presente distintos tipos de milongas, con sus correspondientes códigos de interacción, normas de etiqueta, corporalidades y estilos de baile, universo que podría ordenarse en tres grandes categorías: las milongas "tradicionales", las "juveniles" y las "*queer*".

Las "tradicionales" son aquellas en las que se reproducen con bastante persistencia los códigos más ortodoxos del tango, aquellos que se consolidaron hacia la década de los cuarenta y cuya defensa es concebida por algunos casi como una tarea de rescate y conservación de la "verdadera esencia" tanguera. Se trata de milongas que suelen desarrollarse en clubes de barrio,^[22] como por ejemplo "Sunderland" o el "Club Social y Deportivo «Sin Rumbo» de Villa Urquiza", clubes que en algunos casos han sufrido el deterioro del paso del tiempo, o en salones de baile "tradicionales", como el "Salón Canning" o la Confeitería "La Ideal", lugares en donde se recrea el ambiente del tango de las décadas pasadas. Los concurrentes a estas milongas pertenecen en su mayoría a las generaciones adultas y, por lo general, se muestran bastante apegados a las reglas que organizaron la dinámica del baile en el período en que el género alcanzó máxima difusión, los años 1940-1950. En este territorio, durante la performance del baile, mujeres y varones tienen posiciones predefinidas y estables, relacionadas con su condición de género.

Respecto de la vestimenta, existe un código de etiqueta que es respetado a rajatabla por los concurrentes de estas generaciones. En este sentido, concurren a la milonga con indumentaria formal: los varones llevan traje o pantalones de vestir, camisa y corbata, las mujeres vestidos de noche o faldas. La gran mayoría de los asistentes "en especial cuando se reconocen como "milongueros" calzan zapatos con suela y las mujeres zapatos con taco alto, parte de la indumentaria que parecería definir para estos grupos la calidad de "milonguero" o "milonguera" que se es, un "uniforme" que conjuntamente con el resto del atuendo configura la carta de presentación propia de estos grupos. Estas indumentarias o "hábitos"^[23] coinciden con una forma de la corporalidad definida, o dicho con otras palabras remiten a un *habitus*^[23] generacional, una serie de esquemas corporales asociados con la "elegancia" del hombre y la mujer urbanos de la época señalada, que se expresa en una manera erguida y firme de caminar y de moverse, una rectitud en el porte, una seriedad en el rostro y marcada gravedad en la actitud corporal.

semana, como es el caso del "Club Social y Deportivo Villa Malcolm" o "La Viruta" en el Club Armenio, ambos en el barrio de Palermo. Otras, en cambio, se erigen como centros culturales cooperativos dedicados al tango, organizando clases de baile, prácticas y milongas, entre otras actividades. Tal es el caso de "El Astillero" en San Telmo, el "Club Atlético Fernández Fierro" en el Abasto y "La Catedral" en Almagro. En ellas se registran ciertos desplazamientos respecto de los códigos tradicionales, en particular los vinculados con la vestimenta, con los modos de comportamiento esperables en el salón, con la forma estética predominante y con el tipo de relación que se establece entre las potenciales parejas de baile. Así, a diferencia de las milongas anteriores, los códigos en estos territorios se han "aggiornado", pues los jóvenes, socializados en otros territorios "los del rock, principalmente" introducen pautas más abiertas de interacción y estilos de presentación claramente juveniles. La corporalidad así conformada "que se plasma también en las formas del baile" se presenta aquí de un modo más "relajado", menos rígido, más lánguido y distendido, formas que expresan el modo de estar en el mundo de las nuevas generaciones. Mujeres y varones asisten en *jeans* y zapatillas "o zapatos sin taco" ropas amplias y presentan un *look* descontracturado, más elástico y suavizado que el dominante en las milongas clásicas. De este modo, en las milongas juveniles se entrecruzan y superponen varias matrices culturales: las de la milonga tradicional, pues algo de ella pervive "quizás con cierto grado de hipertrofia" en el afán por la destreza en el baile que muchos jóvenes se esfuerzan por demostrar; y las del rock y las culturas urbanas alternativas y *underground* que se expresa tanto en las decoraciones del lugar "a veces adornado con material de deshecho, con sillas y mesas irregulares recuperadas del desuso" como en el *look* fresco y juvenil de sus organizadores y asistentes. Así, las milongas juveniles celebran una suerte de "revival" de las reuniones de los cuarentas pero esteticizando su presentación de acuerdo con los parámetros de la cultura joven y alternativa, introduciendo rasgos *decontracté* y "rockerizados" en el ambiente del tango, formas novedosas que no existen en los territorios más tradicionales.

El tercer y último tipo de milonga, que es el que nos interesa en este trabajo, es la milonga *queer*. Estas son relativamente recientes y escasas en la ciudad y conforman, como señalamos anteriormente, un circuito integrado con las milongas "gay", que son un poco más antiguas que aquellas. Vale mencionar a este respecto la milonga gay "La Marshall", que recibe su nombre de una famosa actriz cómica argentina, gesto que evidencia una clara intención disruptiva ya que el tango se presenta como algo "serio";^[24] la milonga *queer* "El Desvío", elocuente modo de reafirmar un propósito divergente; o simplemente "Milonga Queer", más acorde con las corrientes actuales, híbrido entre un término tradicional y otro eminentemente representativo de las búsquedas que indicamos. Las milongas *queer*, entonces, surgidas en los primeros años de la presente década, han tenido una existencia bastante nómada en sus primeros años, emplazándose sucesivamente en diferentes barrios de la ciudad, como Boedo, Almagro y Villa Crespo, pero en los últimos años han logrado mayor estabilidad, asentándose en salones de los barrios de Villa Crespo "en centros culturales que convocan a personas que se reconocen como homosexuales", la zona céntrica y San Telmo "barrio que ha sido recientemente declarado como zona *gay and lesbian friendly*", donde se desarrollan otras actividades el resto de la semana.

Al igual que en las milongas juveniles, en éstas los códigos tradicionales referidos a la manera de vestir son abiertamente cuestionados. Muchos de los asistentes se presentan en *jeans* y zapatillas y es infrecuente encontrar mujeres que lleven tacos altos, lo cual se liga no sólo con el estilo de presentación de la persona que rige en estos espacios "algo compartido con las milongas juveniles" sino también con la técnica de baile vigente, una técnica que, como veremos más adelante, postula la alternancia en el rol y requiere de los bailarines un calzado apto para transitar cómodamente por ambas posiciones. Además, en las milongas *queer*, al igual que en las "juveniles" "aunque en las primeras quizás con mayor fuerza" se ponen en suspenso algunas otras reglas bastante asentadas en las milongas tradicionales, por ejemplo la que establece que el varón es el que invita a bailar a la mujer "acercándose a su mesa o mediante un cabeceo distante", o la que fija de un modo bastante normativo el modo en que deben relacionarse varones y mujeres en la pista de baile.^[25]

El promedio joven de edad de los asistentes a estas milongas, la condición *queer* o "gay" que muchos de ellos defienden y la plástica del baile que aquí se propone, da lugar a una forma de la corporalidad diferente de las anteriores. De la misma manera que en las milongas juveniles, prevalece aquí una corporalidad más flexible, menos acartonada y rígida que en los salones tradicionales. Pero a diferencia de aquellas, según la perspectiva de los actores involucrados, en las milongas *queer* el cuerpo constituye una superficie que sirve de soporte para cuestionar "también en la dinámica de la danza" la heteronormatividad asociada a la convención del tango salón. En este sentido, se trata de un desafío a la norma de la heterosexualidad obligatoria, cuerpos en cuyas performance se expresa una diferencia y una vocación de rebeldía.

Como señalamos en la introducción, lo que motivó el desarrollo de las milongas *queer*, según la voz de sus protagonistas, fue la intención de brindar un espacio en donde se pudiera experimentar más libremente que en las otras milongas con las diversas posibilidades que brinda la danza. Bailar "más libremente" significa poder ocupar el rol de guía o de guiado según el deseo del momento, sin que exista una norma que establezca de antemano qué posición se ocupará según el sexo de la persona. Esta flexibilidad puede verse en algunas milongas juveniles, donde por lo general parejas de mujeres comparten piezas en algunas tandas, o donde esporádicamente es posible hallar a alguna pareja de composición "hetero" invirtiendo los roles tradicionales asociados al varón y a la mujer. Sin embargo, lo que en las milongas juveniles es un juego ocasional de parejas aisladas, en las milongas *queer* es regla: la elección y la posición en el baile pasa por el mutuo acuerdo entre las personas involucradas. De este modo, en las milongas "gay" y *queer*, se introduce en el ámbito de la danza la exploración de la diferencia, expresada en una política del cuerpo: la propuesta corporal de transitar por las distintas posiciones, independientemente del sexo, es concebida por los protagonistas como una forma de actuar y expresar la diferencia, flexibilizando así las convenciones establecidas en el campo tradicional del tango.

Sentada en una de las mesas que rodeaban la pista de baile de la milonga queer, observé que una pareja de conformación "hetero" comenzaba a bailar un tango, ocupando los roles tradicionalmente asignados a cada uno: el varón conducía, la mujer era guiada. La improvisación comenzó en una pista semidesierta, lo que les permitía una libertad de movimiento poco habitual en los otros tipos de milongas. La pareja se movía con soltura y gracia. Por la facilidad con la que se desplazan y la conexión que logran se hacía evidente que no eran novatos, que llevaban tiempo aprendiendo e incorporando el repertorio de movimientos básicos del tango, articulando a partir de ellos una performance creativa, improvisada, inesperada. A los pocos minutos de iniciado el tema musical, algo disruptivo sucedió en la escena. La pareja sonrió, susurró unas palabras, de pronto se detuvo y el abrazo se rompió, un gesto heterodoxo para el código del tango salón, donde la norma establece que el abrazo debe sostenerse sin quiebre en el transcurso del baile, estando permitidas algunas variantes en relación con el grado de contacto entre los cuerpos "más o menos cercano, cerrado o "apilado", pero no la posibilidad de que el abrazo se deshaga. Esta pareja, en cambio, rompió el abrazo completamente por un instante. Entonces, ella giró sobre su eje, otra innovación que no sería del todo bien vista en los salones tradicionales, y este giro hizo lugar a un cambio de posiciones en la danza, que fue transitado de manera poética y disruptiva. Con el cambio del abrazo, se invirtieron los roles. A partir de esta dislocación performática, el brazo derecho del varón "y no el de la mujer" pasó a estar extendido, tomando la mano izquierda de su compañera, y su brazo izquierdo se posó en el brazo derecho de ella, descansando su mano sobre el hombro correspondiente. Así, ella pasó a ocupar la posición tradicionalmente considerada "masculina" y él comenzó a dejarse llevar siguiendo las indicaciones que ella le iba marcando, una posición netamente femenina desde el punto de vista tradicional. Caminaron por la pista, abrazados, retrocediendo él, avanzando ella. En un momento, ella detuvo el paso, y él aprovechó la pausa para dibujar un ocho hacia delante. Luego ella marcó un desplazamiento primero hacia la espalda de su compañero, después hacia su derecha, movimientos que acompañaron variando el peso de sus cuerpos de manera acompasada. Ella ocupaba el rol de guía con solvencia y naturalidad. El, en cambio, demostraba una habilidad propia de "principiante", como sino tuviera tan incorporado el repertorio de movimientos asociados a la nueva posición que ocupaba. Entonces, volvieron a detenerse. El abrazo se cerró, haciéndose más estrecho, para luego desarmarse, de tal manera que los brazos de los *partenaires* rodearon el torso del otro. Así, la toma del abrazo se alteró nuevamente, rearticulando las posiciones al interior de la pareja. Una nueva inversión dio lugar a una nueva plástica y un nuevo juego de posiciones.

Esta descripción, elaborada a partir de las observaciones realizadas en el trabajo de campo, constituye un ejemplo de las variantes disponibles para quienes practican tango queer, donde las normas convencionales de la danza se citan para ser puestas permanentemente en cuestión, introduciendo en algunos casos elementos ajenos al tango de un modo lúdico, plástico y creativo. Así, para los actores involucrados, la propuesta impulsada por el tango queer acerca del intercambio de roles y la libertad en la elección de los mismos, conlleva importantes consecuencias. Tal como lo plantean sus protagonistas, sostener y afirmar la posibilidad de alternar la posición no remite únicamente al baile en sí: encierra, por el contrario, de manera más general, una metáfora a través de la que se cuestionan las posiciones de sujeto que rigen en la vida diaria. De modo que lo que procura el tango queer no sólo es interrogar en el ámbito del baile del tango lo que Butler denomina el orden obligatorio sexo/género/deseo, sino hacerlo "y esto es fundamental" involucrándose profundamente con el cuerpo, al que como en toda performance se le otorga un protagonismo indiscutible.

La danza del tango en su versión convencional parte de la premisa de que la pareja posee "naturalmente" una forma "hetero" y la posición en el baile se define según el género. Esto se vincula con el momento histórico en el que la danza se populariza y se hace masiva, a partir de los años '40, cuando las relaciones de género estaban signadas por una mayor desigualdad que en el presente: desde el pensamiento binario que establecía una asociación directa entre el sexo biológico, el género y la orientación sexual, lo masculino era concebido como lo activo, lo dinámico, lo enérgico, mientras que lo femenino se asociaba con lo pasivo, lo receptivo, lo doméstico, lo sacrificado. Las mujeres "decentes" y los varones "viriles" debían responder a estas normas haciendo cuerpo estas cualidades que se consideraban inherentes a su "naturaleza". En el baile esto se expresaba en un vínculo y una plasticidad corporal que se regía por estos vectores: en la modalidad dominante, el varón asume un rol activo, protector y conductor frente a una mujer posicionada social y plásticamente como pasiva, protegida y conducida. Otras posiciones eran impensables en este esquema.

El tango queer propone independizar los roles de cuestiones ligadas a la identificación sexual o de género de quien baila, liberando a la danza de etiquetas de este tipo. Por eso, en sus clases y en la milonga misma no se habla de posición de "varón" o de "mujer" y mucho menos de cualidades "femeninas" o "masculinas" inherentes a dichos roles. En su lugar, los términos utilizados son "conductor/a" o "guía" y "conducido/a" o "guiada/o", una manera de referirse a las posiciones en la danza que hace énfasis en la arbitrariedad del modo convencional de nombrar esos roles y en la carga tradicional que pesa sobre ellos, un carga que desde el punto de vista de los actores refuerza el régimen heterodominante.

Esta disociación de la posición en el baile respecto del género de quien baila es experimentada con mayor o menor facilidad según la posición de sujeto de quien la pone en práctica. Los concurrentes que se identifican como *queer*, "gays" o "lesbianas", es decir personas que se reconocen en posiciones diferentes de las heteronormativas, encuentran en este ámbito alternativo del tango un espacio de encuentro y resguardo, donde practican esta forma alternativa de bailar con relativa "naturalidad": desde su propia perspectiva, se trata de poner en escena o atravesar plásticamente a través del juego de la danza una forma vincular que rige en su vida cotidiana.

En cambio, para las personas que se reconocen como heterosexuales, la práctica del tango *queer* puede resultar al comienzo movilizadora, pues la misma pone en cuestión una serie de presupuestos metacomunicados en la gran mayoría de las clases de tango que asocian los roles a una posición de género definida "en esto insisten prácticamente todos los profesores de baile "tradicionales" o "jóvenes" que hablan de "hacer de mujer" o "hacer de varón" según la posición que se ocupe. Así, para quienes bailan tango en forma habitual "de manera profesional" ocupando el rol que la tradición

abrazo y seguir avanzando repitiendo en espejo lo aprendido hasta el momento, sino, por el contrario, de un ejercicio que exige corporalmente un cambio en el modo usual de hacer las cosas e implica deconstruir ciertas pautas inscriptas como *habitus* que se ponen en juego durante la danza. Dicho de otro modo, pasar de conductor a conducido y de conducida a conductora supone para estos actores un proceso de reaprendizaje que entraña la incorporación de nuevos pasos, nuevas distancias, nueva perspectiva y nueva dirección en el avance. Y ese movimiento de actuar el "otro" rol con el consecuente cambio en la posición en el juego, implica también incorporar todo el universo simbólico asociado al mismo, haciendo cuerpo, en el más amplio sentido de la expresión, esa particular experiencia.

De todas maneras, en tanto que modalidades específicas de interactuar, los roles continúan vigentes en su diferencia. El rol de conductor, tradicionalmente asociado al varón, implica una postura corporal particular y una disposición a la acción, actitud propia de quien toma la iniciativa y propone el desarrollo del movimiento. Quien ocupa ese rol asume la posibilidad de jugar con la perspectiva, se ubica en el lugar de quien detenta el poder de la mirada, marca la dirección del avance, toma decisiones respecto a la movilidad de la pareja en la pista y anticipa los desplazamientos y las figuras posibles. Esta posibilidad de mirar, de caminar hacia adelante siguiendo el sentido natural de la marcha, de observar el espacio de baile y las distancias que separan a la propia pareja del resto, configura un conjunto de datos sobre el campo de juego del que carece el que ocupa la posición de conducido, quien depende en todos estos aspectos del compañero y del poder que a él concede su mirada orientada hacia adelante. El conductor es entonces el guía, el "activo", el que decide en el marco de la improvisación que caracteriza a esta danza qué esquema regirá el movimiento general de la pareja. En síntesis, quien ocupa este rol en el tango *queer* juega plásticamente con las posibilidades expresivas que tradicionalmente han sido atribuidas a los varones, pero despojadas de la carga valorativa que consideraba superior y unívocamente masculinas estas cualidades. El rol de conducido, por su parte, implica una postura corporal bien distinta, más receptiva, dependiente "en lo que refiere a la circulación por la pista" y atenta a las inclinaciones e indicaciones de la pareja de baile, rol que ha sido tradicionalmente asociado a las mujeres: la plasticidad del cuerpo resuena aquí según otro esquema, el que hace jugar la propia movilidad según la intención del otro. Y si esta cualidad "receptiva" ha sido tradicionalmente atribuida a las mujeres, en el tango *queer* se abre la posibilidad de que también los varones experimenten corporalmente cuáles son las potencialidades que esta posición define.

Esta posibilidad de ocupar diversas posiciones diversifica la unidad que constituye la pareja de baile. En este sentido, si como sostiene Dinzel (1994), en el tango "uno más uno es igual a uno", la composición que esta ecuación registra en el tango *queer* se vuelve mucho más compleja. Considerando que la pareja de baile conforma una unidad plástica que se compone de la unión de sus miembros pero que a la vez es algo más que cada uno por separado, "uno más uno" es también "uno" en el tango *queer* pero, en este caso, a diferencia del tango tradicional, el resultado de esa sumatoria da lugar a una unidad "diversa". Porque el planteo original de esa ecuación concebía una única posibilidad en relación a las posiciones posibles dentro de la unidad que la pareja conforma, mientras que en esta propuesta se registra una alternativa adicional, en virtud de que cada persona tiene la posibilidad de ocupar dos posiciones diferentes. De modo que la ecuación anterior podría reformularse, afirmando que "uno más uno es igual a uno y diverso", síntesis de la diversificación de las experiencias que se abren a quienes practican esta forma diferente del tango.

Esta multiplicación es correlativa con las variaciones permitidas en la conformación misma de la pareja, pues no sólo puede cambiarse la posición asumida sino también el sexo del compañero de baile. Si la pareja "hetero" era la única posible en el tango convencional, aquí se multiplican las opciones. Frente a esa única alternativa, se exploran aquí cuatro variantes: como señalamos, las parejas pueden estar compuestas por dos personas del mismo sexo (varón/varón; mujer/mujer), por personas de sexo opuesto ocupando posiciones invertidas respecto de la forma tradicional (mujer/varón), y también puede tratarse de parejas que danzan según esa norma (varón/mujer). Todas estas modalidades "citan" performáticamente la tradición, pero lo hacen desplazando y resignificando aquella fórmula fija. Esto vale incluso para el caso de la pareja "hetero" que ocupa los roles según la tradición: su cita de la norma no reproduce ni repite mecánicamente la modalidad tradicional, pues el contexto en el que la misma se ejecuta lleva a reconocerla como una posibilidad entre otras, ni exclusiva ni excluyente. En las parejas de composición "hetero" que registran posiciones "invertidas", la dinámica sostiene en parte la forma "tradicional" "la composición de la pareja" pero invierte el sentido y mezcla los papeles "originales", lo que da lugar a una emulación "desviada" que juega con una plástica diferente. En el caso de las parejas conformadas por dos varones o dos mujeres, la cita de la norma es en cierta medida paródica. En el par varón/varón, el que guía de algún modo repite la norma tradicional, pero a la vez la modifica, pues la unidad que conforma la pareja se ve claramente alterada en términos visuales, plásticos y genéricos. Lo mismo sucede en las parejas constituidas por mujeres: la que es guiada está repitiendo y a la vez innovando en la medida en que su guía es otra mujer, quien al ocupar este rol origina de por sí una novedad.^[26] En este sentido, la *performance queer* pone en escena citas y parodias, una manera lúdica de apelar a la tradición del baile, dislocando sus formas y transgrediendo sus fronteras.

Por último, está la cuestión de la técnica de baile que aquí se formula. Tal como lo plantean sus protagonistas, en estos territorios no se trata únicamente de ampliar las posibilidades de la danza aprendiendo el rol contrario al que establece la norma tradicional (mujer/conducida; varón/conductor), sino también de poder *circular* por las distintas posiciones. Por ello la técnica de baile es definida como "cambio de roles".^[27] Esto significa que desde el inicio se estimula a quienes asisten a las clases para que aprendan e incorporen ambas posiciones, la de guía y la de guiado, con el fin de que sea capaces de intercambiarlas alternativamente a lo largo de la danza.

El torso constituye en este esquema el núcleo a partir del cual cada bailarín comunica a su pareja la intención del movimiento, ya sea para realizar figuras que sostengan la fórmula inicial del abrazo y los roles o para proponer una variación en los mismos.^[28] Una de las metas de esta técnica es poder transmitir la voluntad de cambiar de rol sin que medie la palabra ni se interrumpa la danza. una forma

da inicio al siguiente bloque; o puede alternarse la posición en varias ocasiones, de manera tal que durante los tres minutos que dura el tango los papeles de conductor y conducido hayan sido ocupados más de una vez por cada uno de los miembros de la pareja.^[29]

La variación de la posición puede resolverse de diferentes maneras. Una de ellas remite a la primera modalidad utilizada en la performance que describimos al comienzo del apartado: si bien no es frecuente, se trata de abrir el abrazo e invertir la toma mediante una vuelta sobre el eje de quien hasta entonces era conducido, reposicionando a los compañeros en el rol contrario. Otra, la más usual, y puesta en práctica en segundo lugar en aquella performance, consiste en cerrar el abrazo de manera tal que los brazos que hasta ese momento estaban extendidos envuelvan al compañero durante unos instantes para dar lugar entonces a la inversión final de la toma. Otra posibilidad es cambiar el rol sin modificar el abrazo, una alternativa que implica un interesante juego de disociación, consistente en sostener la forma tradicional del abrazo pero invirtiendo la dirección de la guía en una modalidad sumamente compleja y antiintuitiva de caminar la pista.

Durante la performance, entonces, es posible transitar por distintas posiciones que permiten jugar con diferentes plásticas. Así, la condición *queer* de este tango reside no sólo en que se deconstruye la asociación entre género y posición en el baile, sino también en el hecho de que se promueve la alternancia en distintos roles. La idea es moverse en dos ejes articulados a la vez, el sincrónico "el de la permanencia en el rol" y el diacrónico "el del cambio. En este sentido, de la misma manera que la perspectiva *queer* postula la fluctuación inherente de toda categoría e identidad, así también en el tango *queer* se postula la inestabilidad en la posición en el baile, dado que el rol es permanentemente negociado, sólo temporalmente sostenido y continuamente revisado durante el intercambio de la pareja.

Si hay algo que deja en claro el tango *queer*, es que el tango tradicional es un conjunto de poses relativamente aceptadas y canonizadas que, más allá de los intentos por su reproducción mecánica, pueden ser cuestionadas y cambiadas sin que se altere en absoluto el carácter tanguero de esta particular práctica del baile, del encuentro y del entorno que lo envuelve. Como hemos mostrado en este trabajo el tango *queer* cuestiona presupuestos centrales del tango tradicional. En primer lugar, porque interpela a todo aquel que procure experimentar libremente con las posibilidades expresivas que el tango ofrece, sin preguntarle por sus preferencias sexuales o por la práctica que desee realizar, ubicándose más allá de algunos prejuicios que aún persisten en las milongas más tradicionales. El tango *queer* abre la posibilidad de jugar plásticamente con las posiciones en el baile, proponiendo una práctica compleja y desestructuradora que conduce a los actores a una exploración diferente de sí mismos. En segundo lugar, porque la sola desarticulación de los roles de baile y el cambio de roles que la técnica propone, cuestiona no sólo discursiva sino también prácticamente "en la performance misma" las divisiones binarias y tradicionales que asocian género y posición en el baile, dejando claramente establecido a partir de allí el carácter construido y contingente de las mismas. En este sentido, la performance de la pareja descrita en las páginas anteriores, como la de tantas otras que se despliegan en la milonga *queer*, puede interpretarse siguiendo a Rivera Servera como una forma de "coreografía de la resistencia", un término que alude a una forma de discurso contestatario escrito con el cuerpo a través de la performance, mediante el cual las personas pertenecientes a las minorías "claman por un espacio en el ámbito social y cultural" (2004: 282).

El tango *queer*, entonces, funciona como un mecanismo de rearticulación y experimentación social y subjetiva, con lo que conforma un nuevo territorio dentro del ya plástico terreno de un tango que en los últimos años, como música, como danza espectáculo y ahora también como performance coreográfica de profanos no especializados, no abandona su afán por renovarse, cambiar y refundar sobre bases nuevas la vieja tradición.

Notas

- [1] Este artículo se enmarca en la investigación que estoy desarrollando como Becaria de CONICET/IIIGG, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. La investigación se centra en las nuevas manifestaciones del tango desde el cambio del siglo, a partir de la reciente irrupción de los jóvenes en el género.
- [2] El sentido coloquial y peyorativo que cargaba el término hasta hace poco tiempo en Estados Unidos podría traducirse al argot porteño como "maricón", "mariquita" o "puto" "término de uso extendido que conlleva, según el contexto en el que se lo emplee, una carga despectiva todavía mayor que los otros", sin que ninguna de estas nociones capte completamente el sentido de "queer".
- [3] En Preciado (2003) se muestra una clara aproximación a las formas contestatarias que este colectivo propone.
- [4] Para un análisis de este proceso puede consultarse también Lopes Louro (2001).
- [5] Butler trata específicamente la cuestión del término "queer" en el capítulo 8 de su libro *Cuerpos que importan* (2005: 313-338).
- [6] La autora parte del planteo pionero de Austin sobre el discurso performativo, ese discurso que crea lo que nombra en el acto de enunciarlo, y sigue la reformulación crítica que hace del mismo Derrida, según el cual la fuerza ilocucionaria no deviene de un poder inherente al lenguaje sino, antes bien, de la apelación a la cita que dicha alocución pone en acto, una cita de la norma que autoriza la acción, como en el caso de la declaración de matrimonio. Así, plantea Butler que "el poder de la cita es lo que da a la expresión performativa una fuerza vinculante o poder de conferir. (...) Ese poder vinculante no debe buscarse ni en la figura del juez ni en su voluntad, sino que estriba en el legado de la cita, por el cual un "acto" contemporáneo emerge en el contexto de una cadena de convenciones vinculantes" (2005: 316-317). Si bien no es un autor que Butler cite en un primer momento, la autora también retoma ciertos elementos que considera pertinentes de la lectura crítica que Bourdieu (1985) realiza del planteo de Austin y discute otros con los que disiente. En este sentido, Butler acuerda con Bourdieu en su planteamiento acerca de la dimensión ritualizada de los actos performativos "o ritos de institución en los términos de Bourdieu", aspecto sobre el que descansa parte de su eficacia. Sin embargo, ambos autores discrepan en un punto importante, referido al carácter de la autoridad que hace

realizar "citas" de autoridad, no todos poseen la misma autoridad para que esa cita "realice" lo que afirma, de manera que la eficacia performativa del lenguaje no deriva tanto de la apelación a la cita como, fundamentalmente, de la fuerza que le otorga al que la realiza el estar investido de y respaldado por una autoridad que autoriza y hace eficaz dicha apelación. Así, desde la perspectiva de Bourdieu, para que el acto sea eficaz, quien lo enuncia debe estar investido de una autoridad legítima y reconocida: ésta constituye una condición ineludible "que torna o no performativo el acto en cuestión. Para Butler, en cambio, la autoridad es un efecto de la cita y sus reiteraciones y no una condición previa: "Si una expresión performativa surte efecto provisoriamente (...) se debe (...) a que esa acción repite como en un eco acciones anteriores y *acumula la fuerza de la autoridad mediante la repetición o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes*" (2005: 318). Sería demasiado extenso profundizar en esta discusión y no es éste el propósito de este trabajo. Sólo quisiéramos agregar, que además de una diferencia fundada en posiciones teóricas dispares, es posible que los puntos de vista divergentes obedezcan a las características de las sociedades que cada uno tiene como referencia (la francesa y la estadounidense). Continuando con el planteo de Butler y retomando el hilo central de la cuestión, para esta autora esa cita que crea lo que nombra en el acto de enunciarse, establece que la "generización" es una práctica obligatoria en virtud de la cual se incorporan las normas asignadas a los géneros, mediante la "cita" de esas normas. "En este sentido "sostiene" el género no es un sustantivo, ni tampoco una serie de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reglamentadoras de la coherencia de género." (Butler 2001: 58)

- [7] En palabras de Butler "En el travestismo lo que se "actúa" es, por supuesto, el signo del género, un signo que no es lo mismo que el cuerpo que figura, pero que, sin ese cuerpo, no puede leerse. El signo, entendido como un imperativo de género "¡niña!" es menos una asignación que un mandato y, como tal produce sus propias insubordinaciones. El acatamiento hiperbólico del mandato puede revelar la jerarquía hiperbólica de la norma misma. (...) La promesa esencial del travestismo no tiene que ver con la proliferación de género, como si el mero aumento de las cifras bastara para obtener un resultado, antes bien lo que ofrece es un modo de exponer, de poner en evidencia la incapacidad de los regímenes heterosexuales para legislar y contener por completo sus propios ideales" (2005: 332-333).
- [8] Debe señalarse también que el concepto "queer" no carga en la ciudad de Buenos Aires con la historia de desprecio y posterior resignificación que se ha dado en el contexto norteamericano. En este sentido, es significativo que las personas ligadas al tango pero ajenas al "ambiente" queer "término que abarca al colectivo de lesbianas, gays, travestis, transexuales y bisexuales" tienden a desconocer la existencia del tango "queer" y a responder con sorpresa y desconcierto cuando se les pregunta por ello. En general, el trabajo de campo y las entrevistas realizadas hasta el momento con milongueros, músicos y bailarines de tango que no circulan por el territorio del tango "queer" revelan un importante desconocimiento frente a la existencia de la propuesta y, en especial, frente a la significación de la noción "queer". Esto contrasta con el conocimiento que demuestran sobre el "tango gay" y sobre el concepto mismo de "gay", un término proveniente del inglés que ha sido incorporado al lenguaje cotidiano local para referirse de manera general a la comunidad homosexual. En cambio, fuera del ámbito del activismo de las minorías sexuales, la noción de "queer" tiende a ser desconocida y a generar intriga antes que desprecio. En este sentido, en el ámbito local, han sido otros los calificativos utilizados para señalar, hostigar y denunciar a quienes no se adecuan al régimen heteronormativo. De este modo, si bien el término "queer" es reivindicado por quienes practican este tango, ligándolo directamente con el sentido resignificado que emerge con las luchas de las minorías sexuales norteamericanas, su aplicación en este otro contexto de uso implica que no posea la misma fuerza reivindicativa y emblemática propia de su aplicación en aquel ámbito. En la ciudad de Buenos Aires, entonces, denominar "queer" a una propuesta cultural ligada al tango, constituye en cierto sentido un guiño para las minorías sexuales que circulan por el ambiente y una cifra enigmática para quienes no participan en este activismo.
- [9] En Argentina no existen hasta el momento estudios sistemáticos que analicen las dinámicas de lo queer "o del "queering"" dentro del contexto coreográfico en la danza social. Es preciso señalar, no obstante, que existen trabajos que han analizado las dinámicas de las discotecas o clubes de baile desde la perspectiva de la sociología de la cultura. Entre ellas merece destacarse la pionera contribución de Urresti (1994), quien realiza una aproximación sumamente rica y compleja a las discotecas como sistemas de exclusión, atravesadas por una tendencia a la "unisexualización". También puede consultarse Pérez y Piñeiro (2003). En el ámbito estadounidense, en cambio, el desarrollo del campo de "Performance Studies" ha producido interesantes contribuciones en este terreno, entre las que se han destacado los aportes de Buckland (2002) y de Rivera-Servera (2004). Los trabajos de estos autores centran su atención en la performance de diferentes danzas sociales, principalmente las que tienen lugar en los clubes de baile donde la improvisación es la nota coreográfica característica. Lo interesante de la perspectiva de análisis de estos trabajos es que plantea una serie de tesis acerca del valor, efectos y potencialidades de la experiencia del baile improvisado y, en particular, del "queering". Para Buckland el baile social improvisado típico de los clubes queer que visitó durante su trabajo de campo en la ciudad de New York, el ámbito de socialización que implica para sus asistentes y los movimientos corporales que se crean y recrean en las performances improvisadas, establecen una relación recíproca y de mutua implicación con la experiencia cotidiana. En consonancia con otros estudios, plantea que el club queer constituye un ámbito "utópico" para quienes asisten a él, en el sentido de que encuentran allí un espacio de resguardo frente a un mundo que se les presenta como hostil, aunque reconoce que estos clubes no están aislados de la lógica que rige "afuera" y están atravesados también por jerarquías de clase, raza e incluso género (2002: 89). La idea de "lo utópico", plantea la autora, ofrece la posibilidad de pensar este ámbito como espacio donde reimaginar creativamente los códigos, inventar lenguajes y nuevas formas de comunicación. En otras palabras, donde es factible realizar una "construcción del mundo queer" tal como ella lo plantea. En la misma línea, Rivera-Servera (2004) argumenta acerca del potencial formativo y "utópico" que engendra el baile en los clubes de latinos/as queer. Sugiere que los movimientos corporales improvisados de los bailarines y las transacciones entre los cuerpos danzantes que se derivan de ellos, constituyen el espacio de articulación para la utopía, entendiendo este término tanto en relación con el club de baile como ámbito liberado de la opresión que pesa sobre las personas que no se adaptan a la heteronormatividad, como con las posibilidades abiertas para la conformación de una comunidad a partir de ese territorio en movimiento. Los efectos subjetivos de estas coreografías improvisadas en un contexto grupal pueden ser vigorosos y generar potencialidades del tipo que señalan ambos autores. Sin embargo, el alcance de los efectos objetivos de estas performances debe evaluarse con prudencia, ya que como señala Buckland, al final de la noche los participantes del encuentro deben retornar al mundo que continua marginándolos (2002: 6).

(1986), Ulla (1982) y la interesante recopilación coordinada por Sábato (1963). También pueden consultarse obras más recientes como la de Savigliano (1995), Pelinski (2000) y Varela (2005).

- [11] Existen diversos trabajos que investigaron la cuestión del origen musical y dancístico del tango y analizaron la etimología del término. Entre otros puede consultarse Vega (1936), Rossi ([1926] 2001), Matamoro (1971a), AAVV (1980). Por otra parte, cabe destacar que si bien existe un consenso bastante extendido entre los autores citados respecto del ambiente prostibulario que caracteriza al tango en esta primera etapa, hay otros que discrepan sobre el punto, aunque reconocen la asociación entre el tango de fines de siglo XIX y el mundo marginal (Lamas y Binda, 1998).
- [12] Para profundizar en este punto, puede consultarse Matamoro (1971b), Ford (1987), Carella (1966), Gallo (1957). También en la compilación publicada por Moreno Chá (1995) diversos autores abordan esta cuestión.
- [13] Pujol (1999) describe en detalle este período de auge del baile del tango en Argentina
- [14] Además de los textos históricos mencionados más arriba pueden consultarse Dinzel (1994), Copes (1989), Benzecry Sabá (2004 y 2006), Del Mazo y D'Amore (2001), Nau-Klapwijk (2006) y Savigliano (1995), cuyos trabajos se centran específicamente en la cuestión de la danza.
- [15] Saikín (2004) hace un intento por analizar históricamente esta cuestión.
- [16] En la milonga, la mujer debía esperar sentada alguna señal del varón para sentirse invitada a bailar y ocupaba siempre el rol de guiada durante la danza, mientras que el varón tenía un rol activo tanto en lo que refiere a la invitación como en la dinámica de la pareja de baile. En el plano de la lírica, las letras comienzan a adquirir un dejo moralizante y en ellas se presenta con recurrencia la mujer de "mala vida" y sus opuestos complementarios "la vieja" (la madre) y "la noviecita", consagración poética de los arquetipos tradicionales de lo femenino "lo puro, lo casto y lo sacrificado de la mujer doméstica, y su reverso, la mujer "fácil" que se entrega por dinero", mientras que lo masculino por lo general tendía a asociarse con la vida pública, la noche, la pelea, la valentía y una posición activa del sujeto. Dos salvedades deben hacerse en este punto. En primer lugar, debe señalarse que la poética del tango no celebra los valores tradicionales de la familia ni del matrimonio, más bien tiende a exponer la tragedia del amor prohibido "el de la "puta" y el "bacán". En sus letras se presenta una metafísica sobre cómo deben ser las cosas, a menudo seguidas de una conclusión moralizante (del tipo "la traición con traición se paga"), una forma de moraleja anclada en advertencias que suponen una sabiduría sobre lo duro de la vida, forma que no siempre expresa positivamente valores favorables a la fórmula conservadora de la "familia bien constituida". En este sentido, si bien las letras de los tangos tienden a apoyar los esquemas tradicionales de género también es cierto que lo hacen de un modo que no los reproduce lineal ni mecánicamente. En segundo lugar, debe señalarse que durante las performances, la mujer nunca responde desde una posición de completa pasividad: aun dentro de la forma convencional, la dinámica del baile siempre abre un espacio de negociación "por mínimo que sea" que le permite a la mujer que ocupa el lugar de guiada sugerir a su compañero desplazamientos o figuras posibles, ganando un cierto espacio de autonomía y actividad. En este sentido, cuando nos referimos a la cuestión de los esquemas tradicionales de género en la danza convencional del tango nos remitimos especialmente a la "naturalización" que se registra en torno a la asociación género/posición en el baile/concepción del rol.
- [17] Sobre el carácter disruptivo y novedoso de la propuesta piazzolleana puede consultarse Kuri (2008).
- [18] Una aproximación a esta cuestión puede consultarse en Sívori (2005).
- [19] El 12 diciembre de 2002 el parlamento de la ciudad de Buenos Aires sancionó la ley respectiva N°1004, reglamentada el 13 de mayo del año siguiente.
- [20] Entre otras acciones, nos referimos a los festivales de tango que tienen lugar durante el año en la ciudad, la política de recuperación, iluminación y mejoramiento del centro histórico, los subsidios otorgados a agrupaciones musicales y culturales para la creación y promoción artísticas, la conformación de una Orquesta Escuela de Tango que tiene como fin transmitir a las nuevas generaciones de músicos el conocimiento de los estilos de las orquestas típicas de los años '40.
- [21] Cfr. Margulis, Mario et al. (2003).
- [22] Los clubes de barrio son asociaciones sin fines de lucro que tuvieron un papel central como lugar de encuentro y socialización de los inmigrantes que llegaron al país desde 1880 hasta 1930. Para mayores detalles consultar Gutiérrez y Romero (1989). Sobre la importancia que adquiere la dinámica barrial para el tango también puede consultarse Pujol (1999).
- [23] Tomamos la noción de "habitus" de Bourdieu (1986, 1988), entendiendo que es posible plantear la existencia de *habitus* generacionales. Cfr. Margulis et al. (1994).
- [24] Enrique Santos Discépolo, uno de los más grandes poetas tangueros, definió al tango como "un sentimiento triste que se baila".
- [25] Para una descripción de los códigos que rigen las interacciones en las milongas tradicionales puede consultarse por ejemplo Benzecry Sabá (2006).
- [26] Según la perspectiva de algunos actores, es ésta la posibilidad más subversiva del tango *queer*, aquella que es imposible desde la concepción tradicional del tango, pues si la mujer se postula como "naturalmente" conducida resultaría inviable poner en marcha el movimiento en una pareja que carece del componente motor de lo masculino. Sin embargo, esta misma afirmación podría hacerse extensiva a las parejas conformadas por un varón y una mujer ocupando roles invertidos. Si bien acá no se carece del elemento masculino en la pareja, su rol exige una performance "feminizada" e, inversamente, a la mujer se le pide que asuma la posición activa.
- [27] El tango fantasía que surge hacia la década de 1970 "un tango que es bailado por profesionales en espectáculos de diferente índole" también abre la posibilidad de la alternancia en los roles. En los shows la mujer puede ocupar transitoriamente el rol de guía, cambiando o sosteniendo la forma tradicional del abrazo. Pero en el contexto del tango escenario esta posibilidad no es concebida como un cuestionamiento de las formalidades del esquema tradicional de la danza ni mucho menos de los patrones de género que se plasman en uno y otro rol, sino como un recurso coreográfico más, orientado a incrementar la potencia visual del espectáculo (Benzecry Sabá 2004: 66).
- [28] A tal punto es éste importante que se realizan demostraciones y ejercicios en los cuales los bailarines no se tocan entre sí, simplemente atienden los movimientos del torso del compañero que ocupa la posición de conductor y responden al mismo acompañando la figura propuesta con su propio cuerpo. Esto implica que el abrazo, si bien es importante, tiene un papel secundario en esta técnica, debiendo acompañar el movimiento pero no guiando ni dirigiendo.

Bibliografía citada

- AAVV. 1980. *Antología del Tango Rioplatense* Vol.1. Buenos Aires: Instituto Carlos Vega.
- Benzecry Sabá, Gustavo. 2004. *Glosario de tango danza. Términos claves en la danza del tango argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- 2006. *La pista del abrazo*. Stuttgart: Abrazos.
- Bourdieu, Pierre. 1985. "Describir y prescribir" en *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal/Universitaria.
- 1986. "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo, en *Materiales de sociología crítica*, Madrid: Ed. La Piqueta.
- Buckland, Fiona. 2002. *Impossible Dance. Club Culture and Queer World-Making*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Butler, Judith 2001. *Géneros en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- 2005. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
- Carella, Tulio. 1966. *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Copes, Juan Carlos. 1989. *Bailemos Tango*. Buenos Aires: La Canción.
- Del Mazo, Mariano y Adrián D'Amore. 2001. *Juan Carlos Copes. Una vida de Tango. Quién me quita lo bailado*, Buenos Aires: Corregidor.
- Dinzel, Rodolfo. 1994. *El Tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ford, Aníbal et al. 1987. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Foucault, Michel. 2000. *La historia de la sexualidad, Tomo I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz. 1997. *Everynight Life. Culture and Dance in Latino/a America*. Durham: Duke University Press.
- Gallo, Blas Raúl. 1957. *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires: BAL, pp. 195-218.
- Geertz, Clifford. 1994. "Géneros confusos" en *Conocimiento local*. Buenos Aires, Paidós.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. 1989. "Sociedades barriales, bibliotecas populares y cultura de los sectores populares: Buenos Aires, 1920-1945". En *Desarrollo Económico* 29(113): 33-62.
- Kuri, Carlos. 2008. *Piazzolla. La música al límite*. Buenos Aires: Corregidor
- Lamas, Hugo y Binda, Enrique. 1998. *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*. Buenos Aires: Héctor L. Lucci.
- Lopes Louro, Guacira. 2001. "Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação". *Revista Estudos Feministas* 9(2). Florianópolis: 541-553
- Mafud, Julio. 1966. *Sociología del tango*. Buenos Aires: América Lee.
- Margulis, Mario et al. 1994. *La cultura de la noche*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Margulis, Mario et al. 2003. *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.
- Matamoro, Blas. 1971a. *Historia del Tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 1971b. *Carlos Gardel*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Moreno Chá, Ercilia (Comp.). 1995. *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Nau-Klapwijk, Nicole. 2006. *Tango. Un baile bien porteño*. Buenos Aires: Corregidor
- Pelinski, Ramón. 2000. *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pelinski, Ramón. 2000. "El tango nómada" en Pelinski, Ramón (comp). *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pérez, Fernando y Piñeiro, Julián. 2003. "Estética de la afectividad y modalidades de vinculación en el boliche". En Margulis, Mario et al. *Juventud, cultura y sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.
- Preciado, Beatriz. 2003. "Multitudes queer", *Revista Multitudes* 12. París: <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1465>> [Consulta: 22 de agosto de 2007].
- Pujol, Sergio. 1999. *La historia del baile*. Buenos Aires: Emecé.
- Rivera-Servera, Ramón. 2004. "Choreographies of Resistance: Latino/a Queer Dance and the Utopian Performative". En *Modern Drama* 47(2): 269-289
- Rossi, Vicente. [1926] 2001. *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes rioplatenses*. Buenos Aires: Taurus.
- Sábato, Ernesto. 1963. *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.
- Saikin, Magali. 2004. *Tango y género: identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos Books.
- Salas, Horacio. 1986. *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Salessi, Jorge. 1997. "Medics, Crooks, and Tango Queens: The National Appopriation of a Gay Tango". En Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz. *Everynight Life. Culture and Dance in Latino/a America*. Durham: Duke University Press.
- 2000. *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Savigliano, Marta. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Colorado: Westview Press.
- Sívori, Horacio Federico. 2005. *Locas, chongos y gays: sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Ulla, Noemí. 1982. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vega, Carlos. 1936. *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi.

Vila, Pablo. 2000. "El tango y las identidades étnicas en Argentina". En Pelinski, Ramón (comp) *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 71-97

[subir >](#)



 TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

x?