

Sentidos encontrados:

representaciones visuales femeninas
disputando las nuevas manifestaciones del tango

Juliana Verdenelli* / Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Lucía de Abrantes / Universidad de San Martín, Argentina

RESUMEN: El presente trabajo propone un abordaje acerca de las transformaciones y diversificaciones suscitadas —en el último tiempo— en torno a la música y al baile del tango. En este marco, nos interesa explorar, particularmente, los modos en que la mujeres y las corporalidades femeninas han ido adquiriendo nuevos, a la vez que conflictivos, lugares en la delimitación de los roles estipulados dentro de este mundo artístico. Partiendo del supuesto de que el lenguaje visual se ha vuelto uno de los principales vehículos por donde circulan los imaginarios individuales y colectivos, nos proponemos analizar estas transformaciones mediante un conjunto de representaciones visuales que disputan, confrontan y negocian los sentidos de la feminidad. Así, atravesaremos los dispositivos visuales de algunas de estas nuevas manifestaciones —tango electrónico y tango queer— en pos de ensayar un conjunto de argumentaciones respecto de los interrogantes planteados.

PALABRAS CLAVE: nuevas manifestaciones del tango, tango electrónico, tango queer, representaciones visuales, género femenino.

ABSTRACT: This paper proposes an approach on the transformations and diversifications raised in recent times about the tango music and tango dancing. In this framework, we are interested in exploring, particularly the ways in which women and female corporalities have gained new-and at the same time, conflicting-places in the delineation of the roles stipulated in this artistic world. Assuming that the visual language has become one of the main vehicles through which circulate individual and collective imaginary, we propose to analyze these transformations by a set of visuals that dispute, confront and negotiate, the senses of femininity. In this way, we will cross the visual devices of two of these new forms, electronic tango and tango “queer”, after testing a set of arguments regarding the questions raised.

KEY WORDS: new forms of tango, electronic tango, queer tango, visuals representations, gender female.



Opposing trends: female visuals contending
in the new tango expressions

Pp. 31-47, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción¹

EL TANGO TIENE YA MÁS DE UN SIGLO. Pese a tantos vaticinios agoreros, actualmente atraviesa una etapa de revitalización y un proceso de diversificación. Durante los últimos 25 años ha dejado de considerarse “música de grandes” o “del pasado” para volver a convertirse en un fenómeno convocante e incorporar a distintas generaciones de jóvenes que renuevan sus manifestaciones y expresiones.

Su resurgimiento se manifiesta de distintas maneras en la ciudad de Buenos Aires. Entre otros indicadores, subrayamos: la multiplicación de milongas,² la reapertura de salones tradicionales o clubes de barrio, las numerosas clases de baile en academias, salones y plazas públicas y la diversificada oferta de espectáculos y shows fuertemente impulsados por el turismo. A su vez, al compás de estas manifestaciones, han surgido distintas innovaciones en el plano de su componente musical así como en el desarrollo de sus prácticas de baile (Rocchi y Sotelo, 2004; Carozzi, 2007; Ceconi, 2009). Dicho esto, y situándose en el marco de este nuevo escenario artístico y cultural, el presente trabajo se propone abordar dos expresiones actuales: el tango queer³ y el tango electrónico. Esta elección se fundamenta en el hecho de que ambas manifestaciones se presentan como un objeto de estudio interesante a la hora de explorar las transformaciones ocurridas y, en particular, las tensiones (rupturas y continuidades) suscitadas entre las “tradicionales” y las “nuevas” formas artísticas que caracterizaron y caracterizan a este campo. Puesto en otros términos, se constituyen como manifestaciones capaces de desafiar y disputar el sentido del “mandato inflexible de la tradición cultural del tango” (Liska, 2009, p. 1) en lo que al género musical y al estilo bailable respecta.

Ahora bien: el trabajo que intentamos desarrollar aquí busca anclar su perspectiva analítica en cómo esta revitalización ha propiciado la emergencia de nuevas corporalidades (Liska, 2008a) femeninas, así como nuevos roles asociados a la feminidad. En este sentido, la focalización analítica persigue continuar indagando en la hipótesis delineada por Liska —a lo largo de diversos estudios abocados a la temática (2008a, 2008b, 2009)— en donde se sostiene que las mujeres han desempeñado un rol privilegiado en el nacimiento de estos nuevos estilos musicales y bailables, logrando así trastocar la invisibilidad que han tenido dentro de este espacio, así como quebrantar aquellos esquemas culturales tradicionales que tendían a colocarlas en un rol pasivo y de subordinación respecto de los hombres.

Por otra parte, los nuevos estilos de tango, al constituirse como nuevos espacios sociales, se han ido conectando con el proceso de globalización del sistema de producción e intercambio cultural propiciado por las nuevas tecnologías de la comunicación.⁴ (Liska, 2008b) En el marco de este acercamiento la construcción de dis-

positivos visuales se ha presentado como una tarea necesaria para las nuevas manifestaciones.

Siguiendo los aportes de Arfuch (2007), en la actualidad parecemos vivir, pensar y actuar a través de las imágenes y de sus refracciones en todos los espacios significantes.

En efecto, el poder del ‘ver’, como sentido que ha triunfado incontestablemente sobre todos los demás, se ha extendido a tal punto que las cosas del mundo —ésas que preexisten a nuestra existencia— se nos revelan casi sin sorpresa, bajo una forma de mirar modelada desde la más tierna infancia por el video y la televisión, ordenadas en espacios estéticos —y a menudo estéticos—, cada vez más distantes de una plena experiencia sensorial (Arfuch, 2007, p. 2).

No obstante, si bien vivimos en un mundo atiborrado de imágenes, en muy pocas ocasiones nos detenemos a analizar cuáles son las “visiones del mundo” que esas representaciones visuales nos proponen. Por el contrario, cierta propensión “naturalizadora” parece dominar las relaciones que los sujetos sostenemos con ellas.

Ante esto, resulta necesario comprender que las imágenes no sólo portan cierta información acerca de hechos pasados, presentes y futuros, sino que son —en sí mismas— formas de vincularnos con lo que nos rodea, formas de aprehender, así como de situarnos en el mundo social en el cual participamos. Como sostiene Arfuch (2007), la imagen más inocente conlleva, siempre, una visión del mundo y se inscribe en un contexto reconocible de inteligibilidad y por ende no escapa de una valoración posible en términos de sus efectos de sentido.

A los fines del trabajo propuesto y considerando que el análisis de lo visual constituye un territorio de investigación sumamente interesante y poco explorado desde la antropología (Ardèvol, 1996), analizaremos desde la instancia de lo visual el modo en que el tango electrónico y el tango queer —nuevas propuestas desarrolladas en la música y el baile— interactúan, confrontan y negocian con los sentidos de las prácticas y representaciones que los anteceden. Como ya lo hemos dicho, buscaremos leer sobre estas superficies visuales la inscripción de nuevas representaciones del cuerpo femenino y las transformaciones ocurridas en torno a la capacidad de agencia que han ido adquiriendo las mujeres bajo estas nuevas modalidades.

Para llevar adelante esta tarea recurrimos a una serie de representaciones constituidas por las nuevas tendencias estudiadas y volcadas sobre diferentes soportes visuales. Para el caso del tango electrónico, al tratarse de bandas musicales, hemos optado por el análisis de algunas de las tapas de discos más representativas de esta nueva tendencia. En cuanto al tango queer, al tratarse de una transformación en los roles desempeñados dentro de la pareja de baile, así como en los estilos estéticos asumidos por los bailarines, nos centramos en un con-

junto de imágenes que circulan por las redes virtuales y que han sido utilizadas en pos de postular las innovaciones introducidas en el baile en el marco de eventos, festivales, presentaciones, divulgaciones, etc. Por esta razón, el campo de selección presenta soportes disímiles y poco homogéneos como ser: el póster de un festival, una imagen que se utiliza como portada de una página web o un video casero.

Por último, es necesario plantear que para el análisis de las imágenes partimos del enfoque semiótico esgrimido por Roland Barthes (1990). Afirmamos que lo visual involucra diversas capas de significado: la denotación: ¿qué o quién es representado aquí?, y la connotación: ¿qué ideas y valores están expresados a través de lo representado y de qué manera son representados? Entendido así, la perspectiva semiótica establece que la fotografía, al igual que otras expresiones gráficas, se vuelve “texto” repleto de códigos, mensajes, significantes y significados.

En este aspecto, también son muy enriquecedores los aportes de John Berger (2012), quien resalta que toda imagen encarna un modo de ver, a la vez que nuestra percepción o apreciación de la misma depende también de nuestro propio modo de ver. Para Berger, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. “Nuestra visión está siempre en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos” (Berger, 2012, p. 14).

En la misma línea, Susan Sontag (2006) sostiene que la fotografía tampoco escapa a las relaciones sospechosas entre arte y verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interesa sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. “Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (Sontag, 2006, p. 20).

Genealogía de una transformación: la composición de un nuevo escenario artístico

Antes de introducirnos en la particularidad del estudio que nos compete, creemos necesario esbozar el conjunto de transformaciones que han posibilitado la emergencia de estos nuevos “estilos tangueros”. En primer lugar, es necesario destacar que esta renovación se ha desarrollado a la par de una serie de rápidas y profundas transformaciones en la ciudad y un proceso de fragmentación de sus territorios —simbólicos, materiales e imaginarios—. Como estipula Marie France Prévô-Schapira (2001), a partir de la década de los 90 la terciarización y desregulación de la economía, la privatización de los servicios

urbanos, el desarrollo del sector inmobiliario, aunados a los nuevos modos de consumo y esparcimiento, transformaron profundamente la organización social, económica y urbanística de la ciudad.

En este contexto de transformaciones, la activación patrimonial del tango⁵ en el marco de las políticas oficiales de la ciudad de Buenos Aires posibilitó el desarrollo estratégico de una economía condicionada por el turismo internacional. Para Hernán Morel (2009), las construcciones de autenticidad del tango procuraron exacerbar la visibilidad de este género urbano, así como asociarlo a una identidad primordial de la ciudad, espectacularizando determinados rasgos “genuinos” de la cultura.

Es interesante mencionar que tanto el poder público como el privado contribuyeron a la legitimación de esta imagen ciudadana en detrimento de otras. Como desarrolla Lacarrieu (2003), los procesos ocurridos durante esta etapa no pueden ser entendidos sin reflexionar sobre cierta política de los lugares y de la memoria, “producida tanto por grupos públicos como privados, que detentan el poder material y simbólico y que contribuyen con la misma a la instauración de una red desde la cual se visibilizan e invisibilizan recorridos y grupos sociales” (Lacarrieu, 2003, p.12).

En este sentido, pensamos que la revalorización de esta expresión cultural considerada “tradicional” permitió reforzar una estrategia particularista, mostrar al tango como una expresión cultural fuertemente identificada con la ciudad de Buenos Aires —así como una identidad nacional frente a otras naciones—, bajo el signo de una “autenticidad” porteña (Morel, 2009).

Por su parte, Ana Wortman (2003) describe cómo durante la década de los 90 se desarrolla una nueva configuración cultural que impactó en el proceso que adoptarían los consumos culturales. Esta nueva situación habría generado —al compás de la desaparición paulatina de ciertos valores políticos— un acceso ilusorio al primer mundo y un culto al mercado de bienes signo-estéticos, del mismo modo que profundas transformaciones en las representaciones, prácticas y “estilos de vida” de diversos sectores sociales “particularizados” de la población.

En línea con estos planteos, opinamos que a partir de este período Buenos Aires se constituye en un espacio donde los sectores medios fragmentados redefinen su pertenencia social. En este contexto, concordamos con María Mercedes Liska (2008a) en afirmar que la renovación de la práctica del tango se asienta en el horizonte de expectativas y deseos de un sector social ávido de un consumo cultural que lo defina. Para la autora, se trata de una fracción de clase ligada al campo del goce estético como horizonte intelectual, que promueve un nuevo tipo de vida social.

Para Liska (2008b), este nuevo estilo de vida se encuentra en sintonía con las tendencias internacionales del arte como parte de la vida cotidiana. A su vez, esto confluye con otros procesos coyunturales y estructurales,

como la devaluación económica del año 2002, período durante el cual el tango adquiere una dinámica económica de gran envergadura en virtud del auge del turismo internacional, se transformó en una poderosa y expansiva industria cultural en la ciudad de Buenos Aires (OIC, 2007). Como nos recuerda Morel, la atracción que provoca el tango como expresión cultural orientada al turismo, oportunamente, permitió al Estado local establecer una política activa, involucrándose fuertemente en una gestión de la cultura orientada, ya sea de manera directa o indirecta, por el peso de las imágenes y las expectativas del imaginario turístico. (Morel, 2009, p. 162). Por todo lo expuesto, afirmamos que la práctica del “tango nuevo” se conecta multidimensionalmente (económica, cultural y socialmente) con el espacio global.

Todos estos cambios han impulsado una oferta renovada y diversificada asociada al baile, que se ha nutrido de nuevas experiencias como el estilo denominado tango nuevo,⁶ el tango gay o el intercambio de roles del llamado tango queer. La música también se encuentra atravesando un proceso de transformación: han surgido nuevos intérpretes que al mismo tiempo que le dan continuidad al género, le aportan nuevas estéticas que sellan su impronta. Asimismo, han comenzado a aparecer en la escena pública porteña distintos conjuntos musicales de tango electrónico. Esta última propuesta se vinculó desde sus inicios con el desarrollo tecnológico, naciendo de la mezcla entre texturas electrónicas⁷ y recursos sonoros representativos del tango. De esta manera, las nuevas tecnologías aplicadas a la música popular han reconfigurado su práctica y transformado radicalmente la experiencia cultural (Liska, 2008b).

Por otro lado, Liska (2008a, 2008b, 2009) sostiene que las transformaciones de algunos de los nuevos estilos musicales volcados en el tango —como ser la propuesta del tango electrónico— se vinculan con las demandas que surgen de la construcción de una nueva corporalidad en el tango bailado. Según la autora, existe cierta apoyatura entre las nuevas expresiones corporales y musicales. Si bien acordamos con los planteos de Liska, también entendemos que, a diferencia de lo que sucedía con los clubes y las orquestas en vivo de los años 50, en la actualidad los caminos que recorren la música y el baile se han bifurcado; y dicha bifurcación se constituye como un nuevo recurso de este renovado escenario. A modo de ejemplo, la utilización del sonido grabado en la mayoría de las milongas revela una multiplicidad de transformaciones en la percepción musical. Sin ir más lejos, para los autodenominados bailarines de la “guardia vieja”,⁸ esa diversidad de estilos orquestales que se reproducen en una noche tiende a perder la identidad musical de cada orquesta.

Por último, observamos que la incorporación de las nuevas generaciones al tango, con sus nuevas prácticas y estilos —bailables y musicales—, ha generado una reelaboración de ciertos marcadores identitarios hacia el interior de estos grupos.

De curvas, redes y tacones: las mujeres en el tango electrónico

A pesar de que el tango electrónico ha innovado, principalmente, en lo que hace al aspecto musical del tango, es importante destacar que lo visual se ha vuelto de fundamental importancia dentro de esta manifestación actual. Los diversos grupos y conjuntos musicales realizan, sin excepción alguna, presentaciones multimedia: juegan constantemente con la mirada a partir de las luces, la proyección de imágenes, la puesta en escena, los bailarines, entre otras. Los modos en que eligen difundir su música también se encuentran estrechamente vinculados a las nuevas tecnologías, marcadas por una preeminencia indiscutida de la imagen (sitio web, videoclip, *webclip*, etc.).

Sin embargo, para la adecuada composición de una foto, la producción de un juego de luces, la puesta en escena de un videoclip, la difusión de una imagen, la producción de un efecto visual deseado en el observador no es necesaria sólo la tecnología sino también el concepto de aquello que se quiere destacar y el significado que se quiere transmitir. Toda forma de lenguaje que persiga transmitir un concepto “tiene que ser necesariamente un sistema regulado por reglas, [...] un conjunto infinito de cadenas finitas de símbolos que forman parte de un repertorio cerrado de elementos” (Hirsch, 2012, p. 13). En este sentido, el lenguaje se compone de una pluralidad de signos, cada uno con un significado común para un determinado número de intérpretes. Éstos deben construir un sistema de elementos interrelacionado, con el fin de formar una gran variedad de mensajes.

Dicho lo anterior, hemos decidido trabajar con tapas de discos de algunos de los principales grupos de tango electrónico, tras el objetivo de volcar sobre tales superficies visuales los interrogantes que hemos delineado. Creemos que estas composiciones operan como canales fructíferos por donde se pueden transmitir aquellos conceptos fundamentales que los grupos definen, ya que al poseer un fin comercial y publicitario buscan expresar con claridad una suerte de identificación estética. La interacción entre la imagen, la música y el espectador oyente adquiere bajo estos formatos la intención de promocionar e incitar a la compra de las producciones discográficas.

Volviendo a la idea del lenguaje, en el caso de las tapas de discos, como en todo el lenguaje publicitario, se utiliza una gramática de tipo semiótico. El signo es el elemento fundamental junto con los códigos, textos y contextos. Siguiendo los planteos de Hirsch (2012), podemos afirmar que se trata de un lenguaje de tipo performático, que expresa y describe una determinada acción y pretende producir un efecto.

En función de las argumentaciones delineadas, hemos seleccionado distintas imágenes y fotografías presentes en las tapas de los discos de tres grupos sumamente representativos de esta manifestación artística: Narcotan-



Imagen 1. Tapa del primer disco del conjunto Narcotango, año 2003.

go,⁹ Bajofondo¹⁰ y Gotan Project.¹¹ Recurriendo a nuestra propuesta central, intentaremos analizar estas composiciones haciendo especial hincapié en las representaciones construidas en torno al cuerpo femenino y al rol de la mujer dentro de esta expresión musical. En primer lugar, analizaremos por separado las tapas de cada uno de los conjuntos mencionados; en segundo lugar, presentaremos una comparación entre ellos.

La imagen 1 corresponde a un disco de Narcotango. Lo difuso de la misma y del contexto produce la sensación de movimiento de los cuerpos y destaca las figuras borrosas, indefinidas, de dos personas desnudas. Son cuerpos que expresan ciertos cánones de belleza: jóvenes, delgados, atléticos y tonificados. No se ven sus rostros. Por su textura física, podemos intuir que se trata de una mujer y un varón. Ambos tienen cabello corto y oscuro. Se encuentran de perfil y enfrentados a partir de un abrazo. Podrían estar bailando tango o, incluso, recreando un instante de un encuentro sexual. Al estar de espaldas, se destaca la cintura y los glúteos de una mujer, aquellas partes del cuerpo asociadas a cierto tipo de erotismo y a las denominadas “curvas femeninas”.

La pareja abrazada está entrelazada por una cinta negra. Hay algo entre ellos, algo íntimo y misterioso, algo que no podemos ver además de su genitalidad, en tanto “centro sexual” que permanece oculto al espectador. Solo podemos “espiar” la intimidad difusa de un beso a través de la película de una cámara fotográfica. El negativo repetido de este instante puede observarse en el fondo de la composición.

La imagen en su totalidad produce una sensación envolvente, relacionada con el efecto del “humo” en la fotografía. Posiblemente aquí radique el juego visual que nos remonta a lo irresistible, adictivo, sensual y “narcótico” del tango que “te atrapa” o “te ata”. También es una clara alusión al nombre del grupo, escrito con letras blancas (simulando el efecto del “humo”) en el borde inferior de la imagen.

Las imágenes 2, 3 y 4 constituyen las tapas de la discografía del grupo Bajofondo. Todas enfatizan ciertos aspectos de la sexualidad femenina. Representan fragmentos de un cuerpo de mujer y aluden a sus zonas “sexuadas”: pechos, pelvis y entrepiernas. A su vez, las medias de red, elemento por excelencia de la vestimenta femenina en el tango, constituyen la expresión de cierto erotismo relacionado a un tipo de deseo heterosexual. En una entrevista realizada en uno de los periódicos de mayor tirada del país, Santaolalla —uno de los creadores del grupo— sostiene:

Primero, es muy difícil llegar a tener elementos gráficos o icónicos con los cuales te puedas relacionar. Puede pasar a partir de un logo, pero en este caso es más que eso. Empezó todo a partir de las medias de red, que están muy relacionadas con el tango, con la sensualidad a partir de la imagen de la mujer, y nosotros somos un grupo que tiene también una parte sexy en su música y sus presentaciones. El asunto era cómo podíamos expresarlo de una manera diferente [...] (Santaolalla en Vismara, 2013).

Buscando dar lugar a la diferencia, al ver estas imágenes resulta casi inevitable remontarse a la figura estereotipada de la prostituta y al mito de origen del tango que lo vincula a un baile de “prostitutas y compadritos”;

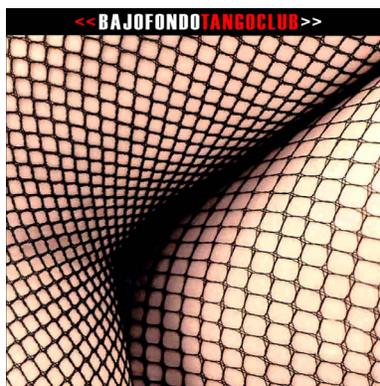


Imagen 2, 3 y 4. *Tango Club*, 2002; *Supervielle*, 2004; *Mar Dulce*, 2007.



Imagen 5, 6 y 7. La Revancha del Tango, 2001; DVD show en vivo, 2005; Tango 3.0, 2010.

vale decir, a un tango “desprejuiciado” y “sexuado” que fue corroído por los “cánones civilizatorios” de principios de siglo XX (Varela, 2005).

Podemos argumentar, recurriendo a los planteos de Berger (2012) —a partir de la composición visual y el modo en que los fragmentos del cuerpo sexuado se exponen en ella—, que el protagonista principal de estas imágenes parece ser un espectador que se supone masculino. Si bien el tango electrónico ha estado en estrecho vínculo con la expresiones del tango gay y el tango queer (Liska, 2008a), es interesante destacar que los elementos simbólicos que utiliza el conjunto Bajofondo para constituir su “marca distintiva” apelan a los elementos eróticos tradicionales de la femineidad. Como bien señala uno de los integrantes del grupo, el cuerpo que porta esas medias de red es un cuerpo femenino. A este respecto, la ruptura principal o lo “diferente” —para recurrir a las palabras expuestas por los propios protagonistas del conjunto musical— no se da en torno a la imposición de la matriz heterosexual, performativa del deseo, dentro de este campo artístico, sino en tanto al advenimiento de un tango “adecentado” (Gil, 2006) que intentó borrar los rastros de una exposición sexual y erotizada del cuerpo femenino. Advenimiento que ha dejado huellas en las letras del tango, los modos de bailarlo y en la canonización de un estilo musical.

Explorando algunas de las obras de arte que John Berger (2012) se dispuso a analizar, encontramos que los fragmentos de los cuerpos de las mujeres están colocados de tal modo para que se exhiban lo mejor posible ante un hombre que las observa. Ellas parecen ofrecer su femineidad para que el espectador masculino las examine. En este sentido, siguiendo los argumentos del autor —a partir de su análisis sobre la pintura europea posrenacentista—, podemos decir que cuando la imaginación sexual se expresa de modo frontal, literal o metafóricamente, encontramos que el protagonista sexual se vuelve un espectador masculino a la vez que propietario de aquello que observa (Berger, 2012, pp. 63- 66).

Por otro lado, en todas las imágenes analizadas del grupo Bajofondo su nombre y/o el del disco se encuen-

tran en el borde superior. Es interesante la asociación que se realiza entre el nombre Bajofondo (palabra muy cercana a las usadas en las letras y la poesía del tango que describen el momento en que todo está mal al “tocar fondo” o al encontrarse en el “hondo bajo fondo”) y el deseo sexual “desprejuiciado”. Esta relación puede tener múltiples interpretaciones, entre ellas: que el deseo sexual de los varones se ve sublimado en la sensualidad, la tristeza y la melancolía que caracteriza al baile, la música y la poesía del tango.

Las imágenes 5, 6 y 7 son parte de la discografía del grupo Gotan Project. En la 5 y la 6 se utiliza nuevamente la fragmentación de un cuerpo aparentemente femenino. Si bien hay una insinuación a su sexualidad y erotismo, también se expresa cierta libertad y fortaleza femeninas.

En la imagen 5 el torso lleva el nombre del conjunto “tatuado” en la piel, cerca del corazón. El ángulo que se forma entre el cuello, las clavículas y los hombros levantados de la mujer componen una especie de “ave” con sus “alas desplegadas”.

Los pies de la imagen 6, si bien lucen zapatos de taco que aluden a cierto estereotipo femenino y “fetichismo” característico del tango, dejan entrever una posición desafiante. Están parados con firmeza “sobre” el nombre del grupo musical y el nombre del DVD y primer disco del conjunto “*La revancha del tango*”. Asimismo, la pierna derecha de ese cuerpo femenino está lastimada, sangrando cerca de su tobillo. También se puede observar que la media que lleva está rasgada producto del golpe. A partir de estos signos, se nos presentan múltiples imágenes. La más evidente podría remitirnos a una herida provocada al bailar tango, a partir de un golpe-patada efectuado (seguramente por error) en la pista de baile. Herida a la que la mujer se sobrepone. Pero también nos permite un juego de asociación entre sexualidad, placer y dolor, entre seducción y violencia. “El amor duele”, es una idea repetida en un sinnúmero de letras de tango de la primera mitad del siglo XX, en las que también se hace referencia al dolor de la “mujer de la calle”, cuya sexualidad es objeto de juicio y de condena moral. Durante este período, el

tango es considerado “música de tristeza, la misma que arrastra el cabaret bajo sus luces, la misma que tapa el maquillaje de las mujeres que lo bailan, la misma que recorre la calle” (Varela, 2005, p. 35).

Retomando el análisis de las tapas de discos, podemos observar que las imágenes 5 y 6 poseen el mismo título: *La revancha del tango*. Visualmente, esa revancha se asocia a la figura femenina. En este sentido, es sencillo establecer una relación entre la insinuación a la libertad y fortaleza femeninas en la nueva manifestación musical, en contraposición al lugar histórico de subordinación y dolor de las mujeres, tanto en el tango como en el resto de la sociedad.

En la imagen 7 observamos el recurso a la desnudez y a la sexualidad vivida de los cuerpos femeninos. Al igual que en la imagen 6, se aísla a las figuras del contexto a partir de la composición de un fondo completamente liso y negro. Se trata nuevamente de cuerpos asociados a los cánones tradicionales de belleza femenina: jóvenes, blancas, delgadas y estilizadas. No se ven sus rostros ya que se encuentran de perfil. Son cuerpos en movimiento y en contacto, sin el “estorbo” que puede significar la ropa en ese proceso. Las mujeres se toman sensualmente de las piernas para mantenerse juntas. Forman con sus cuerpos un semicírculo que representa la letra G, en referencia a la inicial del nombre del grupo Gotan (que es la palabra tango con el orden invertido de sus sílabas) Proyect. El nombre del disco está “apoyado” sobre los empeines y la parte inferior de las piernas de una de las mujeres.

Los cabellos de estas mujeres, de distintos colores y largos, acompañan la sensación de movimiento y también se constituyen en un modo de significar la belleza femenina. Al observar la imagen, surge una sensación de “visión” o “fantasía”: parece tratarse de tres “bellas sirenas” que “nadan o flotan” en un contexto indefinido. El fondo negro de la fotografía, además de realizar un fuerte contraste con las figuras de los cuerpos, permite imaginar libremente el lugar en el que estas mujeres se encuentran.

Respecto a la desnudez de los cuerpos femeninos, a partir de los planteos de Berger, afirmamos que un desnudo está siempre convencionalizado y que “la autoridad de sus convenciones procede de cierta tradición artística”. Al preguntarse por la función sexual de la desnudez en la realidad, el autor afirma que “en la experiencia sexual vivida, la desnudez es un proceso más que un estado” (Berger, 2012, p. 69). Aquí radicaría la dificultad de crear una imagen estática de la desnudez sexual, ya que si se aísla un instante de ese proceso, la imagen parecería banal y su banalidad resultaría fría y no serviría como puente entre dos estados intensamente imaginativos. Para Berger, en las imágenes de la desnudez, “la pérdida del misterio se produce simultáneamente al ofrecimiento de los medios para crear un misterio. La secuencia es: subjetivo-objetivo-subjetivo” (Berger, 2012, p. 69).

De manera que en la composición de la tapa de este disco el deseo se torna en fantasía. La mujer es tratada

como una “abstracción”. La desnudez de los tres cuerpos femeninos produce una pérdida de misterio visual colocándolas en el lugar de “objeto”, a la vez que despierta otros misterios: no podemos ver la genitalidad de estas mujeres (su “centro sexual” permanece oculto) ni sus rostros (su “identidad” permanece oculta). No sabemos dónde están ni qué es exactamente lo que están haciendo.

A lo largo del recorrido por las distintas tapas de discos hemos observado que la representación visual de los cuerpos femeninos constituye un recurso estético central de los diversos grupos. En este sentido, existe una clara alusión a la mujer como exponente activo de lo que denominamos tango electrónico. Sin embargo, la mujer que se representa no es cualquier mujer: es joven, delgada, blanca, seductora, sexualmente activa y deseada por un hombre. Por encima de cualquier otra cosa, las imágenes de estas mujeres son imágenes de la provocación sexual.

Al respecto, resulta interesante un análisis de Liska (2008a) en el que problematiza cómo históricamente el canon de erotismo del tango tradicional ha recaído en la erotización del cuerpo femenino. Tanto para ella como para Marta Savigliano (1995) esta erotización se remonta al proceso de exotización que sufrió el baile de tango en París durante las primeras dos décadas del siglo XX. A través de este proceso “se escenificaba y se vendía un modo sensual de feminidad (*femme fatale*) para ser consumido por hombres” (Liska, 2008a, p. 8).

Savigliano analiza cómo la entrada del tango a los circuitos de consumo cultural posmodernistas (que para la autora se caracterizan por una obsesiva búsqueda del placer) se produce a costa de una sensualización de sus sentidos, al ser utilizado como producto destinado a mostrar los límites de lo que se entiende por pasión prohibida y legítima.

Sin embargo, en paralelo a este proceso de exotización y erotización femenina, en los tratados de baile del tango de principios del siglo XX sucede todo lo contrario. La sexualidad de la mujer es objeto de juicio y ordenación. Según Liska, “la construcción de pasividad femenina involucraba un estilo de baile moderado y lento, sin adornos, explicitando que la intensión gestual debía basarse en la discreción femenina para no ser estigmatizada socialmente” (Liska, 2008a, p. 9).

Para Gustavo Varela,

[...] el tango establece nuevas alianzas: smoking, viajes a Europa, poetas, bailes sin cortes ni quebradas, orquestas, grandes salones. Recibe una doble bendición: la religiosa a través del Papa Pío X y la civilizada en los salones de Estados Unidos y principalmente de la alta sociedad de París. El tango hace propio el discurso que hasta entonces enfrentaba [...] para mantenerse vivo, se higieniza (Varela, 2005, p. 60).

Según Varela, en este período la mujer es clasificada en tres formas morales: la milonguera, la novia y la madre. “Las dos primeras constituyen opuestos complemen-

tarios: el mal y el bien, la carne y el espíritu, la tentación y el control, el cabaret y la familia. La milonguera porta una sexualidad que la novia no tiene” (Varela, 2005, p. 83).

Ahora bien: es importante destacar que durante la primera mitad del siglo XX la concreción del ideal femenino en la sociedad argentina dependía del control del deseo sexual o, por lo menos, de las actitudes que lo delataban. Las representaciones sobre la desviación de ese estándar fueron generalmente asociadas a las mujeres pertenecientes a las clases populares, encarnadas en figuras como la “milonguita” o la “costurerita que dio el mal paso”, perdidas moralmente por los sueños de ascenso social rápido (Cosse, 2010). Es durante este período que las letras de tango, escritas mayoritariamente por hombres, hablan de esas milongueras (o milonguitas) en clave de condena social, y la tuberculosis aparece como la “materialización de un castigo” para esas mujeres jóvenes que han osado desafiar su lugar en el mundo doméstico y barrial.

Como puede observarse a la luz de estos y otros aportes, desde sus inicios ha existido una relación compleja entre la norma sexual, lo legítimo, la pauta heterosexual y las desigualdades de género en el baile del tango. En este sentido, las imágenes y creaciones visuales que sitúan a la mujer en un espacio privilegiado del tango electrónico son múltiples y se insertan en un entramado complejo en donde conviven una serie de sentidos sedimentados. La erotización y exotización del cuerpo femenino en tanto objeto de deseo masculino y ciertos imaginarios asociados a la condena moral de la sexualidad femenina comenzarían a ser interpelados por representaciones que recrean el carácter activo de la sexualidad de las mujeres, nuevos estereotipos e ideales de belleza y una suerte de empoderamiento del género.

De acuerdo con Arthur Danto (2008), el *collage* es el paradigma del arte contemporáneo.¹² Para él, a diferencia de lo propio de la modernidad, cimentada en la idea de progreso lineal, en la correspondiente superación y negación de lo previo, y en la elaboración de manifiestos delimitadores que permitan distinguir lo que debe ser llamado arte de aquello que no, en la contemporaneidad, en consonancia con la caída de estos grandes relatos, el pasado se vuelve un elemento más, pasible de ser utilizado en la creación de nuevos productos culturales en combinación con elementos diversos, y la delimitación del arte no es ya una tarea que pueda realizarse *a priori*, sino siempre *a posteriori* de la producción de las obras.

Sin embargo, al decir de Danto, aun cuando los productos culturales del pasado se encuentran disponibles para ser utilizados, el contexto o el espíritu de ese pasado ya no. Quizás sea por eso mismo que elementos tan diversos como los utilizados en la composición de estas tapas de discos pueden coexistir; se reducen las distancias entre los mismos, se modifican los referentes originales, y pasan a formar parte de un nuevo contexto simultáneo, en un nuevo horizonte temporal y multicultural.

Por otro lado, consideramos que la constante alusión a la sexualidad femenina, presente en todas las imágenes analizadas, hubiese resultado impensable en otro período histórico. Sin intenciones de adentrarnos en tal discusión, sólo diremos que las transformaciones ocurridas en el plano de la sexualidad a partir de la segunda mitad del siglo XX arrasaron paulatinamente con parte del discurso ideológico hegemónico sobre la moralidad sexual, pero también posibilitaron el desarrollo de nuevos mecanismos de control sobre los cuerpos, convirtiendo paulatinamente al sexo y a la sexualidad en importantes centros de actividad política y económica.

En coincidencia con los planteos de Isabella Cosse (2010), nos inclinamos a pensar en los años 60 como el escenario de una “revolución sexual discreta” en Argentina pues, aunque la doble moral sexual fue conmovida y se legitimaron nuevos patrones de conducta respecto de la sexualidad, “se mantuvieron los vectores del paradigma sexual doméstico establecidos por las desigualdades de género y la estabilidad de las uniones heterosexuales” (Cosse, 2010, p. 88).

Todas las discusiones y las transformaciones iniciadas en esta etapa fueron limitadas en su emergencia pública en los períodos dictatoriales. La dictadura de 1966, instaurada con fines “moralizantes y ordenadores”, amplió como nunca su radio de acción a la vida privada de los argentinos. La política y el sexo fueron las temáticas más irritantes para el poder (Pujol, 2003). Sin embargo, a pesar de los grandes esfuerzos “moralizantes”, las transformaciones que habían permanecido replegadas al ámbito de lo privado y silenciadas en la esfera “íntima” de los argentinos eclosionaron con la apertura democrática de 1983. Entonces, aparecieron en la escena pública los primeros movimientos organizados de homosexuales¹³ y cobraron mayor visibilidad las organizaciones feministas.¹⁴ Todas estas agrupaciones tuvieron algo en común: comprendieron que lo personal es también político, por lo que buscaron trasladar aquello que sucedía en el ámbito privado a la agenda política, transportando hacia los espacios públicos la discusión de malestares e injusticias derivadas de la condición sexual o del género de miles de personas.

Roles alterados: llevadas y conductoras. Ellas bailan juntas

En este apartado nos proponemos profundizar el análisis en torno a las representaciones visuales sobre las mujeres y las corporalidades femeninas presentes en el tango queer. Para ello, analizaremos fotografías subidas a blogs, páginas de Internet y un video de autoproducción compartido en YouTube,¹⁵ focalizándonos en la figura de una de las mujeres creadoras de esta propuesta: Mariana Docampo.

En línea con los planteos de Elisenda Ardèvol y Gemma San Cornelio (2007), consideramos que la popu-

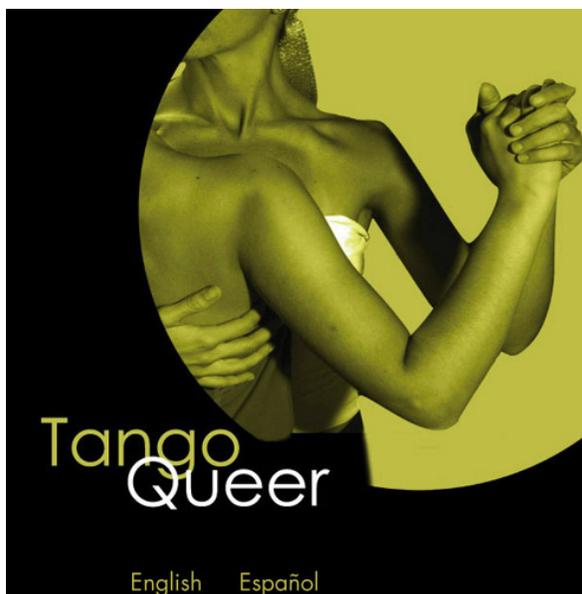


Imagen 8. Sitio web de la Milonga Tango Queer.

Puede verse el torso semidesnudo de dos mujeres abrazadas a la manera del tango. Una de ellas es Mariana Docampo.

larización de las tecnologías digitales de la imagen, junto con el desarrollo de programas informáticos y sitios web para compartir imágenes y videos en Internet, está transformando el escenario de los medios de comunicación e introduciendo nuevas prácticas de producción, distribución y consumo de productos culturales. En este sentido, los cambios sociales expresados en las nuevas manifestaciones del tango se ven potenciados y facilitados gracias al nuevo escenario de los medios de comunicación; estos últimos permiten establecer mayores instancias de diálogo e interrelación entre dichas expresiones de la música y del baile, incrementando a la vez su distribución y consumo.

La propuesta de tango queer en la ciudad de Buenos Aires surge en el transcurso de los años 2005 y 2006, en medio de otras propuestas que intentan diversificar la escena del baile del tango a partir de iniciativas corporales diferenciadas, como el ya mencionado estilo de tango nuevo o el tango gay.¹⁶ Sin embargo, el tango queer empezó a asentarse cuando ciertos marcos normativos y el conjunto de la sociedad civil comenzaron a quebrantar la histórica subordinación de las personas con elecciones sexuales diversas, en pos de construir un acceso pleno a los derechos sociales y ciudadanos. Particularmente nos referimos a la visibilidad adquirida por los movimientos de minorías sexuales; al hito histórico desarrollado en la madrugada del 15 de julio de 2010, cuando el Senado de la nación argentina aprobó con 33 votos a favor y 31 en contra la ley que habilita a las personas del mismo sexo a contraer matrimonio; así como a lo ocurrido en el año 2012, cuando se sancionó la ley de Identidad de Género que establece que toda persona tiene derecho a ser iden-

tificada en los instrumentos que acreditan su identidad según la vivencia interna e individual de género, tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento.

Volviendo al caso que nos compete, resulta interesante mencionar que Mariana Docampo, una de las creadoras del movimiento queer en el tango, es argentina, especialista en estudios de género, escritora, bailarina, militante homosexual y profesora de tango salón. Junto con otros bailarines y bailarinas de diferentes partes del mundo planteó la relación del tango con la teoría queer. También es una de las fundadoras y organizadoras del Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires¹⁷ y del Festival de Tango Queer de Hamburgo.¹⁸

En la página de Internet de la Milonga Tango Queer¹⁹ que ella organiza, luego de seleccionar el idioma, puede observarse una pestaña ubicada en el sector superior de la pantalla que se denomina *Quienes Somos* [sic]. Allí se afirma:

Tango Queer es un espacio de encuentro, de sociabilización, de aprendizaje y de práctica de tango abierto a todas las personas, en el que se busca explorar nuevas formas de comunicación entre quienes bailan.

En este espacio nadie presupone tu orientación sexual ni tu gusto por ocupar un rol u otro al bailar tango. Lo “normal” aquí es lo diferente, y cuando bailás lo hacés con quien querés y en el rol que querés.

En esta misma página, en otra de sus pestañas, llamada *Ideas y Propuesta*, puede leerse la pregunta “¿Por qué Tango Queer?”. La respuesta desde el sitio de Internet es la siguiente:

Porque:

- 1.- Usar la palabra “queer” para autodenominarse supone una apropiación del término y la resignificación de su connotación peyorativa, y esto implica la subversión de un orden.
- 2.- Al ubicar todo aquello que denota fuera de la norma, el término incluye a todas las personas indistintamente, sin fijarlas dentro de un orden estático, sino fundando su convivencia en la diversidad.
- 3.- Los gays, lesbianas, bisexuales, transgénero, tienen cuestionado el rol social desde su dinámica erótico sensual y social, y de esta manera se facilita la posibilidad de explorar, a través de la danza, nuevas formas de comunicación.
- 4.- Que la gente “queer” baile tango de la manera que siente es un gesto de apropiación de un emblema que excluye la diversidad desde la estructura misma de su baile. Desde esta apropiación, se propone una dinámica distinta para todo el mundo, que tenga que ver con una más igualitaria comunicación entre las personas”.

Como puede observarse, esta propuesta explora el bailar más libremente y posee un discurso desde donde se sostiene que la enseñanza del tango no debe presuponer la orientación sexual de quienes bailan, promoviendo la

no discriminación y la aceptación del otro. En este sentido, se distingue que “conducir” en el baile no es equivalente a “hacer de varón” y que ser “conducido/a” no tiene por qué implicar “hacer de mujer”. Tanto varones como mujeres pueden ocupar cualquier rol en el baile, experimentándolo según su deseo personal, y no en función de una norma preestablecida. Como desarrolla Sofía Ceconi “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” (Ceconi, 2009, p. 15).

Es interesante destacar que la búsqueda en *Google*²⁰ imágenes, mediante la etiqueta “tango queer”, ofrece como resultado una mayoría de fotografías cuyos protagonistas son hombres o mujeres con personas de su mismo sexo. De las 50 primeras imágenes, 22 son de mujeres posando o bailando juntas y sólo 9 de varones bailando entre ellos. El resto está constituido por fotografías de grupos de varones y mujeres, de lugares en los que las personas bailan en la pista y de representaciones gráficas —logos— de diversos eventos de tango queer como, por ejemplo, festivales. A los fines del presente análisis, y focalizando nuestra mirada en la representación del cuerpo femenino, hemos seleccionado diversas fotografías considerando que son lo suficientemente representativas del conjunto de imágenes de y con mujeres.

Como se puede observar, la composición de las imágenes 8 y 9 utiliza (al igual que muchas ya analizadas de tango electrónico) el recurso de la fragmentación de cuerpos aparentemente femeninos.

La imagen 8 acentúa los torsos de las mujeres y el abrazo del tango, símbolo por excelencia de la comunicación entre las dos personas que bailan. Las figuras se aíslan del contexto a partir de la composición de un fondo liso y verde. Respecto del abrazo, podemos afirmar que el baile del tango requiere de una importante disociación entre lo que ocurre en la parte superior e inferior del cuerpo. Estas dos “zonas” en las que se divide el cuerpo a partir de la cadera funcionan con lógicas y técnicas diferentes y producen movimientos y ritmos distintos. Por ello, los movimientos tan variados que ocurren dentro del abrazo de tango dependen del modo en que este baile utiliza el cuerpo fragmentándolo. Dentro del abrazo, los torsos y brazos generan un espacio compartido entre los cuerpos que, con algunas variaciones, intercambios, e incluso rupturas momentáneas, va a mantenerse durante todos los desplazamientos. Este espacio común constituirá el canal de comunicación entre la pareja; aspecto sumamente valorado en la enseñanza del tango queer, que se caracteriza por explorar nuevas formas de comunicación entre los cuerpos a través del abrazo y el intercambio de roles.

Al observar la imagen 9 es sencillo realizar cierto paralelismo con la imagen 6 de la portada del grupo *Gotan Proyect*. Los pies, aparentemente femeninos, están en una posición desafiante, apoyados en una supuesta pista de baile (podemos imaginar esto a partir del piso

de madera, si bien el resto del fondo es liso y negro). Sin embargo, a diferencia de la imagen del conjunto electrónico, estas piernas no están lastimadas ni solas. No se trata de mujeres “heridas” sino de mujeres “fuertes” y “autosuficientes”, que no por eso renuncian a ciertos rasgos típicamente “femeninos” (por ejemplo, los zapatos de taco) ni necesitan “masculinizarse” para poder ocupar un nuevo lugar en las relaciones que se desarrollan a partir del baile del tango.

La imagen 10 muestra a dos mujeres bailando mientras un grupo de personas ubicadas alrededor de ellas observa sus movimientos. Probablemente se trate de una clase de tango, ya que esta disposición espacial es característica de dichos ámbitos de enseñanza en el momento en el que las y/o los docentes “muestran” los pasos y las figuras para que luego las “realicen” o las “practiquen” las y los alumnos/as.

No vemos los rostros de quienes integran la foto. Las técnicas fotográficas utilizadas permiten modificar los colores, volver “difuso” el fondo de la imagen y resaltar con ello las figuras en movimiento que se encuentran en el centro de la misma. A su vez, el único color que se mantiene en la fotografía es el de la pollera roja de una de las bailarinas; el resto, está en blanco y negro. Es interesante destacar que estos colores son característicos y representativos del tango y, al igual que en muchas otras culturas y sociedades, poseen una simbología muy rica para el análisis.

En cuanto a la vestimenta, es interesante resaltar que aparentemente estas mujeres priorizan la comodidad, si bien mantienen rasgos típicamente “femeninos” y asociados al estilo de baile denominado tango nuevo. Tanto el vestido de una de ellas como la pollera de la otra constituyen prendas elaboradas con telas y texturas que acompañan los movimientos. Ambas mujeres lucen cabellos largos. Sin embargo, su calzado no nos

Imagen 9. Autor desconocido. Fotografía utilizada para publicitar el VI Festival Internacional de Tango Queer en Buenos Aires. Edición 2012.





Imagen 10. Fotografía tomada por Emily Anne Epstein en una clase de tango queer, utilizada para publicitar el VI Festival Internacional de Tango Queer en Buenos Aires. Edición 2012.

remite a los modos prototípicos del tango: llevan sandalias y zapatos sin taco.

Por último, hemos seleccionado un video de auto-producción, compartido en YouTube, en el que puede observarse una presentación realizada por Mariana Docampo y Soledad Nani con motivo del festejo de cumpleaños de la Milonga Tango Queer. Consideramos, en línea con los aportes de Ardévol y San Cornelio (2007), que aproximarnos a estas nuevas prácticas a partir de la mediación tecnológica en la producción y socialización de imaginaria, nos permitirá profundizar nuestra comprensión sobre las representaciones y las experiencias de los propios actores sociales.



Imagen 11. Video de autoproducción compartido en YouTube, 2010. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Tv1Z7NEv5DU>

Se trata de un video de 2' 24" de duración realizado con una cámara digital a baja resolución, sin editar, a partir de un solo plano secuencia con sonido original. Mariana Docampo y Soledad Nani bailan un tango llamado *No te perdono más* (1947), con letra y música de Rodolfo Sciammarella.²¹ Nos interesa destacar particularmente algunos elementos de la *performance*.

Soledad Nani lleva un traje negro, vestimenta asociada a la corporalidad masculina tradicional. Sin embargo, al comenzar a bailar ocupa el rol de "ser conducida" por Mariana Docampo, quien viste una musculosa de seda negra, un pantalón negro (característico de la vestimenta femenina en los estilos modernos en el tango) y unos zapatos de taco alto dorados.

Durante el baile puede apreciarse un abrazo cerrado y cierta economía gestual: no se observan "adornos"²² ni figuras estilizadas o movimientos de piernas ligeros que atraviesen la zona aérea (por ejemplo, los llamados "boleos"). En cambio, pueden apreciarse movimientos suaves, con poca marcación de la persona que guía. Se realizan ante todo giros, pasos básicos y el juego de cambio de peso de los pies. Es un tipo de baile desprovisto de la gestualidad sensual prototípica del tango. En medio de la *performance* las bailarinas modifican el abrazo y los roles en el baile, Soledad Nani pasa a ocupar el rol de "conductora".

Si bien las bailarinas no interactúan visiblemente con la cámara ni con las personas sentadas alrededor de la pista en las distintas mesas, evidentemente la *performance* está dirigida hacia ese público, que observa atentamente lo que sucede entre las bailarinas y aplaude efusivamente al finalizar la presentación. El video está realizado por una persona implicada en la acción registrada, al menos en tanto que asistente a la milonga y es espectadora de la *performance*. En este sentido, la cámara es una cómplice de la acción colectiva llevada a cabo.

Para finalizar, podemos decir que las imágenes de este apartado cuestionan ciertos patrones estereotipados, signos y valores que de manera directa o indirecta transmiten y reproducen la desigualdad y la discriminación hacia las mujeres. Particularmente confrontan a aquellos mensajes e imágenes que reproducen el canon de erotismo del tango tradicional, el cual ha recaído en la erotización del cuerpo femenino a partir de un modo específico de sensualidad, destinado a ser vendido para y consumido por hombres.

En este punto, resulta enriquecedor retomar los aportes de Don Slater, quien reconoce en su obra, *La fotografía doméstica y la cultura digital*, el potencial de la fotografía doméstica —y agregaríamos también, del video doméstico— como fuerza de producción cultural (Slater, 1995, p.191). Podemos afirmar que las imágenes y filmaciones sobre mujeres que practican tango queer, al traspasar la esfera de lo privado y hacerse públicas en un contexto de programación (Internet), permiten ser contrastadas con otras imágenes y construcciones de la feminidad hasta ahora hegemónicas, planteando la posibilidad de actualizar el potencial de una política cultural de la cual pudiera surgir una cultura política nueva (Slater, 1995, p. 193).

Sin embargo, nos preguntamos hasta qué punto tales imágenes no reproducen cierta estética femenina o estereotipos de belleza dominantes. Liska expone dos posibles argumentos en torno a la economía corporal observada en las mujeres lesbianas que practican tango queer: "Por un lado, la práctica del tango ligada a un estilo de lesbianismo dominante y legítimo (ni masculino ni femenino) basado en la discreción; por otro, aunque ligado al anterior, una marca de la discriminación" (Liska, 2008a, p.10). En este sentido, la autora destaca que la "economía corporal" observada en muchas mujeres que bailan tango queer y que cuestionan la objetivación del cuerpo feme-

nino, paradójicamente, es muy similar a la que exigían los tratados de baile del tango de principios del siglo XX, en los cuales se planteaba un estilo de baile “moderado” y “sin adornos” para las mujeres, condenando moralmente otro tipo de movimientos.

Bajo esta misma línea, en otros estudios (Verdenelli y Orozco, 2009) basados en la recuperación de voces y experiencias femeninas, se establece que para muchas mujeres jóvenes heterosexuales que practican estilos de baile considerados “tradicionales” (como los denominados “milonguero” o “villa urquiza”) uno de los mayores encantos radica en poder “jugar” con ciertos modelos o estereotipos que consideran “del pasado”. Muchas de estas mujeres destacan que el tango es el “único lugar” en el que se “relajan”, se “entregan completamente” y se “dejan llevar” por un varón.

En este sentido, y coincidiendo con Sabrina Mora (2008), podemos afirmar que si bien es cierto que los dispositivos disciplinarios crean sujetos y los atraviesan, también es cierto que ese cruzamiento no ocurre de una manera completa y total. Muchos bailarines y bailarinas de tango salón hablan de placer, de sentir, de disfrutar, de fluir, de expresar sentimientos y emociones, de dejarse llevar. Por lo general, radica ahí la mayor efectividad de las tecnologías del cuerpo: entre sus productos también están la seguridad y el placer. Para Mora, en estos casos “es sutil el límite entre la construcción de subjetividad y de agencia, por un lado; y, por otro lado, la producción de sensaciones de placer y libertad que se producen como resultado de la efectividad de ciertas relaciones de poder, y de tecnologías que en gran parte se mantienen gracias a esas sensaciones” (Mora, 2008a, p.10).

Algunos estudios recientes sobre género nos aportan valiosas herramientas para pensar en torno a estas problemáticas. Éste es el caso del trabajo de Saba Mahmood (2006). Dentro de su interés por los modos posibles que puede tomar la capacidad de agencia, Mahmood se apoya en la perspectiva foucaultiana del postestructuralismo para desplegarla y revisar algunas de sus concepciones. Además de proponer la discusión de las nociones liberales de libertad y autonomía que guían muchas concepciones sobre el agenciamiento, postula que no toda agencia es resistencia, es decir, que la resistencia es sólo una forma de agencia entre otras. El estructuralismo contempla que la capacidad de agencia es aquella que toma la forma de resistencia, de subversión o de resignificación, entendidas en oposición a la represión, la dominación y la subordinación. Cuestionando lo anterior, Mahmood sugiere que la agencia es una “modalidad de acción” que incluye el sentido de sí, las aspiraciones, los proyectos, la capacidad de cada persona para realizar sus intereses, el deseo, las emociones, las experiencias del cuerpo, etcétera. De este modo, la agencia también es un producto de las relaciones de poder que no es limitado a una oposición a las normas, sino producido al interior de las mismas (Mora, 2008). Esto se debe al hecho de que las normas pueden

ser “performadas, habitadas y experimentadas de varias maneras” (Mahmood, 2006, p. 136) y no sólo consolidadas o subvertidas. Así, la agencia puede estar en el modo en que una determinada norma es acatada, en cómo es vivida y experimentada su incorporación.

A partir de todo lo expuesto, creemos que es importante dejar abierta la pregunta en torno a la cuestión de la agencia en el baile del tango y los discursos que derivan de masculinidades y femineidades definidas hegemónicamente. Particularmente, nos preguntamos si la carga simbólica de poder en los roles genéricamente establecidos en el baile de los distintos estilos de tango continúa siendo la misma que antaño y cuáles son las diferencias/similitudes observadas en este aspecto entre los diferentes estilos.

Consideraciones finales

En la actualidad es posible delimitar un campo cultural, asociado a la expresión artística del tango, completamente revitalizado. Las milongas se han multiplicado, se ha dado reapertura a tradicionales salones y clubes de barrio, se han acrecentado las clases de baile en academias, salones y plazas públicas, se ha impulsado fuertemente la oferta de espectáculos asociados a la demanda turística y se han desarrollado diversas innovaciones en el plano de la música y el baile. La emergencia de este campo “renovado” se ha dado bajo una cantidad de transformaciones asociadas a la ciudad de Buenos Aires, como los procesos identitarios de las clases medias que habitan la ciudad, sus consumos y estilos culturales, el impulso de un turismo ávido de un “consumo autóctono”, y una serie de cambios más estructurales vinculados a una coyuntura económica particular de la Argentina.

En el marco de la irrupción de este “nuevo tango” —entendiendo al conjunto de manifestaciones actuales que aquí se condensan— centramos nuestro interés en dos expresiones particulares: el tango queer y el tango electrónico. Esta elección se vio motivada por las claras “rupturas” que ambas expresiones proponían respecto al canon tradicional asociado a este campo artístico. Hemos argumentado que mientras el tango electrónico propone una transformación en la base de sus componentes musicales (fusiones con instrumentos electrónicos, innovaciones melódicas, nuevas voces, entre otras), el tango queer ha podido discutir con una cantidad de “normatividades” asociadas a los roles y estilos asumidos dentro del baile. Sin embargo, más allá del delineado de sus propuestas generales, optamos por focalizar nuestro recorrido analítico en el modo en que las corporalidades y los roles femeninos eran capaces de inscribirse como nuevas —y conflictivas— formas dentro de este renacer artístico.

Para llevar a cabo tal ejercicio indagatorio, decidimos desplegar un análisis semiótico de un *corpus* de representaciones visuales —ancladas en diversos soportes (tapas de discos, afiches publicitarios, video de autoproducción,

etc.)— constituidas y difundidas por estas nuevas expresiones artísticas. Para el caso musical, centramos nuestra atención en las tapas de discos de los conjuntos más representativos del tango electrónico; para el caso bailado, nos enfocamos en algunas de las imágenes más “convocantes” dentro de la propuesta del tango queer.

En términos amplios, pudimos observar que las corporalidades y los roles de las mujeres se sitúan de manera tensionada dentro de estos nuevos esquemas. Esta tensión básicamente puede explicarse a partir de la confrontación de “nuevos y tradicionales” sentidos otorgados a este campo artístico y al posicionamiento que la mujer “debe” y “puede” ocupar dentro de tal configuración. En este sentido, a partir del estudio de las representaciones visuales, argumentamos que en las nuevas expresiones de la música y del baile convergen imaginarios cargados de imperativos morales anacrónicos que se actualizan con imágenes y corporalidades actuales, desde donde se construyen nuevos y diversos imperativos.

Como lo hemos demostrado, las imágenes y creaciones que sitúan a la mujer en un espacio privilegiado dentro del tango electrónico son múltiples y se insertan en un entramado complejo en donde conviven una serie de sentidos sedimentados. En esta perspectiva, y a partir de su análisis, sostuvimos que la erotización y exotización del cuerpo femenino en tanto objeto de deseo masculino y ciertos imaginarios asociados a la condena moral de la sexualidad femenina han comenzado a ser interpelados por representaciones que recrean el carácter activo de la sexualidad de las mujeres, que dibujan nuevos estereotipos e ideales de belleza y que incitan una suerte de empoderamiento del género.

Pudimos observar que en algunas de las tapas de discos la exposición de fragmentos sexuados del cuerpo femenino actualiza una suerte de “subordinación de género” (respecto del deseo marcado por la matriz heterosexual), a la vez que rompe con otros imperativos morales asociados al lugar “deserotizado” que había instaurado el tango decentado (Gil, 2006) de principios de siglo XX. En esta misma línea, en otras de las producciones discográficas vimos la centralidad que adquieren los cuerpos femeninos desnudos y en movimiento al referir su libertad. No obstante, más allá de quebrantar la postura de una “sensualidad moderada”, dichos cuerpos reproducen, en cierto sentido, algunos de los cánones de belleza asociados a las “convenciones” de género (Berger, 2012). Vale decir, actualizan estereotipos tradicionales pero explicitan el carácter sexuado y vívido del cuerpo femenino.

Finalmente, a pesar de que la presentación de fragmentos corporales que sitúan expresiones de la fortaleza del género (los zapatos de mujer que pisan fuerte un escenario tanguero) sea capaz de representar cierto fetichismo asociado a los objetos estereotipados del tango, recrea, con toda claridad, un nuevo rol femenino en el que, lejos de reposar en la pasividad y en la moderación, las mujeres salen a dar “revancha”.

Sin duda, no podemos dejar de mencionar que la inclusión de este tipo de imágenes debe encontrar una explicación más amplia que aquella que se reduce a los cambios operados dentro de la exclusividad del campo artístico. Por esta razón, hemos reconstruido algunos emergentes históricos relevantes asociados a la revolución sexual de mediados de siglo XX y a las propias tensiones y contradicciones que dicha revolución acarrearé.

Respecto al tango queer y la exploración de sus propuestas visuales, también consideramos necesario recurrir a aquellos cambios más estructurales que han posibilitado el nacimiento de esta tendencia dentro del tango. Particularmente, planteamos que esta expresión artística no puede comprenderse sin aludir a las transformaciones ocurridas en torno a ciertos marcos normativos y en el seno de la sociedad civil en lo relativo al resquebrajamiento de la histórica subordinación de las personas con elecciones sexuales diversas y la reivindicación de un acceso pleno a los derechos sociales y ciudadanos. Por este motivo, hablamos de la visibilidad que han ido adquiriendo los movimientos de minorías sexuales; del hito histórico que habilitó a las personas del mismo sexo a contraer matrimonio; y de la posterior sanción de la ley de Identidad de Género. Elementos que consideramos representativos a la hora de encuadrar las condiciones de posibilidad para la emergencia del tango queer. A raíz de esta cuestión pudimos reflexionar sobre cómo las imágenes seleccionadas, entendidas como recortes e interpretaciones, se incluyen dentro la historia cultural de nuestra sociedad, poniendo en evidencia los conflictos que atraviesan la constitución de las “visibilidades posibles”.

Asimismo, planteamos que las imágenes elegidas también aluden a un campo tensionado que incluye continuidades y rupturas; asimilaciones y resistencias; normatividades y agencia. Las descripciones detalladas del *corpus* de representaciones elegidas para este campo —presentadas bajo soportes disímiles— proponen, en primera instancia, un descentramiento del poderío del hombre. Repasando las imágenes encontramos un abrazo típico del baile compuesto por dos mujeres; dos pares de pies vestidos con zapatos de taco alto que pisan la pista y desafían al espectador; un auditorio que admira el baile de dos cuerpos femeninos entrelazados al centro del escenario, etc. Es decir, encontramos que el tango puede bailarse sin la necesidad de la presencia masculina.

La visualización de un baile que sólo admite mujeres y que desdibuja los canonizados roles configurados en torno al género proponiendo un baile “desestructurado” que se compone de roles intercambiables, nos permitió argumentar que dentro de estas tendencias se imprimen nuevos sentidos a las prácticas del tango; sentidos que buscan cuestionar ciertos patrones estereotipados, signos y valores que, directa o indirectamente, transmiten y reproducen la desigualdad y la discriminación hacia las mujeres.

Particularmente, observamos que mediante la divulgación de estas representaciones —desde el espacio del tango queer— se confronta a aquellos mensajes e imágenes que reproducen el canon de erotismo del tango tradicional, el cual ha recaído en la erotización del cuerpo femenino a partir de un modo específico de sensualidad, destinado a ser vendido para y consumido por hombres.

Como dijimos, se trata de un campo tensionado y por ello hacia al final del análisis incluimos una reflexión sumamente relevante de Liska (2008a), para comprender que aquellas rupturas han sido acompañadas por la actualización de algunas de las estéticas y la asunción de roles que proponían los tratados del baile de principios del siglo XX: un estilo moderado, sin adornos y deserotizado.

El recorrido asumido hasta aquí permite sostener que el significado del tango devela conflictos, tensiones, contradicciones, encuentros y pugnas. Como todo espacio social, el ámbito del tango está atravesado por relaciones de poder, y los significados de la acción social constituyen un campo en disputa y en permanente conflicto. Campo que da lugar a la agencia humana, la resistencia y la reinterpretación. El tango queer y el tango electrónico son claros exponentes: van y vienen entre la innovación y la actualización de antiguos imperativos. Aun cuando no es objeto del presente trabajo, es necesario destacar que estos contrapuntos pueden observarse dentro de otras configuraciones del tango actual, en donde, a pesar de no “quebrantar” explícitamente los cánones más tradicionales del tango, es posible delimitar la inclusión de la dimensión del placer, la libertad y el juego dentro de la práctica del baile por parte de las mujeres que lo danzan. En última instancia, si bien la iniciativa queer insiste en que la carga simbólica de poder en los roles continúa siendo la misma que antaño —en lo que respecta a las milongas convencionales—, en el presente trabajo razonamos que esta afirmación debe, al menos, problematizarse. Asimismo, sostenemos que en aquel ir y venir se ha podido vislumbrar una compleja e interesante vinculación entre el baile, el placer, la sexualidad y el género dentro del universo cultural de la música del tango y del tango bailado. No obstante, estas últimas líneas de reflexión aún aguardan para ser desarrolladas y profundizadas en trabajos posteriores.

Para finalizar, creemos oportuno recuperar un planteo de John Berger (2012) que ha operado como guía en el desenvolvimiento de nuestros razonamientos y conclusiones. Cada imagen reproducida y analizada en este trabajo forma parte de un argumento que probablemente “poco o nada tenga que ver con la significación inicial e independiente” que ha movilizó la concreción de cada una de ellas. Si bien “es difícil definir exactamente en qué medida estas palabras han cambiado la imagen”, indudablemente lo han hecho. En este sentido, es fundamental resaltar que la significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado, o inmediatamente después, constituyéndose en parte de una reflexión.

Notas

¹ Se agradecen los comentarios realizados por Mariana Sáez, Juan Pablo Ripamonti, Sabrina Mora y Silvia Hirsch. Los mismos han sido de suma utilidad para la elaboración de este artículo. Asimismo, es preciso indicar que el trabajo realizado se enmarca dentro de los proyectos de investigación que llevan adelante las autoras de este texto. Juliana Verdenelli trabaja los vínculos desplegados entre las corporalidades, las moralidades y las sexualidades, mientras que Lucía de Abrantes explora la puesta en marcha de repertorios estéticos-morales en la constitución de estilos culturales.

² Se define a la *milonga* como un “lugar”, en sentido antropológico. Para Wright (2005), todo espacio que implica acción humana es un espacio social. De Certeau (1984) sostiene que un “lugar” es un espacio practicado. En este sentido, considera que la acción humana es la que transforma espacios en lugares. No existen lugares *a priori* ni lugares “vacíos” de significado. Según Margulis (2003), un “lugar” es un espacio cargado de sentido que se constituye a partir de ser habitado, vivido, colmado de afectos y ceremonias. A su vez, el lugar contiene en su localización y disposición espacial posibilidades, prohibiciones y proscipciones de orden interactivo que son inteligibles para los concurrentes habituales.

³ Queer es un término proveniente del inglés que significa raro, extraño, excéntrico, estrambótico o ridículo. Fue utilizado en Estados Unidos para nombrar de modo despectivo o peyorativo a personas gays, lesbianas y trans. Es decir, a todos aquéllos que no se ataban a la norma de la heterosexualidad obligatoria. El movimiento queer nació en este contexto a principios de la década de 1990, emergente de las crecientes disidencias, conflictos y divergencias que atravesaba el movimiento homosexual.

⁴ A partir de los contenidos citados en este trabajo y otros observados en diversas páginas web, podemos afirmar que los lugares analizados y característicos del “tango nuevo”, ya sea queer, gay o heterosexual, desarrollan un *marketing* para la comercialización de su “producto” cultural. Los tópicos que aparecen intrínsecamente asociados a este estilo de vida y de baile se vinculan con lo “libre”, “divertido”, “relajado”, “alegre”, “flexible”, “cosmopolita” y “joven”. Estos lugares prometen vivir “el verdadero sentir del tango” y respetar la “esencia del baile de la ciudad”, sin caer en los “códigos herméticos” de los salones “tradicionales” (Liska, 2008b).

⁵ En términos estrictamente patrimoniales, en 1998 se promulga la Ley N° 130 por lo que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires reconoce al tango como parte integrante de su patrimonio cultural. Precisamente, es a partir de este marco legislativo que las actividades relacionadas con el tango pasan a ser competencia de esferas oficiales en la ciudad, institucionalizándose distintas iniciativas y políticas públicas tendientes a proteger, preservar y promover dichos patrimonios culturales. Por ejemplo, Morel (2009, p. 160) señala que a partir de esta ley se crea la Fiesta Popular del Tango, que debía llevarse a cabo en la ciudad anualmente y culminar el día 11 de diciembre, Día Nacional del Tango. Este día, derivado del Decreto N° 3.781/77, fue fijado en conmemoración al nacimiento de dos figuras fundadoras de la música del tango: Carlos Gardel y Julio De Caro. El proceso de implementación de dicho evento fue cambiando su denominación, fecha y lugar de realización. En la actualidad, se realiza en paralelo al Mundial de Tango y se denomina Tango BA, Festival y Mundial.

⁶ El estilo de baile denominado “tango nuevo” nace a principios de la década de 1990. Se trata fundamentalmente de una nueva forma de bailar el tango, surgida a partir de un proceso de investigación de jóvenes bailarines profesionales. Estudiaron las estructuras del movimiento del tango y buscaron fusionarlas con diversas técnicas corporales: danza moderna, danza contemporánea, contact improvisación e incluso artes marciales. Para Liska (2009), el objetivo de estos bailarines era “crear movimientos nuevos, eliminar la rigidez y generar mayor sensibilidad corporal”. Centrado en la

experimentación corporal que enriquece la actividad de manera innovadora, la búsqueda del equilibrio como sostén del enlace en la pareja de baile, y la realización de movimientos más espontáneos, el aprendizaje del tango se convierte en lo que Liska propone llamar un “juego corporal reflexivo”.

⁷El concepto de música electrónica es ciertamente amplio, incluye toda aquella expresión musical que es creada mediante medios electrónicos. Abarca un extenso espectro compuesto por la música elaborada en computadoras (que sólo existe en soportes digitales y se interpreta por medio de parlantes), la música electrónica en vivo (creada en tiempo real con sintetizadores y otros equipos electrónicos), la música concreta (creada a partir de sonidos grabados y luego modificados) y la música que combina el sonido de intérpretes en vivo con la música electrónica grabada. Asimismo, podemos distinguir dos espacios de producción y circulación diferentes dentro de ese amplio espectro: el campo experimental y/o académico, cuyos orígenes se remiten a finales de los años 40, cuando se establecieron los estudios de música electrónica de mayor importancia en Europa (el Estudio de Música Electrónica de la WDR de Colonia en Alemania y el de Radio Francia); el campo asociado a los *mass media* y a la difusión comercial. En ese contexto se produjo la fusión de elementos de música electrónica y del pop, inaugurándose un uso masivo de los recursos electrónicos que persiste hasta la actualidad. Desde los inicios en Düsseldorf, de la mano de Kraftwerk, esta forma musical se ha diversificado en infinidad de subgéneros que abarcan el techno pop, el acid house, el funk, el acid jazz, el electro trash, el ambient, etc. La diversidad de fusiones entre géneros populares y medios electrónicos dio lugar, en el nuevo siglo, al surgimiento de la bossa electrónica, el flamenco chill out, y el tango electrónico, término que denomina a las producciones hechas a partir de la yuxtaposición de bases rítmicas típicas de la electrónica de difusión masiva, con rasgos compositivos inherentes al tango.

⁸Como recuerda un entrevistado en otro estudio realizado sobre la temática (Verdenelli y Orozco, 2009), durante la década de 1950 la presentación de las orquestas en vivo en los salones de baile funcionaba como un elemento preorganizador de las milongas. Cada orquesta, con un estilo musical que le otorgaba cierta identidad, restringía a los concurrentes:

“Era la época donde se bailaba con las orquestas en vivo. Así que íbamos por ejemplo a Huracán y estaban Pugliese, Oscar Alemán. Nunca había una orquesta de tango sola. Siempre había una orquesta de jazz. Por eso la típica orquesta de jazz. Y bueno, bailábamos hasta la 1, 2 de la mañana y decíamos bueno, vamos a San Lorenzo que está Troilo. Entonces íbamos dos noches a distintas orquestas. Entonces no sólo era bailar con las orquestas en vivo, era esa energía, ese amor de la gente por los instrumentos y por lo que estaban ejecutando. Y nosotros veíamos a los bailarines de esas orquestas. Porque al que le gustaba D’Arienzo no iba a bailar con la orquesta de Pugliese. Nosotros recorríamos los distintos lugares, las distintas orquestas y podíamos ver como se bailaba diferente. Ahora es como cuando vamos al cine y cerramos los ojos” (Facundo, bailarín profesional de 68 años).

⁹Narcotango fue creado en el año 2003. Es un grupo de músicos argentinos integrado por Carlos Libedinsky, Fernando del Castillo, Marcelo Toth y Mariano Castro. Para más información, visitar: <www.carloslibedinsky.com>.

¹⁰La idea original del grupo nació de Gustavo Santaolalla (productor) y Juan Campodónico, a partir de su interés por fusionar “la música electrónica con las raíces latinas”. En 2002 lanzan su primer disco *Tango Club*. El conjunto está integrado por músicos argentinos y uruguayos. Para mayor información, consultar: <www.electrotango.net/Bajofondo-cast.html>.

¹¹Gotan Project nació en Francia y fue pionero en la propuesta de combinar música de tango con jazz y electrónica. Está integrado por el DJ y músico francés Philippe Cohen Solal (fundador del sello discográfico ¡Ya Basta!), el músico y DJ suizo Christoph H. Müller

y el guitarrista argentino Eduardo Makaroff (cuyos trabajos anteriores en Argentina y en Europa estuvieron asociados al rock y al tango). Su primer disco, *La Revancha del Tango*, es del año 2001 y ha vendido más de un millón de copias. Desde su creación, el trabajo de este grupo ha contado con una gran difusión. Para mayor información, consultar: <http://www.gotanproject.com/>.

¹²Para Danto (2008), “contemporáneo” no es una denominación temporal, en el sentido del arte presente, sino una categoría que refiere una forma particular de producir y entender el arte, que él nombra “posthistórica”. Prefiere la utilización de este término en lugar del calificativo “posmoderno” y reserva este último para un estilo particular de arte.

¹³Aun cuando hubo otras, la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) es la primera organización homosexual importante en el país. Desde su fundación en 1984, en un boliche llamado “Contramano”, se consideró un organismo de derechos humanos, y entre tales derechos incluyó el del libre ejercicio de la sexualidad (Bazán, 2006).

¹⁴Existe consenso en considerar a la década de los 60 como el momento de nacimiento de un “nuevo feminismo”. En Argentina, las primeras reuniones feministas se hicieron en el marco de un grupo llamado Movimiento de Liberación de Mujeres (MLM). Disuelto el MLM, se fundarían la Unión Feminista Argentina (UFA) y el Movimiento de Liberación Feminista (MLF) en la primera mitad de la década de los 70 (Cosse, 2010).

¹⁵YouTube fue fundado en el año 2005 por tres exempleados de PayPal y pasó a ser propiedad de Google en octubre de 2006, por la cantidad de 1.650 millones de dólares. YouTube permite a sus usuarios colgar, ver y compartir videos de un máximo de 8 minutos de duración, y a pesar de las restricciones de las reglas de *copyright* que limitan los contenidos a las autoproducciones, también podemos encontrar clips de películas, programas de televisión, anuncios o documentales y parodias o reelaboraciones amateur de estas producciones profesionales, la mayoría muy populares. Un elemento a destacar es que los enlaces a los videos de YouTube pueden ser incrustados en blogs y páginas personales, amplificando su difusión y resignificando estas producciones (Ardèvol y San Cornelio (2007, p. 6).

¹⁶En la actualidad destacan, principalmente, las denominaciones “milonguero”, “villa urquiza”, “tango nuevo”, “tango gay” y “tango queer”. Estos estilos se vitalizan en los ámbitos más formales de enseñanza de la danza, en los diversos espacios en los que se dictan clases y prácticas y a partir de la consolidación de las diversas escuelas o profesores que enseñan distintos estilos.

¹⁷La primera edición del Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires fue en 2006, desde entonces se realiza todos los años en la ciudad. Ver <www.festivaltangoqueer.com.ar>.

¹⁸Se realiza hace 7 años y se han sumado otros países que además organizan sus propios festivales, como los de Berlín, Estocolmo y Buenos Aires.

¹⁹Ver <www.tangoqueer.com/espanol/quienes_somos.html>.

²⁰Google Inc. es la empresa propietaria de la marca Google, cuyo principal producto es el motor de búsqueda de contenido en Internet del mismo nombre. Ofrece también otros servicios: un servicio de correo electrónico llamado Gmail, su mapamundi en 3D Google Earth, un servicio de mensajería instantánea basado en XMPP, llamado Google Talk, el sitio web de videos YouTube, otras utilidades web como Google Reader o Google Noticias, el navegador web Google Chrome, y su más reciente creación: el servicio de red social Google+. También lidera el desarrollo del sistema operativo basado en Linux, Android, usado actualmente en teléfonos celulares y tabletas.

²¹Rodolfo Anibal Sciammarella (Buenos Aires, Argentina, 8 de octubre de 1902-24 de junio de 1973) fue un pianista, compositor y autor argentino. Entre sus obras se encuentran *No te engañes corazón* —tango que supuso su estreno como compositor en 1926—, *Besos brujos*, *Vieja recova*, *Che Bartolo*, *Dos en uno*, *Qué*

fácil es decir, *Hacelo por la vieja, Llévatelo todo, Pura sangre, De igual a igual, Himno de las Américas*. También colaboró en varias películas argentinas con sus creaciones. Se exilió en México tras el golpe de Estado que derrocó a Juan Domingo Perón en 1955 y luego en España, en 1962, donde continuó su carrera como compositor e intérprete de piano. En la actualidad y tras su fallecimiento su obra sigue difundándose y sus principales éxitos forman parte del repertorio de muchas orquestas.

²² Los denominados “adornos” constituyen movimientos individuales, realizados generalmente por quien es llevado en el baile, sin la marcación de quien conduce y sin interrumpir los movimientos del otro. Es decir, sin que éste “se entere”.

Referencias

- Ardèvol, E. (1996), “El video como técnica de exploración etnográfica”, en A. Pérez y otros (eds.), *Antropología de los sentidos. La vista*, Madrid, Celeste Ediciones, pp. 79-104.
- Ardèvol, E. y G. San Cornelio (2007), “‘Si quieres vernos en acción: YouTube.com’. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 10, pp. 1-29.
- Arfuch, L. (2007), “Ver o no ver. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global”, en *Semio 2007, VIII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual*, Estambul, del 29 de mayo al 2 de junio, pp. 421-429.
- Barthes, R. (1990), *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.
- Bazán, O. (2006), *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la conquista de América al siglo XXI*, Buenos Aires, Marea.
- Berger, J. (2012), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Carozzi, M. J. (2007), “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”, *Revista Religião & Sociedade*, vol. 29, núm. 1.
- Carvalho da Rocha, A. y C. Eckert (2009), “Imágenes del tiempo, formas de la ciudad: etnografía hipertextual y banco de imágenes”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 14, en <http://www.antropologiavisual.cl/carvalho_&_eckert.htm#2>.
- Cecconi, S. (2009), “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”, *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 13, en <<http://www.sibetrans.com/trans/publicaciones>>.
- Cosse, I. (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Danto, A. (2008), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós.
- De Certeau, M. (2007), *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Gil, F. (2006), “Las mujeres, el tango y el cine”, *Revista Nuestra América*, núm. 2, pp. 198-210.
- Hirsch, S. (2012), clase virtual del Seminario de Antropología de lo Visual, Maestría en Antropología Social, Buenos Aires, Flasco.
- Lacarrière, M. (2003), “Nuevas políticas de lugares: recorridos y fronteras entre la utopía y la crisis”, en M. Welch, (comp.), *Buenos Aires, la ciudad en cuestión*, Buenos Aires, Biblos-Fadu.
- Liska, M. M. (2008a), “El cuerpo en la música. La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico”, *Onteaiken. Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*, boletín núm. 8, Centro de Estudios Avanzados-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas/Universidad Nacional de Córdoba, pp.45-52.
- Liska, M. M. (2008b), “Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del Neo-tango”, *Revista del CCC*, núm. 2, en <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/32/>>.
- Liska, M. M. (2009), “El tango como disciplinador de cuerpos legítimos-legitimados”, *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 13, en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>>.
- Mahmood, S. (2006), “Teoría feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egipto”, *Etnográfica*, vol.10, núm. 1, pp. 121-158.
- Margulis, M. y otros (2003), *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos.
- Mora, S. (2008), “Cuerpo, género, agencia y subjetividad”, ponencia presentada en las *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, 10, 11 y 12 de diciembre.
- Morel, H. (2009), “El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, pp. 155-172.
- Observatorio de Industrias Culturales (2007), *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales/Ministerio de Producción.
- Prévô-Schapiro, M. F. (2001), “Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades”, *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 19, pp. 33-56.
- Pujol, S. (2003), “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en James, D. (ed.) *Nueva Historia Argentina. Tomo IX. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 281-328.
- Rocchi, R. y A. Sotelo (2004), *Los jóvenes y el tango. ¿En busca de la identidad perdida?* Cuadernos de trabajo núm. 47, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- Savigliano, M. (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder-San Francisco-Oxford, Westview Press.
- Slater, D. (1995), “La fotografía doméstica y la cultura digital”, en M. Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, pp. 173-197.

- Sontag, S. (2006), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Varela, G. (2005), *Mal de tango*, Buenos Aires, Paidós.
- Verdenelli, J. y D. Orozco (2009), *El Tango en el siglo XXI. Rituales de interacción en las milongas contemporáneas de la ciudad de Buenos Aires*, tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad del Salvador.
- Vismara, J. (2013), “Queríamos que este disco representara más lo que somos”, entrevista a G. Santaolalla, *Página 12*, 3 de marzo, en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-27969-2013-03-03.html>> [fecha de consulta: 1 de febrero de 2014].
- Wortman, A. (2003), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La Crujía.
- Wright, P. (2005), “Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica antropológica”, *Indiana*, núm. 22, pp. 55-72.

Recibido: 31 de mayo de 2013

Aceptado: 16 de febrero de 2014

Autoras: Juliana Verdenelli-Lucía de Abrantes

Juliana Verdenelli es licenciada en Sociología por la Universidad del Salvador, doctoranda en Antropología Social en el Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad de San Martín y miembro del Grupo de Estudio sobre Cuerpo en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <juliana_verdenelli@hotmail.com>.

Lucía de Abrantes es licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, doctoranda en Antropología Social en el Instituto de Altos Estudios Sociales/Universidad de San Martín y miembro del Núcleo de Estudios Sociales de las Moralidades en la misma institución. <deabrantelucia@gmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Verdenelli, Juliana y Lucía de Abrantes (2014), “Sentidos encontrados: representaciones visuales femeninas disputando las nuevas manifestaciones del tango”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 31-47, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.