

Placer políticamente incorrecto

“Pasividad” y feminismo en el tango queer de Buenos Aires

María Mercedes Liska*/Universidad de Buenos Aires, Argentina



RESUMEN: Durante las dos primeras décadas del siglo XX el tango atravesó un proceso de normativización del baile. Mediante la pautación coreográfica se establecieron de manera precisa los comportamientos corporales según los géneros, se delimitaron dos roles muy diferentes entre sí: uno para los varones y otro para las mujeres; el rol asignado a las segundas respondía a nociones tales como debilidad y pasividad del cuerpo femenino. Durante la última década, 2000-2010, estas asignaciones fijas se han ido modificando. Entre otras, la práctica lesbo-feminista de tango queer propuso desexualizar los roles de la danza. No obstante, varias de sus practicantes prefieren bailar en el rol tradicional. ¿Cómo se puede interpretar esta elección? ¿Es posible comprenderla solamente como marca de disciplinamiento corporal? ¿En qué reside el placer del baile en un contexto asociado al activismo de género? ¿Qué dirían los postulados feministas acerca de este placer? El presente trabajo analiza estas experiencias en relación con las representaciones contemporáneas sobre la emancipación femenina.

PALABRAS CLAVE: tango queer, baile, pasividad, placer, feminismos.

ABSTRACT: During the two first decades of the 21st Century, tango has been under a process of dance regularization. By means of the choreographic rules, body behavior has been set forth in accordance with each sex. Therefore, two very different roles were established, one for men and one for women. The role assigned to women was related to the weakness and passiveness of the feminine body. During the last decade, from 2000 to 2010, these fixed roles have changed. The lesbian feminist practice of queer tango was meant to desexualize dance roles. However, some dancers prefer to dance in their traditional role. How can this choice be interpreted? Is it possible to understand it just as a sign of body discipline? Where is the pleasure of dancing within a context related to gender activism? What would be the considerations of this pleasure under feminist premises? This work renders an analysis on these experiences with regard to contemporary manifestations on women emancipation.

KEY WORDS: queer tango, dance, passiveness, pleasure, feminism.

Improper politically pleasure.
Feminism “Passivity” and queer tango in Buenos Aires
Pp. 49-58, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción

EN EL AÑO 2000 INICIÓ UNA EXPERIENCIA de baile del tango entre lesbianas organizada por la bailarina Mariana Docampo. La práctica fue creciendo de a poco y alrededor del año 2005 se le denominó tango queer. En un principio, la intención fue crear un espacio que posibilitara este tipo de baile entre mujeres, mujeres que querían bailar con otras mujeres, algo que hasta el momento era impensable realizar en las milongas.¹ De manera gradual, esta práctica fue reflexionando sobre el denominado “machismo” existente en el tango, la heterosexualidad obligatoria a la que se circunscribía la danza y la asimetría de géneros inscripta en su dinámica corporal. En definitiva, el tango queer produjo poco a poco un discurso feminista del tango.

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

En diez años el tango queer vivió un proceso de consolidación estético y político en el que se instaló como práctica habitual dentro de una amplia ofertaailable de la ciudad en materia de tango y adquirió visibilidad en el ambiente tanguero en general. Durante este período la propuesta cambió, se adaptó y amplió sus horizontes. Ejemplo de esto es su desplazamiento de espacios de práctica en ámbitos lesbo-feministas a lugares independientes de ellos, como el circuito de milongas heterosexuales del barrio de San Telmo.² En este desplazamiento, la práctica se encontró intencionalmente con un público mucho más heterogéneo: una concurrencia gay y bisexual masculina, un público lesbiano con menor identificación con el feminismo académico o activista y mujeres y varones heterosexuales que generalmente asisten circunstancialmente pero que conforman un tránsito constante.

En el año 2010 decidí conocer en profundidad esta experiencia a través de un trabajo de campo con observación participante que finalizó en 2012. En este período noté que gran parte de las participantes asiduas a la práctica explicitaban una notable preferencia por ocupar el rol tradicionalmente femenino. En este sentido, mi análisis se encontró con cierta tensión entre una apreciación reproductivista y una potencialidad transformadora de la vida social subyacente en la propuesta. ¿Cómo se puede interpretar esta elección? ¿Es posible comprenderla solamente como marca de disciplinamiento corporal? ¿En qué reside el placer del baile en un contexto concebido como una nueva modalidad de activismo de género? ¿Qué dirían los postulados feministas acerca de este placer?

Este trabajo recorre mis interpretaciones sobre dichas experiencias de placer en el tránsito entre una lec-

tura inicial reproductiva de las relaciones de género dominantes y un planteamiento sobre los posibles modos del agenciar femenino que existen en la periferia de lo “correcto” en términos de políticas de género. En otras palabras, propone pensar en los conflictos que surgen cuando determinadas consideraciones políticas se encuentran con el placer del baile. Establece una reflexión que repone los procedimientos intersubjetivos del conocimiento académico (Citro, 2009; Cabrera, 2010) y que permite problematizar las diferentes líneas de interpretación señaladas. Toma en cuenta los estudios que destacan la importancia que tienen las interpelaciones a la subjetividad del/la investigador/ra como instancias de definición y conocimiento (entre otros, Leavitt, 1996; Cardoso de Oliveira, 2003; Wright, 1998; Wacquant, 2006), así como las indagaciones sobre música y baile precedentes en donde los investigadores/ras sitúan sus experiencias dentro del desarrollo argumentativo (Savigliano, 2002; Carozzi, 2009; Citro, 2009; Lenarduzzi, 2010). De manera que realiza el recorrido teniendo en cuenta las implicaciones del analista, las experiencias emocionales y la formación intelectual, los condicionamientos y preconceptos relacionados con definir a priori qué es lo político en la música y, específicamente, qué es lo que ocurre cuando los discursos sobre el empoderamiento femenino son asociados a una práctica de baile.

A continuación, una breve referencia a ciertos aspectos históricos sobre el baile del tango en relación con la cuestión de género y las condiciones sociales en las que se produce su revitalización en la década de 1990, hecho que nos acercará a la densidad problemática del tango queer aquí planteada.

De mujeres, baile y tango

Durante las dos primeras décadas del siglo XX el tango atravesó un proceso de normativización del baile. Mediante la pautaación coreográfica se establecieron de manera precisa los comportamientos corporales según los géneros, se delimitaron dos roles muy diferentes entre sí: uno para los varones y otro para las mujeres. El rol asignado a las segundas respondía a nociones tales como “debilidad” y “pasividad” del cuerpo femenino, que según diferentes trabajos han sido de utilidad a la intención de sostener las relaciones asimétricas de poder entre los géneros (Savigliano, 1995; Saikin, 2004; Varela, 2005; Gil, 2008; Liska, 2010). De esta manera, la distinción de roles en el tango consiste en dos dinámicas complementarias: conductor-conducida o guiar-ser guiada, roles que han tenido la asignación fija varón-mujer aproximadamente desde 1910 (Liska, 2010).

A lo largo del siglo, el baile del tango se mantuvo bajo estos preceptos fundamentales de relación intercorporal. El varón conduce la danza, decide los movimientos y la velocidad de la misma; la mujer debe seguirlo, aceptar

la dinámica corporal propuesta, comprender y responder físicamente a lo que él pretende realizar. Tradicionalmente el varón, es decir, el que conduce, es quien se luce, el que elige con quién bailar y, fundamentalmente, el que “sabe”.

En la década de 1990 hubo un resurgimiento social progresivo del baile del tango en la ciudad de Buenos Aires. De manera sorpresiva, los jóvenes comenzaron a interesarse en él renovando el público de esta tradición cultural “porteña” que había dejado de convocar a las nuevas generaciones de bailarines desde la década de 1960. Esta revitalización ocurrió en un período histórico particular de la Argentina, conocido como la década neoliberal, de fuertes consecuencias en la cultura, particularmente en las prácticas musicales (Wortman, 2003; Blázquez, 2008; Alabarces, 2011; Adamovsky, 2012). Fue recreado a través de saberes informales y convenciones recordadas de lo que se conoce como la época de oro del tango, que comprende la década de 1940 y parte de la década de 1950. En su recuperación, las milongas funcionaban como un ritual, con maneras diferenciales de vestirse, de comportarse, de mover el cuerpo y de relacionarse con los otros. Con el tango-danza la sociedad civil parecía querer revivir otros tiempos políticos, económicos y sociales de la Argentina (Liska, 2012).

En los inicios del siglo XXI se comienza a visibilizar ciertas problemáticas relacionadas con la idea cosificada de tradición y van adquiriendo importancia las tensiones, exclusiones y confrontaciones entre los participantes. Destacaron discrepancias entre distintas concepciones estéticas del tango. Se configuraron variantes del baile de pista con la contraparte de las disputas por su antigüedad, autenticidad, popularidad y calidad estética (Morel, 2011) y se desarrollaron algunos cuestionamientos sobre las normativas de interacción social y un sinnúmero de dificultades derivadas de las asimetrías entre los géneros mediadas por las distintas edades de los bailarines y bailarinas (Savigliano, 2002).

En la primera década del nuevo siglo, el baile del tango en la ciudad continuó en crecimiento pero inauguró una etapa donde la práctica se adaptó a nuevos regímenes de legitimidad cultural y de las experiencias corporales. De esta manera van a ir coexistiendo prácticas heredadas de la época clásica y un conjunto diverso y segmentado de propuestas novedosas. Si anteriormente la situación de baile se mostraba como un tiempo diferente a la vida cotidiana, ahora se convertía en receptora del entorno cultural contemporáneo, el tango derivó en una situación de ensayo y aprendizaje de nuevas pautas de socialización nocturna que descomprimió parte de las problemáticas señaladas y generó otras.

Uno de los cambios producidos por las nuevas prácticas es la des-heteronormatividad del tango ejercida fundamentalmente por la creación de prácticas dentro de la comunidad gay porteña. La existencia del tango queer en Buenos Aires se ha vuelto un espacio intere-

sante para comprender ciertas transformaciones sociales de la Argentina relacionadas con los cambios en las políticas de género estatales en los últimos diez años y sus consecuencias en la reconfiguración de las relaciones gays y héteros en los espacios de socialización nocturnos (Pecheny, Figari y Jones, 2008; Meccia, 2011).³

Volviendo a las experiencias femeninas, durante el proceso de revitalización de la década de 1990 el rol femenino en la danza se constituyó como una práctica de docilidad y “entrega” frente al varón (Carozzi, 2009, que fue retomada de la dinámica dancística de principios de siglo. Sin embargo, durante la primera década del siglo XXI las mujeres asumieron de forma gradual nuevos modos de participación, legitimidad y jerarquización en las prácticas. Las cultoras más jóvenes afirmaban haber adquirido una mayor “libertad” frente a sus predecesoras, pero el hecho más evidente fue el lugar que ganaron en la enseñanza del tango ofreciendo clases que prescindían del varón⁴ y donde ellas realizaban oportunamente los roles de conducción y de conducidas.⁵ En ciertas clases, y luego en algunas milongas, las asistentes comenzaron a bailar entre mujeres por la ausencia de varones. Esto también permitió que algunas mujeres experimentadas organizaran sus propios espacios y nuevas propuestas de baile. En dicho contexto, y luego de una extensa participación en clases y milongas convencionales durante la década de 1990, Mariana Docampo creó un espacio con sus propias reglas.

Como se puede observar, la novedad más visible del tango queer fue el ejercicio de la conducción en mujeres, pero la práctica en este contexto implicó un reajuste de diversas dimensiones de la experiencia corporal. A continuación, veremos cuáles han sido las estimaciones del tango queer respecto de las problemáticas en las experiencias femeninas precedentes que fundamentan la propuesta de baile.

Punto de partida y devenir del tango queer

Al margen de las investigaciones mencionadas anteriormente que explican cómo el tango ha sido históricamente una práctica que intentó circunscribir el empoderamiento de las mujeres, el manifiesto de tango queer diagnosticó en un documento fundacional las dificultades prácticas y cotidianas del “ser mujer” en una milonga. Describe la asignación fija de roles varón-mujer como una naturalización vigente de inferioridad de lo femenino. Sin embargo, profundiza en el significado de esta obligación al decir que lo que se impone es una única forma de placer en un sentido “pasivo”, basado en la entrega y la recepción: “... la mujer-conducida es enseñada desde el principio a dejarse llevar, y el placer de la danza aumenta en la medida en que ella presenta menos resistencia” (Tango Queer). De este modo, placer y pasividad son subrayados como rasgos normativos y homogeneizantes de la experiencia

corporal femenina en el tango. En definitiva, el documento focaliza la problemática de género en la asimetría (desigualdad de saberes), la esencialización y la pasividad, lo que en gran medida sirve de fundamento para la creación de un espacio con otras reglas de juego, en donde la danza sea capaz de generar una nueva cultura *desde* los cuerpos, es decir, desde la satisfacción de otras necesidades, placeres y conocimientos.

En estos años, dicho espacio se ha ido afianzando y si bien sostiene las premisas de su creación, éstas dialogan con los deseos y las expectativas de las personas que asisten. El público de la milonga se ha ido modificando. Comprende un universo social mucho más heterogéneo respecto de sus intereses sobre la práctica, que en los comienzos y, más aún, en sus motivaciones políticas y sus vínculos con la militancia de género.

Los primeros trazos de mi etnografía sistemática en el lugar coincidieron con un transitar paralelo por algunos espacios de formación académica doctoral que me sugerían estar alerta frente a la mirada optimista sobre las nuevas propuestas de baile y su supuesta deconstrucción de las determinaciones sociales cosificadas en el tango. Me hablaban del peligro de la “fascinación con el objeto”. Dicho llamado de alerta ejerció su influencia en la formulación de preguntas tales como de qué manera se recompone el universo de tensiones y de conflictos, cómo se establecen nuevas formas de subordinación de género, o de qué modo se instituyen relaciones sociales dominantes. Con estos interrogantes fui reparando en que varias de las practicantes manifestaban su preferencia por el rol de “conducidas”.

Paso a detallar. Teniendo en cuenta que en las clases de tango queer cada ejercicio o secuencia de movimiento debe aprenderse en ambos roles, a las clases a menudo asisten algunas bailarinas no “*habitué*” del espacio que sólo realizan el rol de conducidas. También hay extranjeras o personas que se acercan desde otros espacios de tango de Buenos Aires en los que no se intercambian los roles. Las segundas muestran cierta resistencia de inicio, pero generalmente terminan realizando el otro rol una vez que pierden el “vértigo” y que encuentran una compañía que las incentiva y las ayuda a hacerlo. Las primeras, aun conociendo la propuesta queer, sólo realizan el rol de conducidas.

En el momento de la milonga (es decir, fuera del momento de práctica y aprendizaje) el tema cambia: las bailarinas que durante la clase realizan ambos roles eligen uno ya no como una predeterminación sino como una preferencia. Al ingresar a la pista de baile verbalizan sus deseos con frases por el estilo: “Conducí vos, a mí me gusta que me lleven. Después si querés cambiamos”. En este contexto, la preferencia se manifiesta con palabras tales como “me gusta más” o “lo disfruto más”.

Anteriormente mis interpretaciones sobre estas preferencias puestas en escena en el tango queer me remitían a marcas reproductivas de lo social, como si allí

radicara el estigma de la subordinación histórica o bien el indeclinable reacomodamiento asimétrico del poder, ahora desplegado entre mujeres. Más aún, consideraba que este disfrute representaba una falla respecto de la concepción feminista del tango.

Cuando tomé contacto con las metodologías que enfatizan la problematización de la experiencia etnográfica y la implicación subjetiva de quien produce conocimiento a través de ella, encontré que el supuesto que había imaginado acerca de la replicación y vuelta a la relación mujer-pasividad presentaba varias dificultades. Sintéticamente, estaba diciendo que la reaparición normativa se debía al alejamiento de la práctica queer del feminismo y la consiguiente incorporación de mujeres que no se inscribían en sus postulados. Desde el vamos, no podía aplicar esta conjetura a mi propia experiencia dado que, considerándome feminista, tuve que aceptar —y no fue fácil— que debía ser incluida en el segmento de mujeres que prefieren ser guiadas.

Yo soy débil...

Uno de los desafíos personales que implicó la observación participante en la milonga Tango Queer fue que por primera vez —y después de años de práctica convencional— iba a aprender el rol de conducir. Comencé el trabajo de campo con el convencimiento de que como mi entrenamiento corporal respondía a una práctica normalizadora de la femineidad (el rol “pasivo” en la práctica convencional) me iba a resultar difícil revertirla más allá de ser consciente de tal operación. Lo cual encierra un problema central de la relación entre teoría y práctica: “qué significa saber” (Bourdieu, 1999).

Haciendo un paréntesis, recuerdo una anécdota muy elocuente al respecto. En el año 2009 cursé un seminario doctoral de tres encuentros con Judith Butler en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. La dinámica de las clases consistió en una exposición prolongada de la docente y, hacia el final, la lectura de preguntas del alumnado que habían sido transmitidas por escrito de forma anónima. La generalidad de las preguntas era un nudo teórico infernal que no hacía más que dar cuenta de que las asistentes —y sí, éramos todas mujeres— habíamos leído en detalle los libros de Butler. De pronto, una de ellas rompió por completo el clima ceremonial generado por la presencia de tamaña figura académica haciendo una pregunta que iba más o menos así: “¿Todo lo que has pensado y escrito sobre el cuerpo y su relación con el género permitió que te sintieras mejor con tu propio cuerpo?”. Butler se tomó un tiempo, que pareció eterno, para responder. El silencio se hizo profundo hasta que finalmente respondió: “No”. Luego encontré una entrevista publicada por esos días donde Butler decía: “No pienso que la teoría deba ser aplicada. No se trata de un conjunto de prescripciones abstractas

aplicables a la vida práctica. La teoría no te dice cómo hacer las cosas, pero abre posibilidades” (Sabsay, 2009).

Mi convicción de que la imposibilidad sobre encontrar un disfrute en aprender a conducir en el tango no hacía más que reafirmar lo difícil que es despojarse de una norma fijada en el cuerpo (Butler, 1998), era algo que en realidad ya sabía y que avalaba la importancia que tienen las prácticas de disciplinamiento corporal en tanto regulaciones perdurables de los comportamientos sociales (Foucault, 1991). Esto no sólo representaba un razonamiento tautológico sino que establecía una distinción demasiado esquemática entre un “yo” no-sujeto alojado en la conciencia y un “yo” sujeto determinado socialmente en el cuerpo. Lo más interesante era que el desafío por aprenderlo me causaba fastidio e incomodidad, pero justificaba estas emociones como el resultado de intentar forzar el *habitus bourdieuno*, confirmando que el baile del tango constituye una “práctica de incorporación” (Wacquant, 2006), una fábrica de cuerpos femeninos dóciles.

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

Frente a una mirada crítica sobre el histórico disciplinamiento femenino en nombre del tango, se superponía la matriz positivista y racional de la sistematización coreográfica de las primeras décadas del siglo XX. En esos momentos, el pensamiento higienista fundamentaba científicamente la desigualdad entre hombres y mujeres, al tiempo que afirmaba la indisociable relación entre pensamiento racional y masculinidad (Salessi, 1995). La modernización del tango, coherente con esta idea, pautó el rol “racional” para ellos.

Volviendo a lo personal, resulta que en los momentos de ocio suelo buscar actividades que no impliquen demasiado esfuerzo “mental”, seguramente porque en ello se basa mi trabajo y si bien el baile del tango forma parte de él, en la práctica se ponen en juego deseos que no responden al *rictus* laboral. La ambicionada posición masculina, cerebral, calculadora ¡resultó ser horrible! Se conformaba el dilema: ¿estoy presa de mi cuerpo, o de mi representación feminista sobre el cuerpo? ¿En qué radica la falla?

Retomando la manera en que algunas bailarinas extranjeras abordan la práctica, en una oportunidad —luego hubo otras— me tocó bailar en la clase con una mujer inglesa de unos cuarenta y cinco años que sólo realizaba el rol de guiada. Antes de comenzar, me comentó que para ella era mayor desafío bailar siendo conducida. Ahí

recordé cierta conversación con la profesora del espacio en la cual señaló que entre las bailarinas europeas el rol de guiada despierta gran atractivo, una novedad para aquellas experiencias de vida afianzadas en la igualdad de género, y que en el rol “pasivo” de la danza no se juega una posición social. Yo pensaba que en definitiva las europeas no disputan poder o legitimidad a través del tango, al menos en la representación de género vinculado a la identidad nacional, y que por lo mismo es común entre ellas la fijación de roles (una conduce, otra es conducida). Pero en algún punto yo también me siento identificada con esta suerte de inversión de lo cotidiano. No obstante, esta idea de actitudes o disposiciones opuestas en distintas instancias del hacer diurno-nocturno también presenta problemas, ya que habilita a decir algo tan grosero como que las mujeres cuyas trayectorias de vida social distan de situaciones discriminatorias, por ser mujeres (europeas) o por su orientación sexual (sí, yo soy hétero), en el tango performan lúdicamente el sometimiento porque saben que sólo se trata de un juego.

Lo expuesto hasta el momento obliga a revisar la producción teórica respecto de la “pasividad” y su vínculo con el placer, incluso en otras prácticas sociales.

Una mala palabra

El concepto de sujeto “pasivo” ha sido ampliamente problematizado en los estudios de comunicación sobre recepción. Sin ánimo de reponer los matices que ha adquirido dicha polémica a lo largo del tiempo, debemos referirnos a las críticas fundacionales de Michel de Certeau (1996) que cuestionaron la posición pasiva asignada críticamente a los consumidores de objetos culturales masivos, señalando que en realidad ellos siempre han transformado la información que reciben de un modo activo y creativo en sus prácticas cotidianas. En los estudios sobre sexualidad también encontramos alusiones a lo pasivo como un atributo corporal construido, producto de las relaciones de poder. Aquí, es imprescindible referirse a Foucault (1995), quien analiza cómo ha sido configurada históricamente la dicotomía hombre-mujer/activo-pasivo/sujeto-objeto como una de las matrices culturales modernas y occidentales (que en realidad se remontaría, según él, al pensamiento occidental clásico), edificante de una ideología sexual basada en el acto de penetración coital y determinante de la construcción hegemónica de distinción entre los géneros. Siguiendo esta noción, Ernesto Meccia señala que en Buenos Aires y en la jerga gay masculina es corriente el uso del término “pasivo” para referirse a los varones que emplean el rol receptivo en el coito (2006, p. 147). Asimismo, Horacio Sívori agrega que las categorías “activo” y “pasivo” no refieren a lo que la persona es más allá de la performance sexual, dado que las identidades de género son construidas de modos mucho más abarcadores y que el sentido que adquieren en esa situación no se

transfiere fácilmente a los contextos públicos de interacción social (2005, p. 89). No obstante, Sívori afirma que dichos roles “se someten a complejos juegos de significación” (ibídem).

A la distancia, estas nociones comparten el supuesto de que la pasividad es un calificativo teórico y cultural negativo. Por su parte, Carlos Figari (2008) introduce otra connotación de lo pasivo al decir que en la posición sexual receptiva se juega gran parte del sexo placentero y que las características latinoamericanas de los mandatos de masculinidad hegemónica, basados fuertemente en la relación actividad-virilidad, han operado históricamente en inhibir dicho placer, significando en ello una pérdida de la condición de hombres (p.119). Figari invita a una nueva mirada sobre la relación entre pasividad y placer que no expresaría una posición de sometimiento sino todo lo contrario.

Yendo a los estudios sobre baile, en la línea de Michel de Certeau, Silvia Citro (2009) señala que la antropología del cuerpo que se desarrolló en los años setenta reforzaba la concepción de prácticas corporales “pasivas” e “inertes” en el sentido de reproducir lo social, mientras que en la década de 1980 dicha noción fue refutada, instituyendo el carácter activo y potencialmente transformador de toda experiencia corporal (p. 31). Se entiende que un rol “pasivo” en una práctica de baile es siempre, aun en última instancia, activa productora de sentidos. En esta dirección se orientan dos estudios etnográficos en milongas convencionales que analizan las experiencias de las mujeres. Marta Savigliano (2002) señala el radical proceso activo de posiciones femeninas aparentemente inactivas al margen del rol asignado en la danza, como hacer el acto de “planchar”, es decir, de aquellas mujeres que no son invitadas a bailar y que por lo tanto se quedan en una mesa del salón mirando la pista. Asimismo, sostiene que en el tango la pasividad es una posición feminizada, pero no sumisa (p.70). Por su parte, Carozzi (2009) cuestiona la noción de “pasividad” de las conducidas y subraya que, más que una carencia de agencia, dicha denominación refiere a la ilegitimidad de poder de las mujeres en el mundo del tango. Aunque en ambos trabajos la pasividad aparece analizada en términos de poder y no de placer, Carozzi establece una relación similar a la de Figari al señalar un vínculo estrecho entre ilegitimidad y pasividad.

Dicho todo esto, ahora interesa focalizar en la conjunción de ambas nociones (ilegitimidad-pasividad) para saber cómo se articulan en el tango queer.

Feminismos en movimiento

Retomando el análisis personal, decía que mi posicionamiento feminista parece contradecirse con la falta de deseo por ejercer el rol de conducir, pero es evidente que la relación entre feminismo y tango queer no es sólo personal, está en la apuesta política del espacio o en los

relatos o las actividades que realizan algunas de las participantes por fuera de las prácticas de baile; es decir, en este contexto la postura feminista constituye una interpelación, un discurso antinormativo que regula de algún modo los comportamientos. Esto se puede percibir en un especial cuidado por las palabras, incluso en quienes visitan circunstancialmente la milonga y que demuestran estar pendientes de no decir algo fuera de lugar.

Sobre las prácticas de baile en la década de 1980 en los Estados Unidos, Leslie Gotfrit (1988) sostiene que para las feministas la no realización de comportamientos femeninos estereotipados y degradantes se instituyó como lo políticamente correcto y que en muchos casos ha devenido en sentimientos de culpa en quienes los realizan (p.135); es decir, que los comportamientos aceptados por el feminismo, no en un sentido estrictamente teórico sino desde un pensamiento común, naturalizado, se convierten en las expectativas dominantes (ibídem).

Carolina Spataro (2012) afirma que existe una tendencia por parte de la academia feminista a subestimar los recursos y las capacidades de las mujeres “ordinarias” en relación con el desarrollo de algún grado de autonomía. Señala la crítica que realiza Angela McRobbie (1999) sobre algunos postulados feministas, entre ellos, el rechazo por el vínculo entre el placer y el consumo que produce una cultura del puritanismo, dando lugar a la existencia de placeres culpables provistos de una “falsa conciencia”. Asimismo, Spataro dice:

... entendemos que desde las Ciencias Sociales es más habitual pensar los condicionamientos estructurales que explicar la agencia ya que es más fácil leer las regulaciones del placer que los lugares por los que el placer se cuele (p. 288) [...] De esta manera, las críticas que identificamos como feministas, surgidas o no de personas que así se definen, nos permite reflexionar sobre dos problemas: el primero es confundir la objeción a las desigualdades de género con la descripción y el análisis de los modos en los que se configuran las identidades de género en un contexto determinado. Las realidades generizadas existen y comportan asimetrías, pero ello no implica suponer a las mujeres en una perpetua lucha colectiva ni, en contraposición, en una situación de continuo avasallamiento de sus derechos ya que la relación de fuerza es mucho más compleja y se da en términos específicos en cada contexto (p. 303).

Esto permite extender la problemática de regulación de las prácticas de baile hacia otras dimensiones de la experiencia y no solamente a la incorporación de un *habitus* corporal.

Volviendo a la trama intersubjetiva, en una entrevista realizada a Helen La Vikinga, una bailarina de tango profesional que posee un ámbito de clases propio pero que participa habitualmente de la Milonga Tango Queer, le pregunté:

—Vos ahora, más desde tu experiencia de goce o de placer, ¿tenés un rol que te guste más que el otro? O por ahí depende el día, el momento...

—Sí, exactamente, depende del día y del momento y del ánimo y del tango, o lo que sea. Pero sinceramente reconozco que a mí me gusta más hoy en día ser la conducida, que la gente no lo puede creer, pero sinceramente lo prefiero, en el tango.⁶

Helen se reconoce como feminista y desde su identidad heterosexual ha realizado diversos actos de transgresión de género en espacios de tango tradicionales. La sorpresa que genera en sus pares esta preferencia se vincula con la imagen de sí que ella misma ha construido al pasear habitualmente por la pista conduciendo a varones, incluso en exhibiciones de danza. Ella habla de un reencontro con el rol de conducida desde otro lugar, como si ahora, que ya no es una obligación, emergiera con nitidez un modo de placer en la pasividad. La eliminación del “secreto” de conducir (Carozzi, 2009, p. 6) y la paulatina legitimidad de las mujeres en ese rol ponen en valor la histórica experiencia femenina del tango.

Otro testimonio afirma lo siguiente:

Siendo guiada me siento con un poco más de libertad aún siendo que en realidad conduce el baile el otrx. Siento que yo puedo hacer firuletes, otras cosas, que guiando. Guiando no sé como marcarle al otrx como para que improvise, esa es la carga de decir quiero que el otrx pueda experimentar la improvisación como yo la hago siendo guiada y no me animo a metérsela, no sé como.⁷

En este caso, la posición de guiada sufre una interesante inversión de sentido: la improvisación, la libertad se convierte en un atributo de la guiada, algo impensable hasta ahora que refuta buena parte de lo dicho sobre el disciplinamiento femenino en el tango, o al menos produce un cambio de registro en términos de experiencia del cuerpo. La improvisación se asocia a una experiencia no habilitada por la técnica sino vivida desde el cuerpo como “no estructuración”.

Gotfrit señala que en las prácticas de baile las mujeres experimentan el abandono de ciertas reglas como forma de placer y de poder permitido (1988, p.127). Por su parte, Silvia Citro, recuperando los últimos trabajos de Victor Turner y de Mijaíl Bajtín sobre el carnaval, refiere a la dimensión antiestructural de las *performances* que le permiten al actor colocarse temporariamente en otro estado de la vida social (2009, pp. 34-35). Si consideramos el rol de conducidas en el tango como una experiencia cercana a la antiestructura, estamos ante un modo de agenciamiento divergente que no ha sido considerado como tal y que pone en valor la posición femenina y su capacidad de resignificar los juicios de valor hegemónicos expresados a través de las técnicas corporales. Asimismo, Citro aborda de manera meleau-pontyana la noción de libertad “en situación” para establecer que la determinación del cuerpo no limita el acceso al mundo sino que fija un nexo de comunicación (ídem, pp. 76-77). Por último, nutriéndose de la concepción *freudiana* de placer, sostiene que el tipo de

placer corporal provocado por la reducción de las tensiones (de adormecerse) es capaz de modificar el devenir del ser-en-el-mundo (ídem, pp. 71, 73).

Dichas nociones permiten pensar que la denominada “pasividad” femenina del tango da cuenta de una posición particular de comunicación, caracterizada por la disipación de tensiones y emergencia de placeres, que fue establecida históricamente como el lugar “propio” de las mujeres por el escaso valor social de la función. De este modo, resulta pertinente distinguir que la calificación “pasiva” define la ilegitimidad de estas experiencias como zona de conocimiento y no el evento corporal en sí mismo. Savigliano sostiene: “Las políticas de placer de la milonga son enigmáticas y a menudo incomprensibles cuando son consideradas teniendo en cuenta los estándares modernos, burgueses e incluso diurnos cotidianos” (2002, p. 92).

En definitiva, la práctica del rol pasivo vivida como un momento y una posición antiestructural abre nuevas posibilidades para reflexionar sobre las técnicas de disciplinamiento corporal modernas. El tango queer realiza un proceso deconstructivo de los sentidos en dos direcciones: hacia la eficacia de las técnicas corporales y hacia los juicios de valor que establecen las políticas de género. No obstante, estos significados están en tensión —y en este punto nos acercamos, para terminar con la estampa de las conducidas, a las experiencias más confusas de comprender de la relación entre deseo y acción corporal.

Hay bailarinas que cuando asumen el rol de conducidas no ejercen del todo la “entrega” al cuerpo de quien conduce. En realidad esto no es nuevo en el tango, pero el modo que asume tal resistencia en la práctica queer tiene que ver con un traslado de medir y controlar el movimiento propio del otro rol. Hay guiadas que se ponen a marcar severamente a las que conducen y que cuestionan la manera de guiar en cada ejercicio de la clase. En otras prácticas las mujeres conducidas no cuestionan ni corrigen, salvo excepciones; es más, está mal vista esta actitud. Se escuchan comentarios risueños como “ahora todas conducen estén en el rol que estén”. Pero lo interesante a remarcar en relación con la pasividad es que varias mujeres, aun teniendo el deseo manifiesto de ser guiadas, no se dejan llevar. Algo impide su entrega, el adormecerse, el relajar el cuerpo.

Un relato al pasar afirma: “A mí me dicen que como guiada soy buena llevando [risas]. Por ahí tiene que ver con una actitud personal que yo tengo”. Un fragmento de la descripción etnográfica cuenta:

A Lucrecia no le gusta guiar, entonces en la milonga siempre se pone como guiada, después me propone cambiar sin decirme, me da un giro con la mano y se coloca en posición de guiar. Ella propone mucho como guiada, yo intento hacer determinadas cosas pero ella me lleva a otras y la dejo, se da cuenta que yo quedo medio desconcertada pero sigo y por eso me dice: “Como guiada soy bastante rebelde”. Me saca a bailar por segunda vez esa noche, ella había tomado bastante vino

y se larga mucho más a jugar, intenta hacer algunos firuletes sin nombre, improvisa todo el tiempo, casi como si estuviera sola, ella me dice: “Cuando tomo me largo más”. Como guía, guía todo el tiempo.

Incluso, yo misma siento que ahora que practico la conducción perdí cierta agilidad y competencia como conducida, me volví más “pesada”, aunque puede depender del día, la situación, la hora, el tango, como decía Helen. ¿Desde dónde se producen las trabas para abrirse a la experiencia intersubjetiva? ¿Los mandatos feministas operan en el cierre de ese placer?

Consideraciones finales

Observar lo que sucede en el rol tradicionalmente femenino en el tango queer se ha revelado en el proceso de investigación como una posición aguda y significativa a la que en los inicios resté importancia e incluso miré, desde la óptica académica, inquisitoriamente. El conocimiento *desde* el cuerpo ha provocado que muchos de mis supuestos analíticos se enfrenten con grandes contradicciones (entre el pensamiento y la acción) hasta llegar a una articulación coherente en una zona de confluencia opaca y confusa entre las emociones, los discursos, los gestos y el pensamiento racional.

Lo expuesto sobre la pasividad permite pensar diferentes cuestiones. Desde una perspectiva histórica, la intención de regular los cuerpos femeninos limitando su conocimiento racional de la práctica muestra fisuras. Si restringió la legitimidad de su poder en la dimensión de lo público, ésta no redujo su capacidad de agencia. En la actualidad, la relación pasividad-feminidad trasciende la matriz de imposición social. La negativa por abandonar dicha posición, asociada a un imaginario de debilidad y subordinación, puede pensarse como un gesto de resistencia a adoptar un modelo de feminidad racional a imagen y semejanza de la masculinidad dominante, una agencia “afectiva” (Crossley, 1995).

Las experiencias de baile no responden al efecto reflejo de ideas “feministas”; en la práctica corporal se ponen en escena subjetividades construidas en contexto y donde los desafíos para cada practicante desarman la edificación unidireccional de la dominación de género que establece la confrontación política. La experiencia corporal destila pluralidad, y los diferentes “deber ser” que pretenden ordenar el universo de lo sensible terminan por obturar la significación *desde* los cuerpos.

En momentos donde es cercado por un pensamiento milimétrico, lo corporal sigue dando batalla y se resiste a ser cooptado por el discurso. La pasividad en el tango, como una experiencia social del cuerpo, es una de esas zonas irreductibles a posiciones políticas con intenciones democráticas pero igualmente homogeneizantes y normativas. En definitiva, mirar en profundidad lo que

ocurre en las prácticas de baile puede enriquecer notablemente a las políticas de género.

Por último, la relación entre regulación y transformación no es dilemática: ambas acciones atraviesan las trayectorias desde y hacia los cuerpos. Sin embargo, podemos encontrar condiciones específicas en las que prevalecen determinados rasgos sobre otros. En el tango queer de estos últimos años, la experiencia de pasividad, deseada y reivindicada, significa desde el cuerpo.

Notas

¹ Milonga es la denominación que reciben los ámbitos donde se baila el tango. El término “milonga” también se utiliza para referirse a una variante estilístico-musical (y danzario) dentro del complejo genérico “tango”.

² A partir del año 2000, Docampo comienza sus clases en ámbitos semiprivados. En 2002 establece un taller en *La Casa del Encuentro*, un conocido espacio lesbo-feminista que desarrolla diversas actividades orientadas a la autonomía de pensamiento y acción de las mujeres. En 2005 organiza clases y milongas en el bar Simón en su Laberinto y simultáneamente en el Centro Cultural Casa Brandon Gay Day. Desde el año 2007 hasta la actualidad, la milonga tango queer funciona semanalmente los días martes en Buenos Aires Club, lugar donde se realizan distintas milongas en otros días de la semana.

³ Estas transformaciones se enmarcan en la aprobación de leyes como la Ley de Unión Civil (2002), la pensión por fallecimiento a viudos de parejas gay (2008), la ley de matrimonio entre personas del mismo sexo (2010) y la Ley de Identidad de Género (2011).

⁴ Anteriormente su participación en las clases era en carácter de acompañante del profesor varón, se limitaba a mostrar junto a éste las secuencias de pasos.

⁵ No obstante, a mediados de los 90 comenzaron a ofrecerse las primeras clases sólo para mujeres (Gasió, 2011, p. 3787). En realidad, desde una dimensión histórica, en esta década se produjeron cambios en las prácticas referentes a los géneros: las mujeres ingresaron al ámbito de las clases. Anteriormente los encuentros de aprendizaje se realizaban entre varones debido a que tenían una responsabilidad mucho mayor en la performance (Azzi, 1991, p. 26; Gasió, 2011, p. 3775); las mujeres quedaban al margen de gran parte de estos conocimientos. El ingreso femenino a la instancia de la clase posiblemente tiene que ver con dos causas: por un lado, que las mujeres ya no están habituadas corporalmente a “dejarse llevar” y por ello aprenden a hacerlo; y, por otro, que las prácticas de baile entre varones, aquellas que ocurrían al menos hasta fines de la década de 1940, ya no son una opción debido a los cambios en los modos de relación masculina y por el temor de ser considerados homosexuales (Azzi, 1991, p. 26).

⁶ Entrevista concedida por Helen Halldórsdóttir el 15 de diciembre de 2011.

⁷ Entrevista realizada el 30 de abril de 2011. Se preserva en el anonimato la identidad de la entrevistada.

Referencias

- Adamovsky, E. (2012), *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta.
- Alabarces, P. (2011), *Peronistas, populistas y plebeyos. Crónicas de cultura y política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Azzi, M. S. (1991), *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires, Ediciones de Olavarría.
- Blázquez, G. (2008), *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en Córdoba*, Córdoba, Ediciones Recovecos.
- Bourdieu, P. (1999), *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.
- Butler, J. (1998), "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate Feminista*, vol. 18, pp. 296-314.
- Cabrera, P. (2010), "Volver a los caminos andados", *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, núm. 1, pp. 54-88.
- Cardoso de Oliveira, R. (2003), "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir", *O trabalho do antropólogo*, Brasilia, Editora da Unesp/Paralelo 15 Editores.
- Carozzi, M. J. (2009), "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires", *Religião e Sociedade*, vol. 29, núm. 1, pp. 126-141.
- Citro, S. (2009), *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, Buenos Aires, Biblos.
- Crossley, N. (1995), "Merleau-Ponty the Elusive Body and Carnal Sociology", *Body and Society*, vol. 1, núm. 1, pp. 43-63, traducido por de R. Felder y M. V. Pita, Seminario de Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- De Certeau, M. (1996), *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.
- Figari, C. E. (2008), "Heterosexualidades masculinas flexibles", en M. Pecheny, C. E. Figari y D. Jones (comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 98-122.
- Foucault, M. (1991), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1995), *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Gasió, G., ed. (2011), *La historia del tango 20. Siglo XXI, década I, 1ª parte*, Buenos Aires, Corregidor.
- Gil, F. (2008), "Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino", en M. C. Bravo, F. Gil y V. Pita (coords.), *Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*, San Miguel de Tucumán, Edunt, pp. 391-406.
- Gotfrit, L. (1988), "Women Dancing Back: Disruption and the Politics of Pleasure", *Journal of Education*, vol. 170, núm. 3, pp. 122-141.
- Leavitt, J. (1996), "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions", *American Ethnologist*, vol. 23, núm. 3, pp. 514-539, traducido por Debora Daich, Seminario de Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- Lenarduzzi, V. (2010), *Placeres en movimiento. Una explicación en torno al cuerpo, la música y el baile en la "escena dance"*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Liska, M. (2010), *El proceso de adecentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX*, tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Liska, M. (2012), *Vanguardia plebeya. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)*, tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Meccia, E. (2006), *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Meccia, E. (2011), *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores.
- Morel, H. (2011), "Estilos de baile en el tango salón: una aproximación a través de sus evaluaciones verbales", en M. J. Carozzi (coord.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, Buenos Aires, Ediciones EPC/Editorial Gorla, pp. 189-122.
- Pecheny, M., C. Figari y D. Jones, (comps.) (2008), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Sabsay, L. (2009), "Judith Butler para principiantes", entrevista, *Página/12, Suplemento Soy*, 8 de mayo.
- Saikin, M. (2004), *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango Argentino*, Stuttgart, Abrazos.
- Salessi, J. (1995), *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires 1871-1914)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Savigliano, M. E. (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*, San Francisco, Westview Press.
- Savigliano, M. E. (2002), "Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires", *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, año 6, núm. 15, pp. 64-93.
- Sívori, H. (2005), *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*, Buenos Aires, Antropofagia.
- Spataro, C. (2012), *¿Dónde había estado yo?: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*, tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Tango Queer, en <http://www.tangoqueer.com/espanol/quienes_somos.html> [fecha de consulta: 13 de junio de 2011].
- Varela, G. (2005), *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós.
- Wacquant, L. (2006), *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

- Wortman, A., coord. (2003), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones.
- Wright, P. (1998), "Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica", Serie Antropología, núm. 242, Departamento de Antropología, Universidad de Brasilia.

Recibido: 30 de mayo de 2013

Aceptado: 10 de noviembre de 2013

**Autora: María Mercedes Liska*

Etnomusicóloga por el Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" (CSMMF), magíster en Comunicación y Cultura y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Obtuvo dos becas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas para la realización de su formación de posgrado y actualmente posee una beca posdoctoral otorgada por la misma institución. Se desempeña como docente investigadora en la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la UBA y en el profesorado en Etnomusicología del CSMMF. <mmmliska@gmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Liska, María Mercedes (2014), "Placer políticamente incorrecto. 'Pasividad' y feminismo en el tango queer de Buenos Aires", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 49-58, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.